

54

FILMECULTURA

VANGUARDA

INOVAÇÃO = ∞





A Petrobras passou da quarta para a terceira posição no ranking da PFC Energy*. Para superar desafios, a empresa usa a mesma estratégia de sempre: pesquisa, tecnologia, investimento e respeito ao meio ambiente, contando com o apoio e a dedicação dos seus funcionários. Se o futuro é um desafio, a Petrobras está pronta.

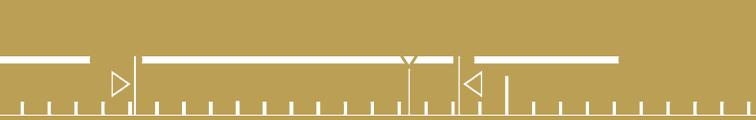
**Petrobras. A 3^a maior empresa de energia do mundo.
E até onde se sabe, do universo.**



O DESAFIO É A NOSSA ENERGIA

Ministério de
Minas e Energia





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

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

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

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



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



*Luiz Fernando Carvalho registra com
seu celular a projeção de Lavoura arcaica.
Em primeiro plano: Leonardo Medeiros (Pedro)*



4 EDITORIAL GUSTAVO DAHL | **5** OS CORPOS E ESPÍRITOS DA ÉPOCA DANIEL CAETANO
10 DRAMATURGIA OU VANGUARDA: EIS A QUESTÃO JOÃO CARLOS RODRIGUES
14 DO QUASE AO PÓS-CINEMA: CINEMA E INSTALAÇÃO NO BRASIL ANDRÉ PARENTE | **19** O FUTURO DO CINEMA LUIZ GONZAGA ASSIS DE LUCA
23 O DESEJO PELO OUTRO FILIPE FURTADO | **28** O INCHAÇO DO PRESENTE: EXPERIMENTALISMO SUPER-8 NOS ANOS 1970 RUBENS MACHADO JR.
33 BUSCA AVANÇADA MÁRIO ALVES COUTINHO | **35** FILME CULTURA ENTREVISTA CLÉBER EDUARDO DA REDAÇÃO
41 DOCUMENTÁRIO DE INVENÇÃO CARLOS ALBERTO MATTOS | **45** NOVOS CAMINHOS PARA A ANIMAÇÃO EXPERIMENTAL MARCOS MAGALHÃES
49 COMO SOA HOJE EXPERIMENTAL? FERNANDO MORAIS DA COSTA | **54** CAMINHOS DA INOVAÇÃO | **59** ENSAIO FOTOGRÁFICO CAO GUIMARÃES
67 CINEMATECA DE TEXTOS / JULIO BRESSANE | **70** UM FILME / O GERENTE JOÃO CARLOS RODRIGUES E PEDRO BUTCHER
76 PERFIL / RUBEM BIÁFORA II GUSTAVO DAHL | **81** E AGORA? JOSÉ PADILHA | **83** E AGORA? NEVILLE D'ALMEIDA
85 LÁ E CÁ TATIANA MONASSA | **88** LIVROS / CINEMA DE GARAGEM CARLOS ALBERTO MATTOS | **90** CURTAS JOANA NIN | **91** ATUALIZANDO JOANA NIN
95 PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

DIRETOR GUSTAVO DAHL | EDITORA EXECUTIVA JOANA NIN | EDITOR/JORNALISTA RESPONSÁVEL MARCELO CAJUEIRO (MTB 15963/97/79)
REDAÇÃO CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, JOANA NIN, JOÃO CARLOS RODRIGUES E MARCELO CAJUEIRO
PRODUTORA LETÍCIA FRIEDRICH | SECRETÁRIA DE REDAÇÃO MANAÍRA CARNEIRO
COLABORADORES ANDRÉ PARENTE, CAO GUIMARÃES, FERNANDO MORAIS DA COSTA, FILIPE FURTADO, LUIZ GONZAGA ASSIS DE LUCA,
MARCOS MAGALHÃES, MÁRIO ALVES COUTINHO, PEDRO BUTCHER, RUBENS MACHADO JR. E TATIANA MONASSA
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | PRODUÇÃO ICONOGRÁFICA LEONARDO ESTEVES
RESTAURAÇÃO DIGITAL DE FOTOGRAFIAS ANA OLIVEIRA ROVATI | REVISÃO EDITORIAL JOSÉ CARLOS BARBOZA DE OLIVEIRA
SUPERVISÃO DO PROJETO (INSTITUTO HERBERT LEVY)

Grupo Gráfico Stamppa | tiragem 2.000 exemplares

EDITORIAL

Para que o novo nasça, é preciso que o velho morra, diz, com certa brutalidade, a interpretação da carta “O Ancião”, no tarô criador. Na mitologia veda, Vishnu, o mantenedor, é precedido por Brahma, o criador e sucedido por Shiva, o destruidor. É nesta dialética de criação e destruição que a vida avança. Quando Giotto rompe com a tradição dos ícones bizantinos e representa o homem na mesma escala dos santos, inova. Quando os impressionistas abandonam a linha e a perspectiva da pintura clássica, usando diretamente a cor, criam uma nova forma de representação, forçam um novo olhar. Exemplos de avanços na evolução artística pela ruptura são inúmeros. Quando Schoenberg e Webern trocam a harmonia melódica da escala de sete notas pela utilização sistemática e sucessiva das doze notas do método dodecafônico, mudam a própria natureza da música. Adeus Tchaikovsky. O início do século XX foi pródigo em revoluções. Joyce, Mallarmé, Brancusi. Freud e Einstein. Ruptura e desconstrução foram o preço pago pela invenção. O mundo não seria o mesmo depois do modernismo – soa tão antiga a palavra – como não o foi depois das revoluções americana e francesa, no final do século XVIII. Tudo muda. “Menos a vanguarda”, diria mais tarde, ironicamente, Louis Jouvet, monstro sagrado dos palcos franceses. Sim, o desejo do novo é sempre o mesmo porque o velho se aferra à sua sobrevivência. Quando a informação se exaure de significado pelo longo uso, para significar novamente tem que ser diferente. Mas se for demais, deixará de ser percebida, da mesma maneira que aquela se exauriu. A linguagem, como o corpo e a crosta terrestre, se gasta.

Atualmente o conceito de inovação se aplica preferencialmente a modelo de negócio, jargão introduzido pela informática, como “escopo” e “deletar”, que todo o mundo entende. Trata de interrelações determinadas por um formato. A troca de uma lógica da escassez por uma da abundância como é feito no mundo digital, a facilidade de acesso proporcionada pela evolução tecnológica, a diminuição de custos de captação visual e sonora, bem como de sua difusão, mudaram definitivamente a fabricação e o consumo da imagem em movimento. Novos instrumentos, como o celular, o i-pod, o i-pad, nova redes sociais como o Youtube, twitter, o Facebook, a obsolescência do suporte físico, transformaram estruturalmente o audiovisual. Sua unidade mínima, o plano – esta fração de mundo – será diferente segundo sua reprodução se dá numa tela de cinema, de televisão, de computador ou celular. O quadro, a escala, o tempo, a distância do objeto, o ritmo serão outros segundo o instrumento em que são contemplados. Adeus também para a doçura de viver das imagens eternas do cinema. Filmes de família, registros de câmera de segurança, realidade não mediada do jornalismo televisivo, são tão nobres quanto. Como queria Heisenberg, com seu princípio da indeterminação, pelos idos dos anos 1920, o observador modificou a experiência.

Ninguém é perfeito. A presente edição de Filme Cultura, a um só tempo ambiciosa e modesta, se aventura em tentar dar conta deste estado das coisas. Mistura o presente, o passado e o futuro: se há hoje uma certeza é que o mundo é mix. FC não quer ser “cabeça” nem ingênua, espaços preenchidos pela academia e pelo consumo. Pretende simplesmente começar a corresponder a esta abrupta invasão do Novo, em um mundo cada vez mais audiovisual.

GUSTAVO DAHL DIRETOR DA FILME CULTURA E GERENTE DO CTA_v

OS CORPOS E ESPIRITOS DA ÉPOCA

POR DANIEL CAETANO

VANGUARDA
INOVAÇÃO



Limite

VANGUARDA - INOVAÇÃO ► [filmeultura 54](#) | maio 2011

5



Como já foi apontado em muitas análises sobre a pós-modernidade, o ambiente cultural da nossa época tem como característica uma desconfiança com relação aos conceitos de originalidade e inovação. As transformações sociais e culturais não deixam de acontecer, nem modos novos de lidar com circunstâncias novas deixam de surgir e se instituir devido a essa descrença nas mudanças, mas estamos próximos demais da memória fantasma de uma época em que eram notáveis os movimentos de invenção e ruptura – movimentos que começaram em meados do século XIX tiveram momentos de ápice nas décadas de 1920 e 1960 e se tornaram cada vez mais raros a partir de algum momento dos anos 70. Daí em diante, as discussões sobre o que é este momento posterior à modernidade se difundiram por conta da mudança de ambiente cultural, devido aos sinais de esgotamento radical dos movimentos vanguardistas; neste novo momento, as ideias, as discussões, as crenças e as obras – enfim, o espírito do tempo –, tudo isso é marcado pela presença de uma forte consciência histórica, tão presente que impede a possibilidade de ruptura. E os gestos de rompimento estético ainda precisam sobreviver à epidemia de historicismo, uma vez que correm o risco de serem vistos como “repetições” do que foi feito ou do que se faz em outros lugares, cabendo aos críticos buscar rótulos compatíveis em algum livro velho. Para mencionar um exemplo óbvio, qualquer forma narrativa que subverta a ordem lógica da natureza recebe a alcunha de “surrealista”, mesmo que não tenha nada a ver com os princípios da *escrita automática* de André Breton e seus comparsas.

O movimento de “liderança” que foi exercido pelas ditas vanguardas (já clássicas) do século XX foi o de romper com modelos estabelecidos. Para compreender por que isso não se mostra tão frequente no nosso tempo, pode ser de boa ajuda lembrar qual era o contexto histórico que as provocou. Os artistas da chamada vanguarda oscilaram entre o fascínio e o horror à modernidade, como já apontou Octavio Paz. Essas vanguardas ocorreram em seguida ao século em que se estabeleceram os modelos de uma arte burguesa – que em muitas situações se conciliava com seus precursores do período aristocrático (como nos casos de neoclassicismo), e em outros se opunha e radicalizava em vários níveis contra os modelos clássicos, até chegar às rupturas vanguardistas. Em um trecho da sua *Filosofia da composição*, Edgar Allan Poe diz que “a verdade é que a originalidade (a não ser em espíritos de força incomum) de modo algum é uma questão, como muitos supõem, de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosa e, embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação.” Podemos desconfiar dos excessos do tom racionalista que caracteriza o texto de Poe, mas é certo que o gesto de ruptura precisa que existam um ou mais modelos que possam ser confrontados.

Naturalmente, isso não aconteceu de forma idêntica em cada uma das artes. No teatro, os registros de ruptura com os modelos tradicionais ocorrem somente no final do século XIX. O mesmo se deu com a música, em que as experimentações românticas eram cuidadosamente calculadas dentro do regime harmônico herdado do classicismo, conforme se percebe em casos modelares como os de compositores alemães e italianos. Já a pintura se manteve pretensamente realista até sofrer a concorrência dos registros fotográficos: o início do impressionismo acontece na década de 1870, quando tem início a era das vanguardas. É a literatura que se difere um pouco entre as artes: quando estavam se definindo as formas do romance burguês, ainda sobrevinham





ruídos da crítica irônica às narrativas do período aristocrático feita pelo Marquês de Sade. Não é por acaso que Sade foi considerado por estudiosos como Michel Foucault o primeiro escritor moderno, aparecendo antes mesmo de existir um modelo burguês a ser rompido. Na verdade, a paródia, crítica irônica aos modelos, podia ser percebida já em obras célebres do período barroco, como o *Dom Quixote* de Cervantes... Seja como for, a seu modo a literatura precisou ser moderna “antes da palavra”: para escrever, foi preciso criticar, romper e recriar os modelos, sem o empurrão de qualquer aparato de registro tecnológico (tal como aconteceu com a pintura e com a música). Isso no caso da escrita em prosa, pois a poesia foi talvez mais radical: os poetas da sociedade burguesa desde o princípio são poetas da ruptura, parente da revolução.

Se a literatura da era burguesa teve desde o princípio essa chama crítica e experimental, muito se deve às intuições dos precursores, mas algo também se deve a uma natureza específica do texto escrito: os letrados eram, em sua maior parte, pessoas mais abonadas. Sempre soará grosseiro afirmar que a produção artística mais experimental é destinada apenas a pessoas mais ricas e/ou eruditas – qualquer um pode ter sua sensibilidade provocada por obras inovadoras. No entanto, o ponto incômodo que não se pode negar é outro: não é qualquer um que pode se dedicar à vanguarda. A experimentação moderna não depende apenas da existência de modelos a serem criticados e reinventados – depende também de sustento financeiro dentro deste sistema de crítica e reinvenção. Um criador de talento pode ser levado pelas circunstâncias a querer agradar o público de todas as maneiras pela justa motivação de manter o seu ganha-pão. Sobretudo nas épocas em que o público desconfia das novidades. O recurso aos modelos já estabelecidos é comum nessas circunstâncias.

O cinema surgiu quando todas as outras artes viviam o calor dos movimentos de ruptura com seus modelos e convenções. As heranças que o cinema guardou de outras artes, como a literatura e a pintura, foram fontes fundamentais para a atitude experimental que existiu na sua base. Se parece hoje natural que se tenha estabelecido uma tradição dominante de linguagem narrativa (cujas convenções podem ser constantemente reformuladas), é preciso apontar que esses impulsos de crítica e experimentação tomaram parte de todos os períodos da produção cinematográfica, desde antes dos filmes de Griffith (vale mencionar o livro de Flávia Cesarino da Costa, *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*, entre outros sobre o assunto). Já naquele princípio de século o ambiente de experimentação das outras artes era favorável a isso, e desde então o cinema intrigou a muitos daqueles que eram propensos a experimentações estéticas. Como apontou uma vez Alain Robbe-Grillet, já nos anos 1960, “A atração indubitável que a criação cinematográfica exerce sobre muitos dos novos romancistas deve ser procurada noutro lugar. Não é a objetividade da câmera que os apaixona, mas sim suas possibilidades no domínio do subjetivo, do imaginário.” Em vários momentos, o cinema foi visto como uma espécie de porta da esperança por quem pretendia fazer uma arte nova – algo que nem sempre vicejava, por razões financeiras ou logísticas.

O período agônico da arte de vanguarda fez-se ver, sobretudo, no final dos anos 1960 e na década seguinte; chegou-se enfim a uma espécie de exaustão das rupturas. De repente, um outro ambiente se instalou. Não um “novo” ambiente, decerto, porque isso seria em si um paradoxo: como haveria um ambiente “novo” a partir da descrença em torno da ideia de originalidade? Seja como for, instaurou-se a fé na desconfiança.



De fato, a crença na experimentação de linguagem depende mais de uma espécie de arrogância confiante do que do conhecimento amplo das circunstâncias e tendências. Podendo ou não se basear em ampla erudição, e podendo se sair bem ou mal nas suas próprias pretensões, o experimentalismo é uma atitude que não depende senão de si. As conceituações formuladas pelos inúmeros manifestos vanguardistas nem sempre antecederam as obras – ao contrário, reduzir estas àquelas é empobrecedor em diversas situações. Talvez seja mais interessante enxergar a atitude experimentalista como uma determinada predisposição intuitiva e afetiva, e não como conceito relativo a um certo estado das artes – e a criação experimental depende sobretudo de uma execução fiel a este desejo.

Neste sentido, pode parecer natural falar do fim das vanguardas, uma vez que a ideia de vanguarda embute o conceito de progresso, de avanço – e, portanto, de ruptura consciente de um determinado contexto. No entanto, o que motiva a experimentação não é algo desta natureza. O próprio conceito de vanguarda é “clássico-narrativo” e racionalista demais, se for levado ao pé da letra. Mas a descrença na necessidade (e mesmo na possibilidade) de experimentação é um sentimento tão comum, nos dias de hoje, que pode ser diagnosticada como uma doença de muitos espíritos da nossa época.

Isto se torna mais grave (e, por outro lado, mais frágil) no espaço brasileiro. Nossa concepção de modernidade, como muitos já disseram, foi importada das agendas europeias; o grupo do Modernismo de 22 – marco de um movimento vanguardista no Brasil – por falta de um imaginário prévio de país, precisou inventá-lo em vez de rompê-lo. Nosso contexto de país gigante com formação colonial e socialmente desigual provocou paradoxos persistentes e intrigantes, definidos ao redor da “dialética entre o não ser e o ser outro”, na expressão clássica de Paulo Emilio. Numa sociedade até então (e, em vários aspectos, até hoje) disposta a se enxergar a partir de modelos estrangeiros a serem imitados, Paulo Emilio apontou o dilema que moveu os dois polos clássicos do dito modernismo: a busca mítica e antropológica por raízes a serem inventadas, em que a figura histórica de liderança foi Mário de Andrade, e a antropofagia oswaldiana, que se fortalecia devorando do outro seus modos (“só me interessa o que não é meu”, conforme o clássico Manifesto Antropofágico).

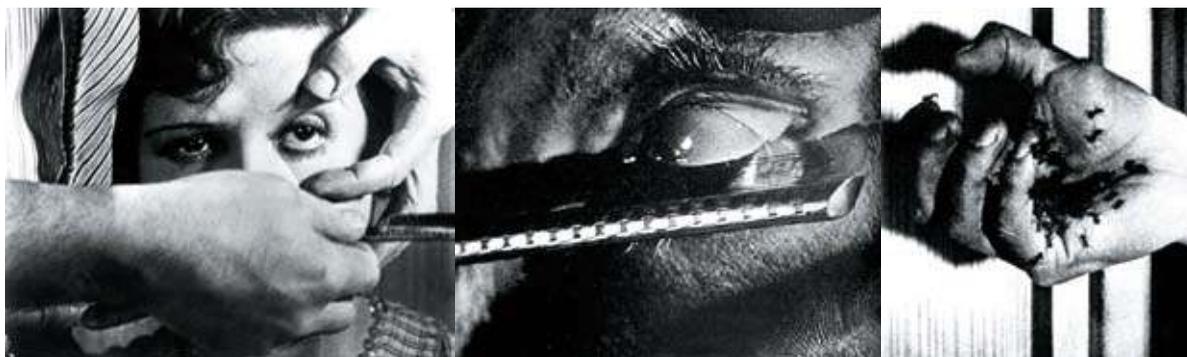
O paradoxo teve sua oportunidade de concretização em um determinado momento do que se poderia chamar contexto cultural brasileiro: se Oswald falava do “biscoito fino” que a massa experimentaria, a música fez acontecer esse fenômeno. Com a rádio e a modernização dos meios de difusão de música, consolidou-se uma ‘era de ouro’, uma forma modelar de “música brasileira”. A isso sucedeu-se o biscoito fino que João Gilberto e seus parceiros de Bossa Nova prepararam: quebraram modelos e os reinventaram, fazendo uma arte moderna que, paradoxalmente, se caracterizava pelo rigor e pela contenção em pleno “país do carnaval”. Conforme já afirmaram tanto Caetano Veloso como Tom Zé, o sucesso de João Gilberto fez crer numa certa “vocaçãõ para a modernidade” do nosso país do futuro. Moderna, popular e massificada, a Bossa Nova sugeriu a uma nova geração que o caminho da negociação com a indústria poderia ser tão radical e inovador quanto o enfrentamento podia ser. Assim o tropicalismo fez um novo movimento na relação antropofágica: também “as massas” são um ‘outro’ que provoca interesse. Nesta perspectiva, a inovação e a invenção são naturais em um espaço de circulação de obras e ideias que continua em processo de se consolidar em todo o país.



De cima para baixo:

L'homme de tête, Caoutchouc e

Viagem à lua, de Georges Méliès



Isso não aconteceu com a produção de cinema. Podemos dizer que, graduadas na precariedade, nossa modernidade era verde e a nova vanguarda ainda amarela. As referências vanguardistas, sobretudo os cânones dos cinemanovistas e dos marginais, não têm a força fantasmática da Bossa Nova e da MPB que se seguiu. Talvez por isso o cenário musical, tão vigoroso, pareça ter dificuldades ainda maiores para indicar movimentos de renovação do que a produção de cinema. Esta, subvencionada pelo mecenato, ainda tem um quê de pré-moderna, já que seus modelos mal se constituem – com a possível exceção de comédias de costumes, do ironicamente chamado *favela movie* e, claro, da chanchada. Chanchada que ainda se mostra presente apesar de todas as mudanças nas circunstâncias – seja nas sessões de humor e de grosserias na televisão, seja na “incapacidade de copiar” modelos externos que alguns filmes nativos seguem a mostrar. O chanchadesco, por natureza, é um humor que produz constrangimento, e não é por acaso que, em certas ocasiões, essa herança foi e é reaproveitada e reinventada por alguns dos realizadores considerados mais experimentais, do “cinema de invenção”, conforme a expressão do Jairo Ferreira.

O cão andaluz, de Luis Buñuel

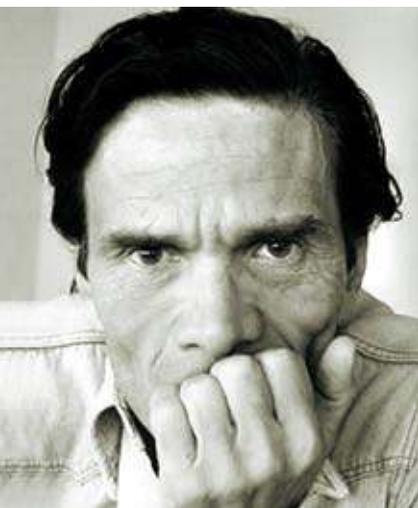
Talvez seja mais interessante enxergar a atitude experimentalista como uma determinada predisposição intuitiva e afetiva, e não como conceito relativo a um certo estado das artes – e a criação experimental depende sobretudo de uma execução fiel a este desejo.

A relativa ausência de modelos estabelecidos e consistentes acaba provocando esse curioso paradoxo: o espaço para invenções e reinvenções que recriem e consolidem novos modelos parece existir (como sempre) e, ao mesmo tempo, ser inatingível (talvez por não ter modelo forte a confrontar). A consciência histórica não tem efeito apenas nos estilos das obras, mas também na recepção a elas. Mas, como circunstâncias sempre guardam diferenças entre si, os modos de inventar se apresentam: para isso, como já disse, é preciso uma certa confiança na capacidade de inventar algo que não foi feito até então. Trata-se de uma certa disposição do espírito, até natural, uma vez que a existência se marca pela diferença e a mera repetição arrisca se tornar um eco do que já foi feito. Essa disposição atualmente é perceptível em alguns filmes de realizadores de várias idades. Mesmo que eventualmente se mostre travada por alguns cacoetes expressivos, ela sugere a chance de que o ambiente esteja passando por mudanças e as possibilidades de inovação estética possam provocar menos ceticismo e mais interesse. Mas esse movimento ainda precisa se mostrar marcante e incontornável para não se parecer com andorinhas de verão, como em outras ocasiões da produção de cinema no Brasil.

Daniel Caetano daniel@filmecultura.org.br

DRAMATURGIA EISA

POR JOÃO CARLOS RODRIGUES



Pier Paolo Pasolini

Ao contrário da fotografia e da edição, muito modificadas na última década pela tecnologia digital, há um setor da atividade cinematográfica que tem passado incólume pelas recentes inovações: a dramaturgia. André Bazin, no célebre *Ontologia da imagem cinematográfica* (Cahiers du Cinéma, dezembro 1956) a rebatizou de *mise-en-scène*, e para ele, deveria ser uma arte do “registro do real”, com pouca ou nenhuma intervenção da edição (“montagem proibida”). Esse destino manifesto do cinema, não o realismo, mas a realidade, foi confirmado dez anos depois, em “*Le fine dell'avanguardia*”, artigo de Pier Paolo Pasolini: “O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons. Ao reproduzir a realidade, o que faz o cinema? O cinema exprime a realidade com a realidade mesma.”

A concepção baziniana vai ser contestada na França dentro do próprio Cahiers, quando Godard, no início dos anos 1960, usou (e abusou) da montagem nos seus primeiros filmes (notadamente *Acosado* e *Uma mulher é uma mulher*), fragmentando a sequência para conservar dela apenas as partes que interessam, quebrando a continuidade e a cronologia. Desde um pouco antes, na Itália, Antonioni fazia exatamente o contrário, preferindo os tempos mortos aos tempos de ação, e os planos longos, sem corte. Em *A aventura*, o desprezo pelo enredo é tão grande que o filme termina sem que tenha sido resolvido o incidente que detonou a trama. A plateia do festival de Cannes vaiou o diretor, que teve de se retirar da sala por uma saída de emergência.

Em ambos os casos estamos diante de inovações do cinema moderno, uma fuga da gramática tradicional da dramaturgia. Mas qual seria esta, afinal? Voltando a Pasolini, é sua uma das melhores definições desse fenômeno, expressa num artigo de 1965, *Cinema de poesia*. Entre outras coisas, o texto faz uma distinção entre um cinema-prosa e um cinema-poesia. O primeiro seguiria a estrutura dos romances de Charles Dickens, com personagens com conflitos bem definidos e uma trama cronológica em capítulos, de preferência emocionante, pois o que se pretende aqui é envolver o espectador num mundo paralelo, mas sem perder a referência com a realidade. Nessa categoria podemos incluir cineastas tão diferentes como David Griffith, John Ford, David Lean, William Wyler, Luchino Visconti, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock. Já do cinema-poesia não se exige coerência nem cronologia. Assim como num poema de Rimbaud, não é o tema que nos seduz, mas a forma, as rimas, a métrica, as metáforas. Aqui não se pretende envolver o espectador, mas se exhibir diante dele, como um mágico diante da plateia. É o caso de autores como Jean Cocteau, Mário Peixoto, Sergei Paradjanov, Walt Disney, Kenneth Anger,

OU VANGUARDA: QUESTÃO

VANGUARDA
INOVAÇÃO

Stan Brakhage, Glauber Rocha. Embora muito atacada pelos estruturalistas, essa classificação permanece válida, entre outras qualidades, por ser de rápida compreensão. Houve polêmica de notáveis, uns contrários a ela (Metz), outros favoráveis (Deleuze). Claro que não é uma cláusula pétreia, e encontramos cenas-poesia em filmes-romance (de Fellini, Buñuel e Minnelli, entre outros tantos), e, bem mais raramente, vice-versa.

Retornemos ao tema da gramática cinematográfica. Desde o cinema silencioso ela vem se aprimorando. Primeiro incorporou recursos já existentes na literatura (*o flashback*), na pintura (as imagens oníricas de sonho e pesadelo) ou no teatro (os diálogos, a cenografia). A música ao vivo, que acompanhava os filmes mudos, foi transformada em trilha sonora, música de fundo. Hoje encontramos filmes com um rolo fora do lugar por opção (*Pulp fiction*, 1994, de Quentin Tarantino), onde a narrativa se conta três vezes, cada uma delas com um pequeno incidente que muda tudo (*Corra, Lola, corra/Lola rennt*, 1998, de Tom Tykwer), ou é narrada de trás para frente (*Amnésia/Memento*, 2001, de Christopher Nolan). No longa-metragem *Blue*, 1993, em que o cineasta Derek Jarman fala da experiência de ter ficado cego em decorrência da Aids, ouvimos uma trilha de diálogos e ruídos, diante de uma tela azul, completamente vazia. A versão de *Branca de Neve*, 2000, por João César Monteiro, também prescinde quase totalmente da imagem.

Há muito que o formato industrial padrão dos anos 1930/40, de 90 minutos, foi implodido. Temos hoje simultaneamente filmes de um minuto ao lado dos musicais de Bollywood, e dos épicos do cinema chinês, que frequentemente beiram quatro horas de duração. Produções em telas múltiplas com ação simultânea, como *The Chelsea girls*, 1966, de Andy Warhol e Paul Morrissey, ou filmadas num plano único de 92 minutos, como *Arca russa*, 2002, de Aleksandr Sokurov. Em geral encontramos um narrador na terceira pessoa (oculto ou em voz off), mas existem algumas tentativas de câmera subjetiva em longa-metragem, vide *A dama do lago*, 1947, de Robert Montgomery, e *Eros, o deus do amor*, 1981, do nosso Walter Hugo Khoury. Filmes com mais de um narrador, que contam partes diferentes da mesma história (*Cidadão Kane*, 1940, Orson Welles) ou diferentes versões do mesmo fato (*Rashomon*, 1950, de Akira Kurosawa). Em *O gerente*, 2010, Paulo Cezar Saraceni faz o narrador aparecer em carne e osso, falando diretamente ao espectador, como na televisão. Mais recentemente, com a divulgação de obras vindas de países orientais, começam a se destacar filmes próximos da música modal, que se repete *ad aeternum*, sem muitas mudanças, ao contrário da tonal, dominante na cultura ocidental, que exige uma solução dramática definida. *Tio Boonmee*, 2010, de Apichatpong Weerasethakul, onde não há nenhuma progressão dramática e se confundem os planos da realidade e do sobrenatural, e também os do passado-presente-futuro,



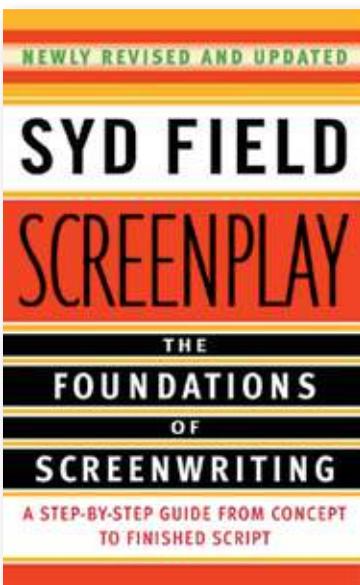
Jean-Luc Godard e
Michelangelo Antonioni





Derek Jarman e

João César Monteiro



é apenas um dos mais famosos. Outros virão. A substituição da Razão pela Fé, que parece ser uma das temáticas do século 21, deu origem a uma corrente de filmes espiritualistas, inviável décadas atrás, e cuja produção brasileira kardecista (*Bezerra de Menezes, Chico Xavier, Nosso lar*) é a manifestação nacional do fenômeno, que prenuncia ser de longuíssima duração.

Portanto, na dramaturgia cinematográfica de ficção já se tentou de tudo um pouco, e tudo indica termos chegado a um impasse de formas e ideias. Muitos críticos importantes acreditam estar esse tipo de cinema esgotado e destinado à extinção, passando a dedicar seu tempo e atenção ao documentário ou ao videoclipe. Outros vão mais longe na sua obsessão novidadeira, e analisam imagens das câmaras de segurança dos bancos e *shoppings*, ou filmes domésticos postados na *web*. Imagens a esmo, captadas quase por acaso. Depois do cinema de autor, procuram um cinema sem autor, portanto sem dramaturgia. Tudo bem, é uma opção. O equívoco estará se essas imagens casuais forem colocadas no mesmo nível das de um Murnau, um Tarkovsky, um Bressane, um Hawks, mesmo de um Watson Macedo, onde tudo é voluntário, portanto artístico, mesmo quando destinado ao mercado.

Permitam-me discordar. Desde os primórdios da humanidade é muito claro que o homem tem um grande apreço, se não uma necessidade, pela narrativa ficcional. Começou com a chamada literatura oral, que precede a escrita, e teve no teatro uma de suas primeiras manifestações. Os folhetins, as radionovelas, as telenovelas são provas mais do que conhecidas por todos nós. O interesse pela vida alheia, a necessidade de fugir da realidade e a utilização da ficção como reflexo e comentário da sociedade são apenas alguns dos ingredientes dessa necessidade. Não, a obra de ficção não vai acabar. Nem na literatura, nem no cinema, nem na televisão. Digamos mesmo que continua a ser o eixo principal que sustenta essas atividades, e assim será.

Mas resta uma pergunta que não quer calar: é possível modernizar a dramaturgia do cinema de ficção, ou se trata de uma forma já petrificada, que apenas gira sobre si mesma com pouquíssimas variantes?

Nos últimos 30 anos, a fórmula revelada pelo roteirista americano Syd Field, no seu livro *Screenplay/The foundations of screenwriting*, 1979, foi exportada, como uma praga, para todas as partes do mundo. É o paradigma dos três atos, segundo o qual todo filme possui uma Apresentação (25% do total) onde são introduzidos o protagonista e situação; um Confronto (50% do total) quando protagonista e antagonista entram em choque (recomenda-se lá pela página 60 de um roteiro de 100 uma pequena reversão de expectativa para “acordar” o espectador eventualmente desatento); e uma Solução (os 25% restantes), quando o protagonista consegue, ou não, o seu objetivo. Hoje um roteiro que não siga essas regras pétreas dificilmente será aprovado para produção. A famosa frase de Godard, “todo filme tem um começo, um meio e um fim - mas não necessariamente nessa ordem”, tornou-se um anátema, um sacrilégio. Busca-se a ordem.



Glauber Rocha

Se a dramaturgia no cinema parte do roteiro para chegar à *mise-en-scène*, torna-se evidente que o primeiro condiciona a segunda, e um roteiro acadêmico conduzirá o diretor na mesma direção. A primeira implicância da *nouvelle-vague* contra o “cinema de qualidade” do pós-guerra começou exatamente com os roteiros literários, de diálogos pomposos, que caracterizavam a produção francesa. Também no Brasil, os diretores do Cinema Novo investiram contra o incipiente cinema industrial, geralmente melodramas ou policiais, e também contra o cinema popular, representado pela chanchada. Sua dramaturgia é bem mais consistente que a do primeiro grupo, e mais bem acabada, se bem que menos comunicativa, que a do segundo. Em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* Glauber Rocha apresentou novidades reais diante do que se fazia então no Brasil, e mesmo fora dele: visão não folclórica da cultura popular, uso da canção como parte da narrativa, direção estilizada dos atores, figurinos – no primeiro. Superposição de narrativas sonoras simultâneas, alegoria política, pré-tropicalismo – no segundo. Em oposição a ele e ao Cinema Novo, querendo ir mais além, vieram os filmes da Bel-Air, outro momento em que a dramaturgia do cinema brasileiro foi sinônimo de vanguarda. Velhos tempos.

A tentativa, até o momento frustrada, de implantar uma indústria de cinema no Brasil, muito presente a partir de 1970, veio disciplinar e empobrecer tudo. Produção alavancada por leis de incentivo, pré-aprovada pela empresa que escolhe o projeto, “selecionando” temas menos explosivos, “sugerindo” elenco televisivo, “opinando” aqui e ali, “preferindo” roteiros bem formatados a qualquer novidade. Os sucessos narrativos que encontraram resposta na bilheteria, como, por exemplo, os escritos por Bráulio Mantovani, são muito eficientes, mas não escapam do modelo padrão vigente. Nem pretendem. Fazem parte da indústria de entretenimento. O que os fez cair no gosto popular é principalmente a temática. O ponto inicial de todo filme: o seu argumento, o seu conteúdo. Caímos então, inesperadamente, no campo da política.

A escolha de certos temas pode ser muito explosiva. Na esquerda ortodoxa dos anos 1930/60, ele tinha de ser “progressista” e os protagonistas, “positivos”. É o Realismo Socialista do regime stalinista. Curioso verificar sua diluição na ideologia liberal dos filmes feitos em Hollywood nos anos 1960 com mensagem antirracista, e com personagens negros “sem nenhum defeito”, interpretados por Sidney Poitier, e dirigidos academicamente por Martin Ritt ou Stanley Kramer. Foram os jovens turcos da crítica francesa que separaram a temática da *mise-en-scène*. Mas da Índia, onde à sombra da maior produção mundial a cinefilia chega às raias do fanatismo, volta e meia ainda nos chegamos notícias de cinemas incendiados porque exibiram filmes com personagens transgressores, e uma religião ou casta sentiu-se ofendida.

Portanto, o conteúdo de um filme incomoda. Dentro do cinema comercial e seus roteiros pré-formatados, é, a rigor, a única brecha por onde inovar a dramaturgia. No cinema-poesia, de autor ou de vanguarda, onde vale tudo, continua pertinente, pois o experimentalismo da *mise-en-scène* não pode ser pretexto para falta de assunto ou opinião.

João Carlos Rodrigues jcrodrigues@filmeicultura.org.br



DO QUASE AO CINEMA É INSTALAÇÃO

Ultimamente vemos surgir, em relação a um certo campo de experimentação do cinema, termos tais como cinema expandido, pós-cinema, cinema de artista, cinema de exposição, cinema do dispositivo – este último termo, criado por nós. O que há de comum entre todos esses termos é uma certa forma de pensar o cinema em relação com dois outros campos de problema, o da arte contemporânea e o das novas mídias. Razão pela qual intitulamos nosso último livro de *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias* (Azougue, 2011), livro que comenta uma série de experimentações cinematográficas seminais realizadas em espaços outros, fora da sala de cinema.

Entretanto, do ponto de vista da prática, as formas de representação do cinema já nascem, como veremos, juntamente com processos de recriação de seu dispositivo. Deixando de lado o contexto e os autores que, no início dos anos de 1970, discutiram o processo ideológico do sistema cinema, e trazendo a discussão para o presente, podemos recolocar o problema dizendo que o cinema já nasceu multimídia. A exemplo do que vem sendo dito sobre as novas tecnologias de comunicação, podemos afirmar que, em seu dispositivo, o cinema faz convergir três dimensões diferentes: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano (os anglo-saxões usam, até hoje, o termo *movie theatre* para designar essa sala); a tecnologia de captação e projeção da imagem e cujo padrão foi inventado no final do século XIX por Edison; e a forma narrativa (estética da transparência) adotada pelo cinema em torno dos anos de 1910, em particular o cinema de Hollywood, sob a influência da vontade de viajar sem se deslocar.

Não é à toa que, de hábito, quando pensamos em cinema, a imagem que nos vem à cabeça é a de um espetáculo que envolve ao menos estes três elementos distintos: uma sala escura, onde há uma projeção de uma imagem em movimento que conta uma história em cerca de uma hora e meia.

Quando se diz que os irmãos Lumière inventaram o cinema, esquece-se, muito frequentemente, que o *Cinematographo* só continha as duas primeiras dimensões acima mencionadas. Apenas recentemente começou-se a distinguir de forma sistemática o cinema dos primeiros tempos, o cinema dito de atrações (Noël Burch, André Gaudreault, Tom Gunning etc.), do cinema narrativo clássico, que surge em torno de 1908. De fato, a história do cinema dos primeiros tempos nos permite separar dois momentos absolutamente diferentes: o da



Os irmãos Lumière

POS-CINEMA:

POR ANDRÉ PARENTE (Para Arlindo Machado)

NO BRASIL

VANGUARDA
INOVAÇÃO

emergência de um dispositivo técnico (o cinema como dispositivo espetacular de produção de fantasmagorias) e aquele outro, fruto de um processo de institucionalização sociocultural do dispositivo cinematográfico (o cinema como instituição de uma forma particular de espetáculo), isto é, o cinema entendido como formação discursiva.

Portanto, quando se diz hoje que as novas tecnologias de um lado, e a arte contemporânea, de outro, estão transformando o cinema, é preciso perguntar de que cinema se trata. O cinema convencional, que doravante chamaremos de “forma cinema” (termo que cunhamos para distinguir do cinema do dispositivo), é apenas uma forma particular de cinema, porque não dizer uma instalação, que fez sucesso e se tornou hegemônica: vale dizer, um modelo estético determinado historicamente, econômica e socialmente. Trata-se de um modelo de representação, a “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), ou um modelo institucional “modelo-representativo-institucional” (M.R.I., sigla inventada por Noël Burch) ou um modelo estético, “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier).

O cinema, na condição de sistema de representação, não nasce com sua invenção técnica, pois leva cerca de uma década para se cristalizar e se fixar como modelo. Ele é um dispositivo complexo que envolve aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos – cada um deles é, por si só, um conjunto de técnicas –, todos eles voltados para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que está diante dos próprios fatos e de acontecimentos representados.

Não devemos, portanto, permitir que a “forma cinema” se imponha como um dado natural, ou melhor, que o cinema se defina por ela. A própria “forma cinema”, aliás, é uma idealização. Deve-se dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido ou é despercebido (é silencioso, por exemplo); que o filme nem sempre é projetado (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas e digitais); e nem sempre conta uma história (muitos filmes são atracionais, abstratos, experimentais etc.). A história do cinema tende a recalcar os pequenos e grandes desvios produzidos nesse modelo, como se ele se constituísse apenas do que quer que tenha contribuído para o seu desenvolvimento e o seu aperfeiçoamento.





Thomas Edison

Em outras palavras, o cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim dizer, encoberta, recalçada ou idealizada em função de sua forma dominante. Ao longo da história do cinema há não apenas experiências esparsas, como cinco momentos fortes que se notabilizam por grandes transformações e variações quanto ao dispositivo cinematográfico, sobretudo depois no pós-guerra: cinema do dispositivo, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo.

Cada um desses momentos históricos de invenção (pré-cinema) e reinvenção do cinema (pós-cinema) está ligado a um processo de variação e transformação das três dimensões do dispositivo cinematográfico supracitadas. Por exemplo, o termo pré-cinema está ligado a tudo o que, de certa forma, ainda que realizado com imagens em movimento, veio a ser criado antes do surgimento e da cristalização do cinema como um espetáculo de sala, o que de fato se deu com os irmãos Lumière, tidos como inventores do cinema, quando na verdade vários outros inventores já faziam cinema sem sala, dentre os quais destacamos Thomas Edison, com seu *Kinetoscópio* – que hoje poderia ser considerado um totem, termo muito utilizado para os dispositivos multimídias –, e Raul Grimoin-Sanson, com seu *Cineorama*, cinema de 360 graus, apresentado na feira de 1900 com o intuito de fazer o espectador experimentar a subida de um balão. O *Kinetoscópio* e o *Cineorama* eram duas vias completamente diferentes: o primeiro mais relacionado à questão da ilusão da imagem em movimento e o segundo mais calcado ao processo de imersão e aos antigos panoramas, aos quais a forma cinema está intimamente ligada nessa tentativa de produzir um processo de imersão o mais intenso possível.

O termo cinema dos primeiros tempos se refere a toda uma produção de filmes que, ao contrário dos pré-cinemas, eram realizados para serem exibidos em sala de cinema. O que diferencia o cinema (“forma cinema”) do pré-cinema é basicamente a ausência, nestes últimos, de decupagem e de montagem, ou seja, do que veio a ser denominado posteriormente de linguagem cinematográfica ou de sistema de representação (NRI, MRI, estética da transparência, forma cinema).

O que hoje chamamos de pós-cinema nasceu no Pós-guerra, mais particularmente nos anos de 1960, com a videoarte e com as instalações e *happenings* cinematográficos. A videoarte é o meio privilegiado a partir do qual se deu o encontro entre o audiovisual e a arte contemporânea. A videoarte estava presente em todos os movimentos que fizeram a passagem do moderno ao contemporâneo – movimentos resultantes de uma ruptura com o repertório modernista, entre os quais destacamos: a *pop* arte, o neoconcretismo, o minimalismo, a arte conceitual, o grupo *Fluxus*, a *land art*.

Nos anos 1960, surgiu uma série de experiências de cinema com projeções múltiplas, instalações e *happenings*, realizada por cineastas experimentais, em sua maioria americanos – Kenneth Anger, Stan VanDerBeek, Robert Whitman, Andy Warhol, Jeffrey Shaw, Anthony McCall –, interessados em experimentar a combinação de vários meios de expressão, misturando o cinema, a dança, a música, a *performance* e as artes plásticas. O cinema expandido foi ao mesmo tempo um movimento de radicalização do cinema experimental e um movimento sincronizado com a diáspora do cinema da sala. De lá para cá, cada vez mais encontramos cinema em todos os lugares, da televisão aos *gadgets* digitais, da internet aos muros da cidade, nos museus e galerias.

Na verdade, esse movimento se deu em vários campos artísticos, na música, no teatro, na dança, nas artes plásticas: em todos esses campos, houve uma dessacralização do espaço tradicional de apresentação das obras. Vale aqui lembrar a importância da música nesse processo: o *rock* rompeu com as estruturas da sala, o muro e a cadeira, tornando a música cada vez mais comportamental. Hoje, a música *tecno* foi mais além: qual o sentido de ouvirmos uma música *tecno* em uma sala de concerto? A música *tecno* é avessa à contemplação estética, no sentido de que dispensou os principais elementos de apreciação estética que são a melodia e a harmonia. Na verdade, o teatro, a dança, a música, as artes plásticas e o cinema mais experimental dos anos 1970 buscaram na dessacralização dos espaços de exibição uma maneira de torná-los cada vez mais interativos.

Lembramos que foram os neoconcretistas que, antes mesmo dos minimalistas, propuseram a participação do espectador na obra de arte. Em 1973, em seus projetos de *Cosmococas*, que só vieram a ser apresentadas em público bem mais tarde, Hélio Oiticica e Neville D'Almeida buscaram realizar um conjunto de instalações, no qual o espectador pudesse experimentar o cinema a partir da projeção audiovisual. A ideia principal de Oiticica e Neville era a de experimentar um duplo devir: o devir do cinema das artes plásticas e o devir das artes plásticas do cinema, em uma espécie de discurso indireto livre. Isso fica muito claro no comentário de Hélio:

“Colocam-me o visual (cujo problema de imagem já fora consumido em TROPICÁLIA), num nível de ESPETÁCULO (PERFORMANCE-PROJEÇÃO) a q me atrai a experiência de cinema de NEVILLE: os MOMENTOS-FRAMES dos SLIDES são a suíte lógica de MANGUE BANGUE limite: a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis: a NEVILLE interessa gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora “artista plástico” (e o é mais do que ninguém!) INVENTAR: em MANGUE BANGUE a câmera é como uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular: explodir portanto em fragmentos-SLIDES é pretexto-consequência pra PERFORMANCE-AMBIENTE: EU-NEVILLE não “criamos em conjunto”, mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da “autoria” é tão ultrapassado quanto o do plágio: é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrancelha? – e a boca?: sfuuum! : pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema.”

Se Hélio e Neville vieram a denominar as *Cosmococas* de *Quasi-cinema*, isso não se deve ao fato de estas não usarem imagem em movimento, mas por colocarem de lado o que ele chama a unilateralidade do cinema. O quasi-cinema de Hélio e Neville é cinema, mas é um cinema participativo, que pode romper com a *NUMBNESS* que aliena o espectador na cadeira-prisão. Pois “como soltar o CORPO no *ROCK* e depois se prender à cadeira do *numb-cinema*???”

Por outro lado, a tecnologia jogou um papel crucial nesse processo de transformação da relação dos vários meios de expressão e o espectador. Para continuarmos tomando como exemplo a música, a partir dos anos de 1930 a música passou a ser ouvida em qualquer lugar – processo já renunciado por Paul Valéry em 1928, em um texto utópico intitulado “A conquista da ubiquidade”, no qual ele afirma que a música, por sua integração com todos os aspectos da vida individual e social, é a arte que vai encontrar primeiro novos modos de reprodução, distribuição e de escuta – em primeiro lugar por meio do rádio e depois do som portátil: o cassete, o *walkman*, e finalmente os minúsculos tocadores de MP3, celulares, entre outros.

IVAN CARDOSO



Hélio Oiticica e Neville D'Almeida



CÉSAR OITICICA FILHO

De cima para baixo:

Cosmococa CC2 - onobject, 1973;

Cosmococa CC5 - Hendrix War, 1973;

Cosmococa CC5 - Trashislapes, 1973;

Cosmococa CC3 - Ailcryn, 1973.*

No campo do audiovisual e do vídeo, o cinema começou a sair da sala ao ser distribuído na tevê, ainda nos anos de 1940, para depois passar a ser distribuído em vídeo, nos lares, primeiro em VHS (1970), e depois em DVD (1990), e na Internet. Hoje, a internet possibilitou que qualquer aluno cinéfilo bem-informado possuísse sua própria “cinemateca”. Mas do ponto de vista da criação, a imagem eletrônica teve sua importância para o cinema expandido em dois momentos cruciais: em primeiro lugar, nos anos de 1960, quando artistas como Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Campos, Dan Graham, Steina Vasulka e Woody Vasulka utilizaram as câmeras em circuito fechado para fazer instalações nas quais a experiência da obra é o foco do trabalho; e mais tarde, quando do surgimento dos projetores multimídia, autores da videoarte como Gary Hill, Bill Viola, Thierry Kuntzel, Zbigniew Rybczynski vieram a fazer suas complexas instalações que transformavam o cinema em todas as suas três dimensões fundantes, como é típico das instalações.

No Brasil, embora tenhamos tido, durante os anos de 1970, uma intensa produção de cinema experimental (Antônio Dias, Antônio Manuel, Paulo Bruscky, Arthur Omar, Lígia Pape, André Parente – a esse respeito remetemos o leitor ao catálogo da exposição Filmes de Artista - 1965-1980, organizada por Fernando Cocchiarale em 2007 e publicada pela Contra-Capa) e de videoarte (Sônia Andrade, Letícia Parente, Regina Silveira, Rafael França, Eder Santos, Sandra Kogut, entre outros. Ver a esse respeito o livro *Extremidades do vídeo*, de Christine Mello, Editora Senac, 2009), a produção instalativa começa a surgir, com raríssimas exceções, como as já citadas “Cosmococas”, apenas em meados dos anos de 1980, e ainda assim de forma muito tímida. Foi apenas a partir dos anos de 1990 que uma série de artistas, cineastas e *videomakers* vieram a produzir intensamente instalações: Júlio Plaza, Eder Santos, Sônia Andrade, Regina Silveira, Tadeu Jungle, Diana Domingues, Maurício Dias & Walter Riedweg, Sandra Kogut, Arthur Omar, Lucas Bambozzi, Simone Michelin, Cao Guimarães, André Parente e Katia Maciel, entre muitos outros.

A razão para o surgimento tardio das instalações no Brasil – mesmo os *Quasi-Cinema* ou *Cosmococas* só foram apresentadas mais de dez anos após a morte de Hélio Oiticica, a partir dos anos de 1990 – é muito simples. O cinema expandido requer o acesso a meios dispendiosos e um certo domínio técnico. Por outro lado, do ponto de vista estético, requer uma certa problematização do dispositivo do cinema, sobre o qual falamos no início. De fato, a questão do dispositivo está completamente entranhada no cinema expandido (cinema experimental ou videoarte), uma vez que nela a obra não se apresenta mais como um objeto autônomo preexistente à relação que se estabelece com o sujeito que a experimenta. Tudo nos leva a crer que nessas instalações o cinema sofre uma transformação radical. A instalação permite ao artista espacializar e temporalizar os elementos constitutivos da obra. O termo indica um tipo de criação que recusa a redução da arte a um objeto para melhor considerar a relação entre seus elementos, entre os quais, muitas vezes, está o próprio espectador. A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso, que é único, singular, e que implode o tempo de um espetáculo com início, meio e fim (show, sessão, peça). Engajado em um percurso, envolvido em um dispositivo, imerso em um ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra. A experiência da obra pelo espectador constitui o ponto nodal do trabalho.

André Parente é cineasta, artista e pesquisador do cinema e das novas mídias. Professor da UFRJ, é autor de diversos livros, entre eles: *Imagem-máquina* (1993); *Sobre o cinema do simulacro* (1998); *Narrativa e modernidade* (2000); *Cinéma et Narrativité* (L'Harmattan, 2005); *Cinema em Trânsito* (2011).

POR LUIZ GONZAGA ASSIS DE LUCA

O FUTURO DO CINEMA

VANGUARDA
INOVAÇÃO

Toda vez que me questionam sobre o futuro do cinema, vem-me à cabeça um artigo que li na revista espanhola *Muy interesante* há 25 anos. Convidaram dez cineastas para relatar como viam o cinema dos anos 2000. Um escreveu que seria um barco percorrendo o Sena com projeções em suas velas. Outro afirmava que as exibições seriam tridimensionais no centro de uma grande praça. Um terceiro descrevia uma sala com inúmeras e gigantescas telas, onde o espectador escolhia o que queria ver. Todas as interpretações eram poéticas, sem qualquer preocupação com os aspectos mercadológicos ou técnicos.

Essa visão lúdica transmite uma visão otimista sobre a exibição coletiva, aquela que coloca diferentes pessoas compartilhando emoções ao mesmo tempo. Escrevi um artigo no final dos anos 1980, portanto quando milhares de cinemas cerravam definitivamente suas portas e locadoras de videocassete eram abertas em cada esquina. Afirmava que a exibição coletiva jamais deixaria de existir, pois estar junto, compartilhar o prazer ou a dor é uma necessidade humana. O tempo se incumbiu de provar tal afirmação – o *theatrical* encontra-se novamente em ascensão, enquanto a venda ou o aluguel de DVDs entrou em profundo declínio, praticamente deixando de existir em importantes mercados como o sul-coreano ou o mexicano.

Tentarei ficar restrito às prospecções sobre as tecnologias que existem ou que estão em desenvolvimento, evitando fazer futurologia. Neste sentido, o conceito de convergência digital passa a ser fundamental em nossa explanação. Tem-se a integração de todos os meios e veículos, permitindo que um mesmo produto audiovisual circule em qualquer um deles. A especialização dos equipamentos, tão valorizada na sociedade industrial tradicional, perdeu o seu sentido. Os Meios de produção como câmeras e “ilhas de edição e finalização” passaram a estar disponíveis a qualquer um que possa adquirir um computador doméstico, uma câmara de filmagem ou, mais simplesmente, um telefone que lhe permitirá captar as



Imax 3D

imagens e exibi-las em qualquer meio ou veículo. Mesmo a definição conceitual do que seja um filme ou um programa televisivo mostra-se obsoleta, adotando-se uma definição mais ampla, que é o conceito de conteúdo.

A afirmação acima descrita pode levar a uma interpretação de que se atingiram as condições tão sonhadas de acesso das produções de baixo orçamento aos cinemas mais rentáveis. Intensamente sonhadas desde a década de 1950, quando surgiram as câmaras e gravadores de som portáteis, que permitiram a mobilidade e o registro de cenas sem o aparato que os estúdios exigiam. No atual estágio tecnológico, produzir um filme é algo muito mais simples e barato que realizá-lo com película 16 mm, que exigia quase que o mesmo aparato de finalização dos filmes mais dispendiosos, como a locação de mesas de montagem (moviolas), o uso de fitas magnéticas perfuradas, a mixagem destas pistas de som, a transcrição da fita mixada para o ótico de som, a montagem dos negativos e as cópias positivas. Não bastassem os altos custos das diversas etapas de produção, as caras cópias em 16mm tinham baixa resistência física e raramente superavam uma vida útil de 50 ou 60 exhibições.

O baixo investimento na produção de um filme que pode circular em mídias comuns como os DVDs, os *hard discs* ou através de sinais transmitidos pela internet ou por satélite, aponta para uma possibilidade inédita na circulação de conteúdos. Porém, as salas de cinema não se regem apenas pela oferta de produtos, mas por um complexo sistema de distribuição dos filmes, onde é ofertado um número muito maior de produtos do que as suas reais capacidades de exibição. Basta ver que anualmente os Estados Unidos, o México e a França lançam até o dobro de títulos do Brasil. Podemos dizer que, genericamente, faltam telas no país e que, por isso mesmo, a produção nacional e estrangeira supera as suas disponibilidades.

Pode parecer um paradoxo afirmar que, se a convergência digital incrementa a capacidade produtiva de filmes, ela, por outro lado, leva à concentração nos processos de comercialização. Os grandes estúdios não são mais empresas voltadas a realizar filmes, buscar seus lucros nas salas de cinema e complementarmente no *homevideo*. Hoje, as produções atendem a todos os veículos e meios existentes, projetando-se para as possibilidades de exploração futuras (como o *video-on-demand*), tratando os mercados sem divisar fronteiras ou países. Busca-se o maior lucro possível em cada “janela de exibição”, enfim, cada veículo ou meio é tratado como importante fonte de receitas. As *majors* não são nacionais ou multinacionais, definindo-se enquanto transnacionais. Basta ver que um destes grandes conglomerados, a Sony, proprietária da Columbia-Tristar, tem capital japonês; a News Corp, proprietária da Fox, nasceu na Austrália e a Universal era controlada pelo conglomerado francês Vivendi até poucos anos atrás. Os conglomerados focam seus interesses na universalidade da exploração de seus produtos, que circulam em sistemas que abrangem redes de comunicação que podem abranger jornais, emissoras de televisão, produção musical, portais de internet, produtores de videogames, agências de notícias, telefonia, licenciamento de personagens etc. Para resumir: os interesses dos grandes estúdios não se situam exclusivamente na exploração de filmes, mas em atender às necessidades que os sistemas de comunicações demandam no consumo de conteúdos.



Os grandes estúdios visam o suprimento dos seus sistemas de comunicação com os produtos audiovisuais com maior volume de arrecadação de receitas. Os produtos classificados como *prime*. Os demais produtos, em geral produzidos por terceiros, complementam a grade de programação dispensando o investimento contínuo por parte destes investidores que adquirem os demais produtos já finalizados no mercado secundário. Os produtos diferenciados, comumente conhecidos como *blockbusters*, recebem investimentos estratosféricos, tendo suas margens de riscos reduzidas ao serem oferecidos aos mais diversos meios e veículos. Chegam a custar mais de duas centenas de milhões de dólares. *Avatar* e *Alice* ultrapassaram a arrecadação de U\$ 2 bilhões apenas no *theatrical*. Os *blockbusters* são planejados em longo prazo, prevendo as suas sequências, constituindo o que se passou a chamar franquias. No começo dos anos 2000, representavam quase 40% das arrecadações totais dos cinemas. No ano de 2010, as vinte maiores rendas do ano atingiram, nos principais mercados cinematográficos, patamares entre 65% e 75% do total das rendas auferidas nas bilheterias. Esbanjam tecnologia nos efeitos especiais e no realismo virtual. Para se assegurar o faturamento maciço destes filmes, têm se introduzido novas técnicas, como ocorreu com o 3D, avança-se sobre as projeções tridimensionais sem o uso dos óculos e sobre a interatividade do espectador, que já pode assistir a filmes 4D, que incorporam sensações tácteis, olfativas e movimentos das cadeiras. As salas de exibição já podem ter configurações físicas variáveis com o recolhimento total ou parcial das poltronas, viabilizando a dança em shows musicais e propiciando um ambiente mais adequado nos espetáculos esportivos.

Assim apresentado, pode parecer que os produtores independentes adentraram o pior mundo. Num resumo pessimista, pode-se expressar: primeiro, os grandes estúdios foram substituídos por megaconglomerados. Depois, seus principais produtos, que não passam de 20 títulos por ano, chegam a custar centenas de milhões de dólares, tomam a maior parte das datas. Em julho do ano passado, apenas três filmes estrangeiros ocupavam quase 70% das telas dos cinemas brasileiros. Qual a vantagem que a tecnologia digital trouxe, então, ao cinema independente?

Podemos afirmar que se tem um momento inédito, de grande perspectiva para o produto independente, seja ele um longa-metragem experimental, um documentário, um curta-metragem, uma série de televisão, um programa televisivo, ou até mesmo um curtinha de alguns segundos. Em primeiro, porque nunca houve tantos veículos para exibir os filmes. Basta ver o Youtube para ficarmos embasbacados com a quantidade de material disponível. Legal ou ilegalmente (e esta é uma discussão mais complexa da qual fugirei) assiste-se a materiais que jamais chegariam a qualquer tipo de tela. Mesmo brincadeiras amadoras feitas com uma simples câmara de telefone chegam aos sites, e cada vez mais os assistimos em canais de televisão por assinatura e mesmo nas emissoras abertas.

Trata-se de uma mudança extrema nos sistemas de circulação dos produtos audiovisuais. Não só é possível produzi-los com o simples custo de aquisição de um telefone celular, como é possível fazer sua circulação, que será assistida por um número muito maior de espectadores do que nos veículos tradicionais. Não se dependeu de um produtor, de um distribuidor ou de um proprietário de veículo ou meio de comunicação.



A distribuição do *homevideo*, no sistema de locação (*rental*), declina com o avanço das técnicas de circulação dos conteúdos na internet. Num futuro muito próximo, o *video-on-demand* terá um consumo muito intenso, bastando ao consumidor baixar o conteúdo em seu computador, em seu telefone, em seu *tablet*, em seu televisor... O consumo *on-demand* muda a estrutura de comercialização de conteúdos, pois permitirá adquirir os direitos de assistir a um “conteúdo” a preços ínfimos. Porém, se estes valores são baixos, a imensidão de compradores gera volumosos montantes para os conteúdos oferecidos.

Essa nova dimensão de fazer circular amplamente os produtos que antes não chegavam às mãos do consumidor já foi retratada por Chris Anderson ao criar a teoria da “cauda longa”, uma proposição de comercializar produtos que não se submetem aos critérios tradicionais de consumo devido à sua pequena escala de vendas. Através do consumo globalizado, obtido pela oferta na internet, localiza-se um número de consumidores suficiente para lhes dar a viabilidade econômica. Se estivermos discutindo a exibição pelas salas de cinema, não teremos um volume imediato de ingressos vendidos para permitir uma programação contínua como ocorre nos cinemas tradicionais. Porém, a oferta concentrada e dirigida a determinados horários possibilita que os conteúdos sejam colocados nas telas, como vêm ocorrendo com as óperas, balés, shows de rock e eventos esportivos.

Há outro mercado que se constitui. Os equipamentos simples e baratos que apresentam projeções de boa qualidade estão gerando um circuito paralelo e alternativo ao fornecimento dos conteúdos dos grandes distribuidores. Com isso filmes de longa, média metragem e mesmo programas televisivos têm chegado às telas, sem que tenha que se investir nos altos custos das cópias cinematográficas. O *boom* de documentários que chegaram aos cinemas brasileiros enquadra-se nesta ampla segmentação. Tem-se uma vigorosa rede de auditórios e cinemas que independe dos grandes proprietários de salas e que não são ameaçados na sua sobrevivência pela disponibilidade de cópias e dos altos custos operacionais de um cinema tradicional. Em termos qualitativos, elas se mostram satisfatórias, já que utilizam as tecnologias da televisão que têm evoluído em direção às emissões em HD (*High Definition*).

A definição do cinema do futuro vai em direção à multiplicidade das ofertas, tanto na direção de salas com telas enormes, sonorizações espetaculares, projeções tridimensionais, capazes de se transformar em arenas que exibam conteúdos diferenciados, como vai em direção à expansão de circuitos alternativos. De um lado, estrutura-se uma indústria gigante que visa grandes lucros ao ofertar caras produções e, do outro lado, constitui-se uma ampla rede de veículos e meios voltada a receber os produtos artísticos. Esta dispõe praticamente do mesmo arsenal de circulação de conteúdos que os estúdios: múltiplos veículos e meios. Como já foi dito neste artigo, a necessidade de suprimento de produtos audiovisuais para o sistema audiovisual existente propicia condições inéditas para a produção de filmes. Ou melhor, para ser mais exato, de conteúdos.

Luiz Gonzaga Assis De Luca é doutor em Ciências das Comunicações e autor dos livros *Cinema digital - um novo cinema?* e *A hora do cinema digital*.

O DESEJO PELO OUTRO

—
POR FILIPE FURTADO

VANGUARDA
INOVAÇÃO



Num dos debates com realizadores de curtas-metragens na última Mostra de Cinema de Tiradentes chamou atenção o depoimento de Jair Molina, que estava lá representando o Coletivo Santa Madeira, que pelo segundo ano consecutivo exibiu um curta no evento. Molina relata como o grupo quase acabou após as filmagens do filme anterior *Pescaria de merda* porque ele próprio impôs uma série de ideias radicais que lhe pareciam essenciais ao trabalho, mas que na época não caíram bem com seus companheiros; o novo curta, *O plantador de quiabos*, novamente se revelou traumático e rachou o grupo que o próprio cineasta parecia no debate pôr em questão. Entre sua presença como representante do grupo e sua própria versão dos fatos, é fácil justa ou injustamente imaginar Molina como a força criativa do Coletivo Santa Madeira, mas o que de mais significativo temos nesta pequena anedota sobre diferenças criativas na realização de um curta envolve menos esta figura singular do autor, e muito mais como ela encapsula um desejo muito comum entre jovens cineastas brasileiros. Molina e seus colegas de grupo, egressos da mesma faculdade de Cinema, em vez de se organizar segundo nossa lógica tradicional de funções cinematográficas, preferiram, a despeito das possíveis diferenças criativas, se instalar dentro desta ideia de grupo.

Vigias



É um sentimento muito forte que transpassa boa parte do jovem cinema brasileiro. Ela está lá num desejo de reforçar a própria ideia de geração – muito menos uma ferramenta de marketing e mais um reconhecimento de que a cena é ela própria a maior consumidora de si mesma –, assim como os vários focos locais, cada um com algumas características muito próprias que propõem vários minigrupos; algo que fica claro quando nos lembramos da organização da 50ª edição desta mesma Filme Cultura, em artigos que buscavam chegar ao cinema brasileiro contemporâneo através de vários cinemas regionais. Sobretudo esta ideia de grupo ganha força quando observamos como muito do que de mais vital no cinema brasileiro recente nasceu de produtoras locais, como a Teia (MG), Símio (PE) e Alubrimento (CE) que são mais que meras empresas que abrigam uma série de realizadores, e sim focos criativos que apresentam cada um ao seu modo um olhar para o cinema muito próprio.

Uma boa forma de observarmos as características deste movimento de dissolução da criação do indivíduo para o grupo é compararmos as diferenças da ideia de encontro com personagens nos filmes de Eduardo Coutinho e de alguns filmes de jovens realizadores como *A casa de Sandro*, de Gustavo Beck, e *Vigias*, de Marcelo Lordello. Num filme como *O fim e o princípio*, a câmera de Coutinho não deixa de documentar como toda sua equipe se desloca com ele para a pequena cidade na qual as entrevistas são coletadas, mas o foco invariavelmente se encontra na figura do cineasta e seus personagens; a equipe existe somente enquanto exerce uma função. Existe uma hierarquia muito clara nestes encontros captados por Coutinho. Quando Beck descreve *A casa de Sandro* como um filme de visita, o visitante em questão visivelmente não é só o cineasta. Da mesma forma *Vigias* não é sobre Lordello acompanhando a noite de uma série de vigias noturnos, mas de todo um grupo que está ali junto com o cineasta. Há uma clara mudança de paradigma entre um filme como *O fim e o princípio* e *Vigias*, da figura do autor para a imagem do grupo. Não deixa de dizer muito sobre este processo que Beck seguiu *A casa de Sandro* com *Chantal Akerman de Cá*, filme-entrevista com a cineasta belga Chantal Akerman realizado em parceria com o jornalista Leonardo Luiz Ferreira, responsável pela entrevista que serve de base para o filme, que, num outro momento, seria só mais uma personagem, mas aqui é alçado à posição de coautor.

Ainda assim temos uma diferença entre os filmes de uma produtora como a Teia, no qual o cinéfilo pode localizar uma série de interesses estéticos comuns, mas nos quais ainda são inegáveis as personalidades próprias de cineastas, como Sergio Borges e Marília Rocha, e filmes nos quais a identidade do autor se torna muito mais difusa. Voltando no tempo, encontramos dois filmes realizados no começo dos anos 2000 que podem ser vistos como ancestrais dos filmes coletivos recentes: o curta *Resgate cultural, o filme*, do coletivo pernambucano Telephone Colorido, e o longa *Conceição – autor bom é autor morto*, codirigido por um grupo de estudantes da Universidade Federal Fluminense. O Telephone Colorido,



que se autodescreve como um grupo de guerrilha cultural, vem realizando ao longo da década, entre curtas e clipes, um trabalho notável no meio da cena pernambucana que chegou até nós pela primeira vez nos vinte minutos de cine manifesto de *Resgate cultural*. O filme coloca em tensão uma série de elementos da cultura pernambucana a partir da ideia do sequestro de Ariano Suassuna. O Telephone Colorido se identifica com os sequestradores e muito da força do inventário cultural proposto pelo filme nasce justamente do discurso não ser identificado com um indivíduo em si, mas com a presença muito mais ambígua do “coletivo de guerrilha”.

Conceição – Autor bom é autor morto lida diretamente com a figura do autor. O filme foi realizado entre 1998 e 2000 como trabalho de conclusão da UFF por André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro e finalmente finalizado e lançado em 2007. Apesar de ser um filme com episódios dirigidos individualmente pelos diretores e unidos pela ideia de um grupo de estudantes de cinema num bar falando sobre os filmes que gostariam de fazer, vemos muito mais fragmentos de filmes – muito bem costurados pela excelente montagem de Sampaio – do que uma série de curtas, e não há créditos que especifiquem quem foi responsável pelo quê. A ideia dos personagens que se revoltam contra a crueldade constante, a que são sujeitados pelos seus criadores, só reforça o interesse do filme de colocar em crise o conceito de autoria. Curiosamente, a despeito de todo este esforço de matar o autor, *Conceição* não consegue deixar de explicitar suas múltiplas sensibilidades, e quem conhece, por exemplo, os curtas de Sampaio ou as crônicas de Sarmiento tende a reconhecer ao menos parte das sequências pelas quais eles são responsáveis. Sem falar na forte presença teórica do hoje redator da Filme Cultura, Daniel Caetano, que não deixa de ser uma espécie de autor da crise do autor proposta pelo seu filme. *Conceição* se revela muito mais uma cacofonia de sensibilidades do que a dissolução da autoria que a princípio sugere. Vale destacar que a disposição dos seus diretores de se colocarem em cena como ficções de si mesmos aponta para uma tendência muito comum que se aprofundaria em boa parte do jovem cinema brasileiro com gosto pelo coletivo com suas equipes frequentemente em cena nos documentários e híbridos e seus cineastas atores de si mesmo em ficções como *Os monstros* dos Irmãos Pretti e *Primos Parente*. Esta autoconsciência que é ao mesmo tempo presente o tempo todo e completamente dissolvida dentro das suas narrativas – uma característica comum tanto a *Conceição* como *Resgate cultural* – não deixa de ser um dos maiores elos entre estes filmes coletivos. No caso de *Conceição*, a despeito de toda a discussão sobre autores, o filme nunca deixa de ser principalmente uma chanchada possível dentro do contexto do cinema brasileiro do fim dos anos 1990.

Da esquerda para a direita:
A casa de Sandro,
Desassossego (filme das maravilhas),
Pescaria de merda.



Resgate cultural, o filme



Os monstros



Muito do desejo de dissolução de autor presente em *Conceição* viria a se completar de forma ambígua ano passado em *Desassossego* (*filme das maravilhas*), projeto coletivo coordenado pela dupla de cineastas Felipe Bragança e Marina Meliande. É um filme que existe ao mesmo tempo em dois planos. De um lado, trata-se de um trabalho coletivo com dez episódios dirigidos por Helvécio Marins Jr/Clarissa Campolina, Carolina Durão/Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra/ Juliana Rojas, Marina Meliande, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita/Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Felipe Bragança e Karim Aïnouz); por outro, é também a terceira parte da trilogia *Coração no fogo* de Bragança e Meliande (que também inclui os seus longas *A fuga da mulher gorila* e *A alegria*). Logo *Desassossego* existe num espaço único, parte de um projeto pessoal, no qual os cineastas incluíram uma série de realizadores amigos. De certa forma é a expressão mais clara deste desejo de buscar o outro presente no jovem cinema brasileiro, como se o projeto *Coração no fogo* fosse incompleto se não se estender a mão e convidar outros parceiros para compartilhar dele. Por outro lado, *Desassossego* não deixa de anular suas individualidades em favor do projeto geral com a sensibilidade de Bragança/Meliande dominando de tal forma o filme que os múltiplos episódios se misturam num só. A ideia de autor se dissolve no que podemos chamar de um filme de curador. São dois movimentos completamente opostos à generosidade do convite e a forma como tudo se dilui num só olhar. O próprio conceito central de *Desassossego* – um filme-carta que convida o espectador a colaborar também – reforça a ideia de inclusão, de obra incompleta sem um convite ao outro.

Os monstros é um filme que acredita plenamente que o desejo de uma expressão autêntica só tem como existir **se compartilhado com o outro**. Não um público abstrato, mas um companheiro que tenha um mínimo de sintonia com o seu trabalho. Não se faz cinema sozinho, *Os monstros* parece repetir sempre.

Ninguém levou tão a sério a ideia do trabalho coletivo como a produtora cearense Alumbramento, em especial nos dois longas-metragens do quarteto Luiz e Ricardo Pretti, Pedro Diogenes e Guto Parente. Os quatro cineastas já realizaram extensa obra em curtas individualmente (Luiz e Ricardo frequentemente trabalham juntos) e mais recentemente fizeram em conjunto os longas *Estrada para Ythaca* e *Os monstros*. Desde 2008, quando da realização do longa em episódios *Praia do Futuro*, um típico filme de apresentação, e do curta dos Pretti *Vida longa ao cinema cearense*, uma espécie de carta de intenções, a Alumbramento se destaca por ser um polo criativo no qual os cineastas regularmente colaboram nos filmes uns do outros, mas nestes longas recentes este processo vem para dentro da imagem.





DANIEL CAETANO



LUCAS VAN DE BEUQUE



Conceição – autor bom é autor morto

Em ambos os filmes, os quatro cineastas interpretam versões de si mesmos e a ideia da camaradagem do grupo está sempre no centro do processo com a ideia de borrar a fronteira entre cinema e vida presente o tempo todo. Em *Estrada para Ythaca*, o processo é uma viagem alcoolizada para velar um amigo morto, mas em *Os monstros* a ação se torna muito mais direta e simbólica. *Os monstros* é um filme que acredita plenamente que o desejo de uma expressão autêntica só tem como existir se compartilhado com o outro. Não um público abstrato, mas um companheiro que tenha um mínimo de sintonia com o seu trabalho. Não se faz cinema sozinho, *Os monstros* parece repetir sempre. No filme os Pretti interpretam dois músicos e Diogenes e Parente são dois técnicos de som, e tudo afunila para uma longa – dura cerca de 15 minutos – *jam session* que o quarteto grava. É um filme todo agoniado em busca deste momento no qual a colaboração finalmente acontece e o trabalho de cada um pode finalmente encontrar seu espaço e respirar.

Se num filme como *Conceição* o coletivo passa inevitavelmente por uma tentativa de matar a figura do cineasta como um criador solitário, em filmes como *Desassossego* e *Os monstros* entramos pelo terreno muito maior que o do compartilhamento de sensibilidades. Já não se contenta simplesmente em mostrar a obra pronta aos cineastas-amigos, é preciso trazê-los para dentro delas. Se *Conceição* e *Resgate cultural* eram filmes que não disfarçavam dentro do seu mal-estar um confronto, *Desassossego* e *Os monstros* misturam o seu mal-estar a uma constante afetividade. O grupo é o último refúgio tanto dos seus personagens como dos seus criadores. É uma forma tanto de resistência como de fuga, algo que se manifesta de forma mais direta nestes filmes, mas encontra eco em vários outros trabalhos de jovens cineastas que, se assinados individualmente, não escondem o mesmo desejo de dissolver o indivíduo (seja este o personagem como seu autor) num grupo. A única afirmação constante neste cinema é que já não podemos sobreviver realizando filmes sozinhos.

Filipe Furtado é ex-editor da Revista Paisà e atualmente redator da revista Cinética.



O INCHAÇO DO EXPERIMENTALISMO NOS

P O R R U B E N S M A C H A D O J R .

Quem se dispuser a conhecer a história do cinema experimental ou de vanguarda realizado no Brasil encontrará dificuldades de acesso a cópias, além de uma filmografia ainda mal mapeada em vários lugares, épocas e vertentes. Vai encontrar debates e bibliografia do maior interesse sobre certos momentos, autores e movimentos - o *Limite* de Mário Peixoto, o Cinema Novo, o Marginal. E os anos 1970 configuram, em todo caso, um apogeu dessa produção, pelo menos do ponto de vista quantitativo. A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é enorme, se comparada ao vídeo ou ao 16 e 35 mm. E não tem sido vista desde então, quando foi por seu turno muito pouco vista, foi só em sessões alternativas, festivais atomizados, e depois disso não mais. Nem público cinéfilo ou de especialistas, pesquisadores. Portanto, é difícil essa tarefa de falar sobre algo que ainda não está incorporado ao debate, não possui abordagens comparativas, algo sequer recensado sistematicamente, quanto mais historiado e criticado, reverberado em alguma fortuna crítica (nem os mais vistos S8 de E. Navarro, ou H. Oiticica, tiveram em décadas alguma página de análise). A historiografia do cinema entre o pós-guerra e os anos 1990 foi se tornando cada vez mais da indústria, em particular no país – onde nunca fomos tão industrialistas quanto nessa virada de século. E quando trata do radicalismo experimental não traz muita análise crítica, predomina o tom do elogio e da adesão pessoal ou metafísica.

Eu próprio dei início a uma pesquisa do experimentalismo superoitista, há pouco tempo, com interrupções grandes, e posso falar relativamente ao que pude processar até aqui (ver p. 32). Se falamos de vanguarda no cinema brasileiro moderno, o Cinema Novo (e o Marginal, quase como um eco invertido dele) fornecem ao longo dos anos 1960 a régua e o compasso que vão repercutir até os dias que correm. Falo aqui de vanguarda e experimental sem nas suas teorias me aprofundar, o que implicaria esforço considerável, já que existem aspectos e compreensões diferentes, disseminados sem maior sistematização enquanto debate específico: tomo então os termos num âmbito genérico de uso em nossa tradição cultural. São por vezes termos sinônimos, outras antagônicos, segundo o contexto. Pode-se generalizar que a ambição do experimental (com inúmeras exceções) é menos explícita no campo político ou das instituições sociais, e por fim também no aspecto projetual, no sentido de articular o fazer artístico da criação a um horizonte histórico de modo manifesto e conceituado. Já o experimental costuma aguardar interpretações *a posteriori*. Exemplo? Candeias. Se a postura experimental se dissemina pelo país a partir do final dos anos 1960, junto com o Tropicalismo e o recrudescimento da ditadura, assumindo contornos de vanguarda nos mais diferentes sentidos, isto tudo se pode discutir, mas não quer dizer que possamos verificar nas obras resultados à altura das pretensões.

O PRESENTE SUPER-8 ANOS 1970

VANGUARDA
INOVAÇÃO

Avaliar esse problema é entrar no campo da crítica, da análise de filmes, entrar no mérito da estética que se realiza nos filmes – não apenas na proposta ou convicção dos autores, como, aliás, de hábito se verifica. Porque tem muita coisa diferente debaixo desse conceito guarda-chuva do cinema experimental, em que cabe um pouco de tudo –filme de artista, *agit-prop*, cinema de poesia, amadorismo radical etc. É preciso pôr a bola no chão e partir dos filmes, sobretudo, e da experiência que eles nos proporcionam, para conseguir estabelecer algum debate mais produtivo, para além do surdo tiroteio. Ou seja, trata-se de uma discussão necessária, de longo prazo, sem dúvida um pouco mais republicana, e que em grande medida apenas começa a engatinhar, levantando os filmes, vendo e procurando estabelecer os seus parâmetros próprios em face das expectativas autorais, diante dos olhares da sua época e os de hoje; claro, da parte do público, da crítica.

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescer a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. Uma parte desses espaços de exibição cumprirá, conforme avançamos na década, um papel crescente e premonitório, ainda que extremamente limitado, de “esfera pública de oposição” (conforme no pós-68 europeu cogitariam A. Kluge e O. Negt, em seu livro *Esfera pública e experiência*). Um motivo que tem dificultado o debate da história do cinema experimental no Brasil é a sua grande produção em bitola menor e suporte amadorístico, como o 8 mm, Super-8, os primeiros formatos do vídeo, cuja “irreprodutibilidade técnica” tornou suas poucas, fugídias e auráticas primeiras sessões, não raro, o único acesso às obras, dotando a sua memória mortíca de uma cintilação mítica. Repete-se assim o mau exemplo inaugural dado pelo 35 mm *Limite*, de M. Peixoto, eclipsado por décadas de uma história carente, deixando muita pólvora por reinventar.

O experimentalismo superoitista por suas características intrínsecas como meio e inserção social, nas condições brasileiras dos anos 1970, chegando aos 1980, implicou uma forte experiência de rebeldia e negação. No caso, o “valor de exposição” das obras nessa nova esfera sensorial implica e acarreta em diferenças específicas no âmbito das práticas ritualizadas, tal como foi pensado por Walter Benjamin em torno da questão da aura, requerendo





Exposed



Ivan Cardoso



Céu sobre água

uma reproposição crítica. Já no momento da captação, do registro das imagens, observam-se parâmetros sensíveis de modificação no acionamento da câmera e no comportamento de quem filma. Há uma desritualização do fazer cinematográfico convencional com sentidos diversos. Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais “filmável”, sobretudo em direção aos espaços abertos, a descoberta de seu teor urbano, existencial, público e político. Bastante recorrente na produção mais radical, uma determinada ironia se constrói, em glosas ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade, como se pode verificar em filmes como *Expendor do martírio*, de Sérgio Pêo, *Fabulário tropical*, de Geneton Moraes Neto, e *Gato /Capoeira*, de Mário Cravo Neto.

Politicamente suspeito, o cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou para além do Cinema Novo e Marginal, foi pensado historicamente no diapasão do formalismo de fundo conservador. A ponta do iceberg mais visível é Glauber divisando “O Mito *Limite*”. Com o advento do Cinema Novo, convém notar, é um tanto paradoxal que isto de certo modo ainda continuasse acontecendo, embora com uma nova visão do problema. Desde então, conforme se observou mesmo nos meios mais críticos e de esquerda, persiste um desinteresse sobre o teor político do chamado cinema experimental, que alcança mesmo os dias atuais. A produção dos anos 1970 em Super-8 nos sugere todavia revogar esse lugar-comum, fazendo uma ponte do cinema com a inquietude das artes plásticas e da poesia de mimeógrafo.

A desmonumentalização superoitista estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento “respeitável”. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na “observação-ação” proposta por Sérgio Pêo, que quer “usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo “novas atitudes”. O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do *happening* teatral, da pichação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade naquele verdadeiro inchaço do presente dos filmes Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, protagonista do tropicalismo no nordeste, que se entrincheirou no “anarcossuperoitismo”. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a “simpática bitola”. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 1970, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. A fruição da relação imediata corpo-espaço, sob o signo da natureza, como no curitibano *Vitrines* (1978) de Rui Vezzano ou no soteropolitano *Pó e mandalas* (1977) de Paulo Barata, é outra das formas de contestação do *status quo*, ora impostando um olhar que desdenha ou estranha o advento sisudo da urbe, ora se aproximando da “curtição” primitivista hippie – de que é obra máxima *Céu sobre água* (1978) de José Agrippino de Paula.

Agripina



Já na época o Super-8 foi bastante estigmatizado como um tipo de amadorismo anarquista, e no melhor dos casos técnica precária demais para ser levada a sério. Entretanto uma específica estética do precário vai se incorporando também nas outras bitolas, há mimeses entre os diferentes suportes, fazendo com que em distintas práticas se possa encontrar uma estética indelével do Super-8. Em filmes como *A rainha diaba* (1973), de Fontoura, ou no curta *Di Glauber* (1977), há procedimentos de soltura da câmera 35 mm que mostram a impregnação de novos repertórios gestuais, difíceis de se verificar antes do Super-8. Isso se pode afirmar sem sabermos que Glauber tinha já filmado em Super-8 no exílio; e de Fontoura ter declarado combinar com seu fotógrafo uma deliberada imitação da câmera Super-8. Há, com efeito, uma questão que estou tentando compreender, a técnica junto com toda uma época, seus humores, sua “adrenalina” singular, aqueles determinados fatores que se compõem: a contracultura, o sufoco ditatorial, a simpatia pelo espontâneo, a abertura lenta, gradual e relativa.

Pois bem, o que eu estou chamando então de um efeito Super-8 se insinua e grassa como uma facilitação técnica, a redundar em faturas rústicas mas desenvoltas, explorando e elaborando o que o profissional chamaria de erro, barbeiragem ou incompetência. Apertar o botão e sair filmando, eis o gesto libertário! Convertem-se em práxis cinematográfica as palavras de Oswald de Andrade, ao falar da “contribuição milionária de todos os erros”. Clamava de sua coluna-tribuna *Geleia Geral* o tropicalista Torquato Neto (também superoitista) nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. Isso é possível”.

O que aconteceu a partir da invenção do Super-8 em 1965 foi uma comercialização com preço acessível, similar ao das câmeras digitais de hoje. A consciência da sua precariedade no contexto histórico brasileiro, cultural ou artístico, deu um significado especial a essa produção feita com pouco; como, aliás, num patamar anterior, o fizera o chamado Cinema Marginal, ainda que ali respeitando mais certos padrões convencionais, como o 35 mm e o longa. Quando Sganzerla no final dos anos 1960 propunha espirituosamente que no Brasil passássemos a fazer “filmecoc”, glosava e traduzia em miúdos ideias de Glauber que marcaram o Cinema Novo. Mas a sua radicalização visionária não podia então prever que na década seguinte isto se concretizasse de fato; e sobretudo via Super-8. O manifesto *Uma estética da fome*, 1965, propunha fazermos frente à indústria cultural não tendo que imitar modelos hollywoodianos, com filmes caros e complicados, produção alambicada, como no pós-guerra se tentou por aqui. Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país.



Zona Sul

ARQUIVO EDGAR NAVARRO



Lumbra. Da esquerda para a direita, Pola Ribeiro, Edgar Navarro, José Araripe Jr., Fernando Belens Jorge Felippi (no meio, sentado no chão), Ana Nossa e Henrique Andrade.

Em 2001 veio a público o levantamento que fiz do experimental Super-8, com apoio do Itaú Cultural, remasterizando 180 títulos. Vi então mais de 450 filmes, dos quase 700 levantados, envolvendo-se 237 realizadores (um terço destes sendo artistas plásticos) de 21 cidades (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio, Goiânia, Belo Horizonte, Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus). Entre 2001 e 2003, uma seleção itinerante da mostra feita em São Paulo, *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, percorreu dezenas de cidades no país e no exterior (na França, *À vos marges, années 70*, em 2003). A versão paulistana totalizava 125 filmes e as itinerantes variavam entre 42 e 24 filmes. Dentre as dezenas de realizadores resgatados (78 na mostra maior) figuram Jomard Muniz de Britto, Edgard Navarro, Ivan Cardoso, José Agrippino de Paula, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Torquato Neto, Sérgio Pêo, Jorge Mourão, Rui Vezzano, Mário Cravo Neto, Raymond Chauvin, Geneton Moraes Neto, Paulo Bruscky, Jairo Ferreira, Abrão Berman, Carlos Porto, Leonardo Crescenti, Gabriel Borba, Marcello Nitsche, Claudio Tozzi, Nelson Leirner, Regina Vater, Anna Maria Maiolino, Henrique Faulhaber, Giorgio Croce, Ragnar Lagerblad, Fernando Bélen, Pola Ribeiro, José Araripe Jr., Virgílio de Carvalho Neto, Marcos Sergipe, Paulo Barata, Robinson Roberto, José Umberto Dias, Kátia Mesel, Donato Ferrari, Marcos Bertoni, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Iole de Freitas, Ismênia Coaracy, Vivian Ostrovsky, Fernando Severo, Peter Lorenzo, Paulo Rocha, Hassis, Júlio Plaza, Luiz Alphonsus, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Maria do Carmo Secco, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Amin Stepple, Ana Nossa, Berenice Toledo, Bernardo Caro, Marcos Craveiro, Getulio Gaudielei Grigoletto, Henrique de Oliveira Jr., José Albino Gonçalves, Bertrand Lira, Torquato Joel, Chico Liberato, Firmino Holanda, Flávio de Souza, Flávio Motta, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Luiz Otávio Pimentel, Sérgio Giraud.

Rubens Machado Jr. é pesquisador, curador e professor titular de Teoria e História do Cinema da ECA-USP. É vice-presidente do Conselho de Orientação Artística do MIS-SP. Dedicou-se ao estudo das vanguardas no cinema brasileiro escrevendo em publicações especializadas e editou várias revistas desde *Cine-Olho* (1975-80).



Da esquerda para a direita: Torquato Neto, Jomard Muniz de Britto e Jorge Mourão

Luiz Rosenberg Filho, as imagens, os sons e a força revolucionária da palavra

“Seus projetos são todos possuídos de ambições totalizantes.”
Glauber Rocha em Revolução no Cinema Novo

VANGUARDA
 INOVAÇÃO

Todo internauta que assim o desejar poderá ver algumas obras-primas do curta-metragem, da autoria de Luiz Rosenberg Filho: *Nossas imagens* (<http://vimeo.com/18157969>), *O discurso das imagens* (<http://vimeo.com/14184725>), *\$em título* (<http://www.youtube.com/watch?v=sCPTDQHWYm4>) e *As últimas imagens de Tebas* (<http://vimeo.com/16861345>). Filmes primorosos, produtos da imaginação e sensibilidade férteis de um autor no pleno domínio da linguagem da sua arte: como o universo virtual é algo anônimo, fica uma questão: quem é realmente Luiz Rosenberg Filho?

Glauber Rocha, em *A revolução no Cinema Novo* (1981), nos dá algumas pistas e fala de um cineasta ambicioso, cuja pretensão é tratar do todo: “totalizante” Rosenberg sempre foi, e continua sendo. Nesses últimos curtas-metragens os temas são na verdade grandes perguntas: O que é o cinema? O que é a imagem? (esta palavra/questionamento está no título de três dos quatro curtas. Em *O discurso das imagens*, Walter Benjamin pode ter uma resposta: “aquilo que sabemos que em breve já não teremos diante de nós torna-se imagem”). Para respondê-las, Rosenberg cita amplamente o cinema, o teatro, a filosofia, o ensaio, a poesia, as artes plásticas, a música (empregando com insistência o princípio da colagem): a medida do autor é tudo que a cultura e a civilização ocidental pensaram e produziram de melhor na sua longa história; embora um cineasta assumidamente brasileiro e preocupado com o seu país, ele definitivamente não é um autor paroquial nem limitado ao Brasil.

Glauber diz também que Rosenberg é um “revolucionário pela RAYZ” e que realizou “filmes de vanguarda”. *Crônica de um industrial* (1978, longa-metragem) era exatamente isto: um filme de vanguarda, de um pensador, de um experimentador de formas. Seus planos-sequências enormes, seu texto extremamente bem cuidado (alguns exemplos de sua poderosa prosa poética: “incertezas da vida e a certeza

da morte; a terrível luta de ser o que se é; deixei de ser um animal, um selvagem, um homem, uma contradição”, o trabalho da trilha sonora, apontam para um pesquisador que sempre procurou inovar, não repetir. Rosenberg sempre trabalhou a literatura (mais propriamente, a poesia: “o cinema sem poesia nunca me interessou muito”, escreveu) em todos seus filmes: primeiramente a literatura falada, orquestrada num texto primoroso (*Crônica de um industrial*), até chegar a seus curtas mais recentes, onde ele filma (escreve) as muitas palavras que tem a dizer. Mas já em *Crônica de um industrial* ele filmava algumas palavras (anúncios em neon), mas também uma mão escrevendo num caderno; assim como, nos seus últimos curtas, existe quase sempre um esplêndido texto em *off* (a narradora por vezes aparece na imagem).

“Revolucionário pela RAYZ” e filmes de “vanguarda”: mais uma vez, uma definição perfeita para seus quatro curtas. Agora, pesquisando a imagem digital, Rosenberg chega à conclusão (própria) de que ela é tão cinematográfica quanto a imagem realizada com o celuloide. Imagens soberbas são criadas em todos os curtas: por exemplo, em *O discurso das imagens*, a narradora fecha os olhos, quando se sobrepõe a este plano o plano-sequência final de *One plus one*, de Jean-Luc Godard, onde vemos uma personagem, morta, ser carregada pela grua em movimento. Ou, então, em *As últimas imagens de Tebas*, o rosto do personagem, encarnado pelo próprio diretor, com os olhos vazados, sangrando, enquanto atrás dele é exibida a sequência inicial de *O cão andaluz*, onde o diretor (Luís Buñuel) corta o olho de uma mulher com a navalha: duas imagens de uma beleza esfuziante. Quanto à trilha sonora desses curtas: quase sempre um texto que interage em perfeita sintonia com as imagens, ou então se relaciona com elas numa contradição dialética (toda palavra é música, nos é dito em *O discurso das imagens*; música das palavras mais a melodia: outra dialética/colagem de sua obra). Rosenberg vai além: sua montagem (ritmo) por



si só transforma seus filmes em música, quer dizer, em peças musicais. Mas atenção: suas fitas são de um autor que procura o novo; mas certo classicismo (e mesmo romantismo) ronda conscientemente suas obras. A trilha sonora musical de *Crônica de um industrial* é quase toda de Bach, mas no final temos *Tristão e Isolda*, de Wagner. *As últimas imagens de Tebas*, por sua vez, é livremente inspirado em *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles. Rosemberg pode ser um cineasta de vanguarda, mas não abandona nenhum dos períodos da arte, nem mesmo o surrealismo (a imagem inicial de *Nossas imagens*: uma câmera, um trampolim e um céu esplendoroso).

Os quatro curtas são, portanto, o entrechoque perturbador entre frases filmadas, faladas, imagens soberbas e uma música poderosa (articuladas por uma montagem lateral: ver Bazin logo adiante), quer dizer, cinema sim, imagem e som, mas também literatura, poesia e música refinadamente trabalhadas. Este tipo de cinema foi claramente mapeado por André Bazin e Alexandre Astruc. Em 1948, Astruc escreveu um ensaio, *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*, onde defendia um cinema “escrito com a câmera”, no qual as imagens não eram os únicos elementos de linguagem que um cineasta poderia usar. Escreveu:

[o cinema] se torna pouco a pouco uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance.

E continuava:

o cinema gradualmente se livrará do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita.

Quanto às possibilidades expressivas:

a mais filosófica meditação sobre a produção humana, psicologia, metafísica, ideias e paixões é perfeitamente cabível no cinema. [...] ideias contemporâneas e filosóficas são tais que somente o cinema pode fazer justiça a elas.

Resumindo, ele diz que em “breve será possível escrever ideias diretamente no filme”.

Quanto a André Bazin, num dos muitos textos sobre a questão, abordando um filme de Chris Marker, *Lettre de Sibérie*, diz que:

com Chris Marker (...) diria que a matéria primitiva é a inteligência, sua expressão imediata a palavra, e que a imagem não intervém senão em terceira posição em referência a esta inteligência verbal. (...) uma noção absolutamente nova da montagem (...). Aqui, a imagem não reenvia àquela que a precede ou à que a segue, mas lateralmente, de qualquer maneira, em relação ao que é dito, ao mesmo tempo. Melhor, o elemento primordial é a beleza sonora, e é a partir dela que o espírito deve saltar em direção à imagem. A montagem se faz da orelha ao olho.

É só trocar Marker por Rosemberg, e pareceria que Bazin estaria escrevendo e antecipando este último.

No final de *Crônica de um industrial* o personagem principal diz que “queria a toda força ser poeta, acreditava na força revolucionária da palavra”. Luiz Rosemberg há mais de quarenta anos realiza filmes em celuloide, vídeo, digital, curtas e longas. Mas ele também escreveu com a câmera, colocou suas ideias diretamente no cinema, criou uma montagem que usa primeiro a inteligência, em seguida as palavras, a música, e só então salta para as imagens. Luiz Rosemberg Filho é um cineasta/ensaísta admirável; mas é, também, um enorme poeta.

Mário Alves Coutinho é crítico de cinema, literatura e ensaísta, autor de *Escrever com a câmera, a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*; organizador de *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*; tradutor de *Tudo que vive é sagrado*, poesias de William Blake e D. H. Lawrence; *Canções da inocência e da experiência*, William Blake; *O livro luminoso da vida*, ensaios literários de D. H. Lawrence, e roteirista (*Idolatrada*, longa; *João Rosa* e *O horizonte de JK*, curtas). É doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras/UFMG. Pós-Doutorado no Departamento de Comunicação Social/UFMG, sobre André Bazin.



LEONARDO LARA, ACERVO UNIVERSO PRODUÇÃO

“ A INVENTIVIDADE É PARA POUQUÍSSIMOS ”

Como responsável pela curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes desde 2007, o paulista **Cléber Eduardo**, torcedor do Botafogo, tem tido contato ano a ano com as produções brasileiras mais ambiciosas em termos estéticos. No dia 11 de fevereiro, poucos dias após o fim da 14ª edição da Mostra, Cléber conversou com a **Filme Cultura**:

Filme Cultura: Cléber, num determinado momento a curadoria da Mostra de Tiradentes passou a focar em cineastas estreados e num cinema inovador. Foi aí que surgiu a mostra Aurora, não?

Cléber Eduardo: Essa foi a quarta edição da Aurora. Antes dela, esse não era o perfil predominante da mostra, uma vez que ela sempre incluiu filmes com propostas mais populares, mas já havia uma abertura para isso. Duas coisas aconteceram então: até a edição de 2006 a mostra não tinha inscritos - os filmes eram convidados depois que passavam por outros festivais. Em 2007, quando eu comecei a fazer a curadoria, foram 35 longas inscritos. Aí, pela primeira vez, a mostra teve contato com uma outra produção. E havia um número grande de primeiros e segundos filmes, com características diferentes do que os festivais de cinema estavam exibindo. Não havia nada claro sobre o que era esse cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, esse foi o momento em que a Mostra se abriu para produções em vídeo digital - e houve um aumento avassalador de inscrições, chegamos a ter 80 longas inscritos por ano.

FC: A maior parte dos filmes inscritos é em digital?

CE: Sim, a maioria. E entre eles há um maior número de documentários. Uma das características que a Mostra sempre teve, desde antes de eu entrar, é o espaço para o debate com os críticos, que são protagonistas da mostra junto com os realizadores. A mostra Aurora não dá prêmio em dinheiro, a ideia é que ela sirva de vitrine para os filmes. A gente vê cerca de 80 inscritos para selecionar sete filmes, então ser selecionado para a Aurora já é um certo mérito, independente de prêmio.



VANGUARDA
CLÉBER EDUARDO
FILME CULTURA entrevista

FC: Quando você escolhe esses sete filmes, quais são os critérios que utiliza? De que maneira há uma política e uma estética nessa escolha?

CE: O primeiro critério é que esses sete filmes não cheguem à mostra Aurora pré-legitimados, ou seja, não entram os filmes que já passaram em Cannes ou ganharam o prêmio principal em outros festivais. Esse é o primeiro critério, que não haja um pré-favorito. No ano em que tinha o *Belair*, por exemplo, eu achei que ele seria um grande favorito. Aí é preferível exibir num horário nobre do festival, mas não incluir na seleção do Aurora. A partir deste critério, nós vemos o que existe à disposição. Nem sempre se tem sete filmes com a força ou a homogeneidade que a curadoria gostaria. Depende muito da safra de cada ano. Dentro das circunstâncias, eu procuro desenhar um perfil para a Mostra.

FC: Que perfil seria este? Você busca vanguardistas?

CE: Olha, quase nada que escolhi eu consideraria de vanguarda. Eu busco filmes que me causem algum tipo de estranhamento, filmes que quebrem as expectativas. O que me interessa é tentar criar outro padrão de normalidade, um outro padrão do popular. Hoje, eu acho que o público de Tiradentes suporta e gosta de determinados filmes que não aceitaria há alguns anos. Existe um clima de abertura para o que a gente entende como diferente, e esse diferente pode ser mais ousado, ou pode não ser. Não tenho admiração exclusiva por filmes experimentais e vanguardistas que quebrem a narrativa. O que me interessa aqui é que haja alguma reflexão sobre os filmes escolhidos, pois a mostra não resume o cinema contemporâneo brasileiro, ela não pretende dar conta disso. Ela dá espaço para esse cinema dos filmes sem edital, de baixo orçamento, sem lei de incentivo, sem distribuidora. Eu acredito que nesse lugar de diretores jovens, baixos orçamentos, com um clima vigente de pessoas que se juntam para trabalhar, poderá surgir alguma coisa com uma pulsão nova. Os compromissos são menores. Eles podem correr mais riscos porque são mais jovens, não têm filhos ainda, não têm que pagar pensão etc.

FC: Quais os filmes que você apontaria como inovadores de fato?

CE: É difícil falar de inovação ou invenção nos filmes que se encaixam nesse perfil. Essa geração é muito reverente e muito consciente da relação que tem com a produção mais antiga. É uma geração que vem da universidade, então esses processos são vinculados a certos filmes, certos cineastas. Essa geração é muito consciente da necessidade de estar na pauta, e a entrada de curadores internacionais em Tiradentes começa a evidenciar isso. Lembrei agora daquela divisão que o Jairo Ferreira fazia, baseado no livro do Ezra Pound, entre os cineastas inventores, diluidores, mestres, artesãos e beletristas, seguidores de moda. A questão é em que ponto eles estão inventando e até que ponto estão diluindo. Isso não quer dizer que esses filmes são meras diluições dos inventores, mas eles estão querendo se colar, criar a partir dos inventores. Às vezes os filmes acabam ficando à sombra das grandes árvores dos inventores.

FC: Quais são os modelos principais desses filmes recentes?

CE: Os que estão trabalhando numa rarefação dramática, numa duração do plano que não é necessariamente a duração do acontecimento. Isso em primeira instância. De uma certa maneira, quem esteja trabalhando com o formalismo do enquadramento, da relação entre





ALEXANDRE C. MOTA, ACERVO UNIVERSO PRODUÇÃO



ALEXANDRE C. MOTA, ACERVO UNIVERSO PRODUÇÃO



câmera, espaço e formas de composição dos atores; mas trabalhando também com quase uma fenomenologia do acontecimento. Essa estetização do fenômeno é comum nesse cinema dos anos 2000 e está presente nessa geração nova em vários filmes. A matriz disso, hoje, vem dos asiáticos, mas se pensarmos historicamente eu diria que Antonioni ganhou. O filme do Thiago Matta Machado, *Os residentes*, difere disso: *Os residentes* vai trabalhar com outra coisa, que parece até um pouco datada, referente demais a um determinado momento do cinema, mas ele não está procurando essa rarefação. Se comparado aos filmes da mesma geração, nele há uma certa agressividade que é ausente na maioria desses outros filmes. Um pouco ironicamente, eu chamei estes filmes, em algum texto meu, de “apatia feliz”. É uma falta de revolta, falta de reatividade, uma certa apatia afetiva, afetuosa, mas um pouco resignada: aquela que procura a beleza da gota d’água, mas não se preocupa com a chuva. Acho que isso não vem somente de uma produção de filmes, mas sim de um momento histórico.

FC: Você apontou que esse cinema autoconsciente é tributário dos filmes do Antonioni, passando por Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weerasethakul. Além deste, existem em Tiradentes outros cinemas, outros modelos e matrizes?

CE: Certamente existem. Esse cinema que destaquei é o que estaria mais próximo da pauta que vocês propõem: o cinema de vanguarda, de experimentação e ousadia. Os filmes mais ousados são esses filmes conscientes das suas citações e referências, o cinema da rarefação dramática e do alargamento do plano, de um certo recuo da significação e da enunciação, algo muito evidente nessas produções, assim como o recuo dos olhares, dos posicionamentos. Eu reconheço que é neste universo que está o cinema brasileiro mais inquieto. Porém, nem ele é único em Tiradentes, nem acho que seja radical, um cinema de quebrar os pratos. O Aurora ficou mais associado a esse cinema mais lento e mais bem enquadrado. Estar lá significa um selo de qualidade, uma espécie de legitimação, por isso é importante pôr uns filmes toscos em que eu vejo valor, mas que têm um lado mais selvagem, mais precário, mais intuitivo. Eu tenho admiração pelo cinema racional, mas também gosto desse outro mais intuitivo, com mais frescor.

FC: Mas você vê a experimentação acontecer no cinema expandido, no chamado pós cinema, no cinema relacionado às artes plásticas?

CE: Olha, eu acho que existem lugares mais apropriados para experimentações do que o cinema. A ideia de experimentação nunca foi e nunca será hegemônica no cinema como é nas artes plásticas contemporâneas. Não é à toa que muita gente está indo para as galerias, dizendo que os dispositivos do cinema não interessam mais. Eu tenho um pouco de fobia da Bienal, não consigo ficar duas horas numa. E isso não diminui o cinema: ainda dá para lotar uma tenda fazendo com que as pessoas assistam a um filme inteiro. Num momento em que as pessoas só assistem a 10 minutos de qualquer coisa, ver um filme inteiro, como diz o Pedro Costa, é uma atitude de resistência política, é quase reacionário. Desse reacionarismo eu gosto. Eu gosto muito de uma frase do Agamben, que diz: para ser contemporâneo, é necessário estar defasado do seu momento histórico. Eu gosto dessa ideia de um certo recuo do contemporâneo pra melhor entender, como dar um passo para trás. Eu sou meio desconfiado com o passo à frente. A minha percepção é antivanguardista. Eu prefiro ficar atrás para poder analisar o rumo das coisas. Não me sinto capaz de manter sempre esse olhar para o olho do furacão. As coisas muito “contemporâneas” me incomodam.

PEDRO VENEROSO

*Os residentes*



FC: A cada ano a gente vê a predominância na Mostra de Tiradentes de uma cinematografia de uma parte do Brasil. De que maneira isso é um diferencial ou pode se tornar um problema para a mostra?

CE: A distribuição regional não tem importância nenhuma, isso não é um critério. O que importa são os filmes. O que vale é trazer pessoas novas, que normalmente não chegavam com os seus filmes. O Festival acaba sendo um lugar de muitas trocas e armação de filmes, muitas parcerias começaram ali. Não tem essa questão da cota regional, o que tem é uma atenção e interesse pelos filmes, de onde quer que eles venham. E existem núcleos muito fortes em Pernambuco, Ceará e Minas.

FC: E o eixo Rio/São Paulo? Você acha que a inovação pode estar tolhida por um sistema que já existe? Ou talvez não haja figuras específicas que se destaquem?

CE: Rio e São Paulo estão sempre presentes, mas são casos diferentes, têm caminhos muito próprios. No Rio até pode haver cineastas unidos que saíram todos ou boa parte da UFF, mas não necessariamente constituem um grupo. Eles têm núcleos próprios, independentes, particulares, cada um desenvolve o seu caminho. Não existe essa ideia de colaboração mais ampla que a gente vê em Minas, Ceará e Pernambuco. Talvez porque exista a necessidade dessa união nesses lugares, enquanto no Rio e São Paulo isso é uma opção, não uma necessidade. E claro que o cinema cearense não é só a Alumbramento, não é? Existem outros realizadores, mas pelo menos nas produtoras Alumbramento, do Ceará, Símio e Trincheira, de Recife, na Teia e agora na Filmes de Plástico, de Minas Gerais, o processo coletivo é quase uma condição para a existência do filme. Não é que sempre dirijam coletivamente e, mesmo que aconteça, não será assim para sempre. Num debate em que estavam fazendo uma comparação entre os filmes brasileiros baratos de hoje e o cinema marginal *underground* dos anos 60 e 70, o André Gatti lembrou do seguinte: “Pode ter uma familiaridade aqui e outra ali, mas o cinema de hoje não tem nada de marginal, todo mundo tem CNPJ.” Não acho que as pessoas queiram fazer cinema só por afeto. Isto é uma condição para que as pessoas façam cinema, talvez elas não façam cinema se não for com afeto, mas todo mundo quer se inserir, estreitar, vender filme lá fora, os diretores querem passar seus filmes em Cannes. Eu não acredito nesse romantismo do pós-industrial, esse pós-industrial na verdade é um pré-industrial, no caso desse segmento. Todos estão querendo se inserir, só que com liberdade.

FC: A invenção é um desejo, como se não tivessem noção de quais são os caminhos abertos? Ou talvez estes caminhos estejam abertos demais?

CE: Eu acho que estamos vivendo num momento de transição para alguma coisa que ainda está nebulosa. Eu acho muito difícil a gente conseguir dar nomes e entender o processo contemporâneo, o que acontece de agora pra frente, porque acho que as mudanças serão cada vez mais rápidas, inclusive nas formas de estruturar a narrativa.

FC: Por outro lado, você falou que os planos estão cada vez mais longos.

CE: Pretendendo ser uma forma de resistência. Existe um mercado da resistência pelo plano. Hoje, fala-se muito sobre o tempo de duração do plano, o retorno à vida, só que é um “retorno à vida” estetizado, com uma luz bem pensada. Se a gente pega, por exemplo, um de nossos

cânonos contemporâneos, o Jia Zhang-Ke, ele sintetiza o que é o paradigma do cinema contemporâneo, essa ideia de um contato com o tempo e com o espaço, mas com um desenho muito bem feito. A questão é: será que daqui a 10 anos o Jia Zhang-Ke vai ser um paradigma? Seria uma resistência que ganhou prêmio em Cannes, uma resistência *mainstream*. Aí não é mais resistência.

FC: Mas só se vê invenção e resistência nos filmes de planos longos?

CE: Quando a gente fala em cinema experimental, mesmo no curta-metragem, a gente imagina um cinema da velocidade, de choque entre planos, de mudanças abruptas, mas eu vejo muito pouco disso hoje, até em curtas-metragens. O que está se fazendo com a narrativa já foi feito antes. O que se pode mais fazer com a narrativa? Existe talvez uma proposta que se reinventa dentro da narrativa.

FC: Não é possível inventar dentro da tradição?

CE: É, sim. Como já disseram, a tradição é saber acender o fogo, não é cultivar as cinzas. A tradição está aí, que bom que ela se constituiu ao longo do tempo. Mas criar a partir da tradição narrativa também não é algo novo. Existe uma grande crise de invenção, é difícil ser inventivo hoje. Quanto mais consciente, mais difícil é. Não acho que o cinema contemporâneo seja tão inventivo. O que o Apichatpong está fazendo é uma coisa que não consigo relacionar com nada da tradição cinematográfica. Mas, fora ele, quem está fazendo algo novo? O Kiarostami estava numa experiência muito radical, é um caso. A inventividade é para pouquíssimos. E ela não é uma característica de todas as épocas do cinema.

FC: Em documentários como *Pacific* ou os filmes do Eduardo Coutinho, ou em ficções dirigidas coletivamente, o questionamento da autoria no Brasil está sendo trabalhado como uma coisa nova?

CE: Talvez eu concorde no sentido de não estar muito na moda o realizador manipulador, o sujeito que decide o que vai acontecer, aquele que expõe a sua visão de mundo e de cinema. Nesse sentido houve um recuo, com esse elogio do processo, do ator colaborativo, do fotógrafo que também é co-autor. Por outro lado, o que o Foucault chamava de culto ao autor continua prevalecendo. A assinatura nunca foi tão importante como grife para os festivais internacionais.

FC: Você gosta da expressão “novíssimo cinema brasileiro”?

CE: Não, porque não diz nada. Ele é novíssimo, e daí? Daqui a alguns anos a gente terá um outro novíssimo. Esse rótulo, originalmente, era apenas o nome de uma sessão realizada no Rio de Janeiro. O problema desses cinemas novos é que eles se pautam por uma suposta novidade, uma originalidade. E quando mudar a época, vamos dar o nome de quê? Hoje há uma configuração diferente do que era na década de 1990, assim como essa era diferente da de 1960, e assim por diante. A questão é como a gente vai nomear qualquer mudança na configuração. Vamos fazer o trabalho completo, porque falar só que é novo é uma atitude preguiçosa: significa não ir a essa “nova” configuração e dizer o que ela é, quais são as suas características, apontando o que é novo com relação ao que havia antes.



Jia Zhang-Ke

FC: O Marcelo Ikeda e o Dellani Lima publicaram um livro nomeando essa produção como *Cinema de garagem*, uma definição a partir da precariedade das condições de produção.

CE: Assim eles demarcam o modo de criação e produção, não demarcam um movimento estético, e sim o ambiente. O Paolo Gregori fez uma divisão de que eu gostei muito: ele conceituou o “cinema de galpão” e o “cinema de fundo de quintal”. O “cinema de galpão” é aquele com CNPJ, e o outro, que é feito sem precisar de galpão, é esse “cinema de garagem”. Espaço para isso existe: hoje temos mais festivais de cinema que exibem essas produções, e a forma de produzir está mais fácil. Falta fazer a segunda parte do trabalho, que é tentar ver se acontece de fato uma nova configuração estética. Se a gente for pegar o foco dessa ceninha novíssima, o José Eduardo Belmonte está na periferia e o Lírio Ferreira está quase fora dela. Eu gosto muito de todos os filmes do Belmonte. Gosto dessa sensação de descontrole dos personagens que ele cultiva. Isso eu não vejo com frequência no cinema brasileiro atual, a gente ficou meio *blasé*, perdeu a agressividade, e eu sinto falta disso. Existe uma vertente da produção e do pensamento cinematográfico brasileiro que recusa essa proposta de cinema, que é contra a agressividade.

FC: Temos visto inovação nos filmes dos diretores mais velhos?

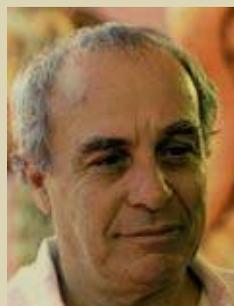
CE: As minhas últimas experiências de ver filmes de cineastas mais velhos foram mais impactantes que ver os dos mais novos. Os filmes do Bressane, como *Cleópatra*, assim como o novo filme do Saraceni, *O gerente*, e também *Serras da desordem* e esse mais recente do Geraldo Sarno, *O último romance de Balzac*. Nem todos são tão radicais em seus filmes. No caso do Bressane, ele está sempre inventando o cinema novamente. É o único cineasta que consegue me surpreender de verdade. Eu senti isso com esse do Saraceni. Onde é que está essa inventividade ali? É aí que eu acho que há algo de intangível e invisível na invenção, porque nem sempre a gente consegue defini-la no procedimento.

FC: Qual é a importância da crítica nessa nova cena? E esse rótulo da “nova crítica”?

CE: Esse rótulo nomeou o grupo de uma geração que já não é mais nova, que agora já está institucionalizada em alguns casos. Enfim, ao mesmo tempo que há o vídeo digital para o cinema, hoje há a possibilidade para os críticos publicarem na internet. Tiradentes é sobretudo um grande espaço de discussão para os novos realizadores, e talvez seja o festival de cinema que tenha mais críticos por metro quadrado no Brasil. Esse confronto entre filmes e críticos é fundamental, e num segundo momento existe essa relação entre crítico e realizador na mesa de debate, com outros críticos e cineastas na plateia fazendo perguntas ou respondendo. A presença da crítica ajuda muito a dar uma aquecida no clima. Boa parte desses segundos longas são de realizadores que já têm com a crítica uma relação, que começa a ter fissuras e ressentimentos a partir do momento em que os filmes são feitos e debatidos. Não sei até que ponto isso abala a relação amistosa e saudável, mas os realizadores têm que ter maturidade para tratar com a crítica. Um certo receio do conflito é uma característica muito brasileira.

Leia a versão integral da entrevista no site www.filmecultura.org.br

Julio Bressane e Cleópatra



DOCUMENTÁRIO
DE INVENÇÃO

POR CARLOS ALBERTO MATTOS

VANGUARDA
INOVAÇÃO



Santos Dumont pré-cineasta?

Os historiadores do cinema brasileiro não terão dúvidas em apontar o primeiro fenômeno da área depois da Retomada: foi a renovação do documentário, que começou em 1997 e teve seu pique entre 2004 e 2007. A partir, sobretudo, do surgimento de *Santo forte*, de Eduardo Coutinho, *Socorro Nobre*, de Walter Salles, e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, o doc brasileiro conheceu um surto não somente de repercussão no meio e junto ao público, como também de inquietação formal que o colocou na linha de frente do setor audiovisual.

Sem dúvida a maior contribuição para esse *momentum* foi a desrepressão das subjetividades. E isso se deu tanto no foco de interesse dos filmes – pessoas vistas cada vez mais como individualidades, em vez de representantes de classes ou grupos sociais –, como no eixo de expressão dos realizadores, que se permitiram participar explicitamente do processo de documentação e, em alguns casos, até se colocarem como protagonistas de seus docs.

À explosão das subjetividades somaram-se os intercâmbios com a ficção, com a videoarte e com o experimentalismo para configurar um panorama atraente como o doc brasileiro só conheceu, em escala quantitativa infinitamente menor, na aurora do Cinema Novo. Atraente sobretudo para as novas gerações de cineastas, que ali encontraram um ambiente propício ao desejo de experimentação e à necessidade de trabalhar em regime de baixo orçamento. Ao longo dos anos 2000, o doc virou um grande laboratório de pesquisa de linguagem nos coletivos, escolas de cinema e mesmo entre diretores consagrados. Até hoje a Mostra de Cinema de Tiradentes, principal vitrine do cinema jovem no país, recebe documentários numa proporção maior que 50% no seu processo de inscrições.

Mas, afinal, como se têm manifestado essas várias tendências que proponho enfeixarmos no conceito de documentário de invenção? É o que pretendo sintetizar nos próximos parágrafos. (Convém aqui dar o crédito ao termo “cinema de invenção”, cunhado por Jairo Ferreira, que veio para sanar o caos semântico em torno das ideias de vanguarda, experimental e marginal.)





Rua de mão dupla

O império do dispositivo

Ao mesmo tempo libertação e prisão para o documentarista, o uso de um dispositivo no lugar de um roteiro tem recriado as possibilidades da dramaturgia documental. O termo “dispositivo” é usado aqui em sua vertente francesa (*dispositif*), baseado em acepções de Michel Foucault e Gilles Deleuze, como um sistema de escolhas (temporais, espaciais e/ou circunstanciais) que norteiam o percurso do cineasta dentro de uma realidade e um campo de trabalho. Coutinho, quando elegeu determinada comunidade, um certo período e formas de conduta mais ou menos regulares para fazer filmes como *Santo forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master* e *O fim e princípio*, estava ajudando a estabelecer o dispositivo na pauta dos documentaristas brasileiros.

Cezar Migliorin, devotado estudioso do assunto, assim definiu sinteticamente o dispositivo como estratégia narrativa: “é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido”. Para exemplificar, ele analisou o doc *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães (2003), em que pares de pessoas que não se conheciam foram convidadas a trocar de casa durante 24 horas e filmar a casa do outro, tentando intuir sobre a personalidade do dono. A troca e o espelhamento de impressões constituem a aventura do filme.

O doc de dispositivo traz como novidade a substituição do planejamento e da retórica expositiva pelo inesperado. Coloca o realizador à mercê de suas escolhas iniciais e o obriga a lidar com resultados nem sempre controláveis. *Pacific*, de Marcelo Pedroso (2010), foi inteiramente realizado com filmagens de turistas em cruzeiros marítimos, coletadas depois das viagens. O próprio Migliorin é autor de um curta provocativo, *Ação e dispersão* (2003), em que ele se limita a exibir a maneira como gastou a verba do edital em viagens pessoais que simultaneamente compunham o seu filme-prestação de contas. Não é este o caso, mas o inferno do dispositivo começa quando se torna mero fetiche, bastando-se em sua simples exposição.

O princípio da incerteza

Caminho bastante comentado e debatido ultimamente – inclusive em artigo meu na Filme Cultura nº 50 –, a hibridez de códigos documentais e ficcionais dentro de um mesmo filme forjou para o doc novos paradigmas de recepção por parte do público. A valorização da incerteza, ou pelo menos um relaxamento nas exigências de “autenticidade” na origem das imagens documentais, tem levado documentaristas como Andrea Tonacci (*Serras da desordem*), Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Formosa*) e Maria Augusta Ramos (*Juízo*) a trabalharem, cada um a seu modo, nos interstícios entre registro e encenação.

Se não representa necessariamente uma renovação na dramaturgia do documentário, como é o caso do dispositivo, esse princípio da incerteza altera a atitude do cineasta perante seus personagens e objetos. Mas principalmente modifica a maneira como o público consome – e reage – a um tipo de cinema que, durante meio século (dos anos 1930 aos 80, pelo menos), ficou escravizado ao papel de janela ou explicador do mundo. O que se impõe agora é o doc como construção cinematográfica acima de tudo. Livre, portanto, para viajar na invenção.



Em cima, *Pacific*,

em baixo, *Avenida Brasília Formosa*



Aboio

A estética como ação documental

No curta *Clandestinos* (2001), Patrícia Moran entrevista ex-militantes contra o regime militar em Belo Horizonte. O tema ultraexplorado se reaquece mediante uma edição de som e de imagens que simulava o desnorreamento, a comunicação precária, a dissimulação de identidades e o clima de vigilância que marcavam a vida na clandestinidade. Como esse, muitos outros docs têm pisado o terreno da inovação com os calçados de uma estética aplicada diretamente ao tema.

É comum no doc de invenção que a informação, ou parte considerável dela, seja passada pelo estilo e pelos signos de linguagem, e não pela descrição, o dado simples ou a retórica expositiva. O mundo factual não é referido retoricamente, mas emocionalmente. Trabalha-se mais com o sensorial e o rítmico do que com a explanação didática. *Aboio*, de Marília Rocha (2005), por exemplo, ecoava essa tradição vocal dos vaqueiros através de ensaios audiovisuais na caatinga, privilegiando a beleza do movimento bruto e a tonalidade evocativa dos sons. Quando Cao Guimarães, Lucas Bambozzi e Beto Magalhães resolveram documentar profissões em extinção (*O fim do sem fim*, 2007), optaram por imagens de Super 8 e uma edição em que as coisas parecem mais desaparecer que ser trazidas à tela.

O doc de invenção utiliza modelos narrativos menos convencionais, toma liberdades poéticas em maior grau e adota formas subjetivas de representação. Em sua linguagem, incorpora técnicas antes mais associadas à ficção, como efeitos digitais, imagens incrustadas ou sobrepostas, alterações do ritmo natural, congelamentos, trilha sonora assumidamente não diegética, planos subjetivos, descontinuidades. Em última instância, aproxima-se tanto da ficção quanto do cinema experimental, mas destes se difere basicamente por voltar-se para objetos reais do mundo social. Essa âncora com o real é o que ainda os caracteriza como documentários.

O tratamento poético da realidade pode ser motivado pelo próprio tema ou personagem, como é o caso da evocação do poeta Waly Salomão pelo amigo Carlos Nader em *Pan-cinema permanente* (2009). Qualquer veleidade informativa é saborosamente sabotada pelo sopro de desarrumação que provém das atitudes de Waly. Daí resulta uma biografia experimental perfeitamente ajustada a seu objeto. Mas essa poetização do real pode, ao contrário, vir de uma escolha deliberada do realizador. Este é o caso de Joel Pizzini em *500 almas* (analisado na Filme Cultura 53), que procura nos quase extintos índios guatós, bem como no acervo científico e imaginário sobre eles e os índios em geral, os elementos para a construção de uma etnopoética audiovisual.



Pan-cinema permanente

Compilações que recriam

O documentário baseado em materiais de arquivo também conheceu um rejuvenescimento significativo na última década. Os filmes, fotos e arquivos sonoros preexistentes passaram a ser usados não apenas como evidências e ilustrações, mas como matéria-prima para jogos intertextuais, signos disponíveis para uma outra escrita radicalmente original. O exemplo mais popular dessa tendência foi *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, inventário crítico-afetivo de verdades e mentiras sobre o século XX. Jean-Claude



Bernardet foi outro que se exercitou no subgênero, com destaque para *São Paulo – sinfonia e cacofonia* (1995), ensaio sobre continuidades e picos de invenção no cinema paulista de várias épocas. Joel Pizzini, por sua vez, forjou em *Glauces: estudo de um rosto* (2001) uma espécie de atuação póstuma de Glauce Rocha ao samplear e criar novos significados com as imagens da atriz em diversos filmes.

Mas o nome mais profundamente identificado com uma renovação do olhar sobre os arquivos é sem dúvida Carlos Adriano. A partir de materiais às vezes ínfimos (poucos fotogramas, velhos discos de vinil, uma curta cena de mutoscópio), ele cria ensaios minuciosos sobre memória, perda e esquecimento. A manipulação (física e artística) de artefatos fora de uso é uma condição fundamental do seu trabalho. Em filmes como *Remanescências* (1997), *Militância* (2002) e *Santos Dumont pré-cineasta?* (2010), Adriano cria elos inesperados entre os primórdios do cinema e a era da manipulação digital, sempre no pleno espírito de desbravamento experimental.

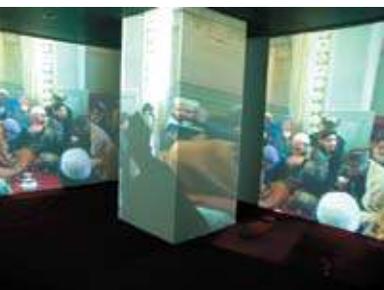
Passeios pelo bosque da arte

Pode não ser o mais radical, mas o passo mais vistoso dado pelo documentário contemporâneo no rumo da experimentação é o que o aproxima da esfera das artes visuais. Um histórico da contaminação entre docs e artes plásticas no Brasil tem que necessariamente remontar ao alvorecer dos vídeos de artistas, na década de 1970. Daí nasce uma tradição com pontos marcantes na série Rioarte Vídeo – Arte Contemporânea, trabalhos conjuntos de artistas plásticos e videoartistas, e nas experimentações de pioneiros como Arthur Omar, Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto (ver artigo de Rubens Machado Jr. nesta edição).

Se por um lado vigora um impulso documental nas artes plásticas – com as operações sobre fotografias, o agenciamento de matérias corporais e a inserção do documentário na pauta das Bienais, entre outras coisas –, verifica-se também o deslizamento do doc para o âmbito dos museus, galerias e instalações. Arthur Omar propôs ao espectador a experiência imersiva de uma mesquita afegã em sua instalação *Dervix* (2005). Kika Nicoleta pediu a travestis que se recriassem à vontade, sozinhas diante de uma câmera num quarto de motel, e criou *Trópico de Capricórnio* (2004) para ser visto numa instalação com tela no teto. Carlos Nader desenvolveu o conceito de segredo pessoal em múltiplas plataformas de interação, que incluíam o vídeo, a performance e a instalação. Nesses trabalhos de Nader, sigilo, sucessivamente reiterado, funcionava como um manifesto pelo recalçamento do teor informativo do documentário, em busca de uma expressividade mais conceitual e sensorial.

Esse contágio e essa expansão, que absorvem artistas com trânsito entre várias disciplinas, estão levando o doc a pontos extremos de sustentação do seu vínculo com o real. Isso conduz inevitavelmente ao debate sobre o prazo de validade da própria distinção entre documentário, ficção e experimentação. Talvez estejamos muito próximos não exatamente de um futuro, mas de um passado que ainda soa como matriz e utopia: as vanguardas dos anos 1920, quando todos os códigos se mesclavam em nome da invenção.

Carlos Alberto Mattos carmattos@filmeicultura.org.br



Dervix

NOVOS CAMINHOS PARA A ANIMAÇÃO EXPERIMENTAL

POR MARCOS MAGALHÃES

VANGUARDA
INOVAÇÃO

MARIO LADEIRA



Oups

A Animação, origem de todas as linguagens audiovisuais, é arte de invenção por excelência. Desde Joseph Plateau (1801-1883) e Emile Reynaud (1844-1918), os desenhos e objetos animados quadro a quadro se constituíram no mais essencial tubo de ensaio para a experimentação de técnicas e estilos do que se passou a chamar de Cinema. Isto posto, pode-se concluir que não se faz animação sem inovação ou experimentação. Mesmo na obra mais comercial é quase impossível escapar de um ou outro fator de risco, tentativa ou pura ousadia no visual, na narrativa ou concepção estética, já que tudo em uma animação é intermediado pela mente e pelas mãos do(s) indivíduo(s) criador(es).

Então o que seria, afinal, uma animação *experimental*? No livro norte-americano *Experimental animation*, uma das raras obras de referência sobre o assunto, os autores Robert Russett e Cecile Starr listam três condições em seu critério para classificar filmes e autores de animação como experimentais: o uso de técnicas individuais, dedicação pessoal (trabalho não encomendado ou financiado) e ousadia artística.



Até bem pouco tempo (talvez até o fim do século passado), virtualmente toda obra de animação autoral produzida no Brasil poderia se encaixar nestes padrões, já que as possibilidades comerciais eram inexistentes ou tão tênues que não representavam constrangimentos ou barreiras a qualquer tipo de experimentação. O rótulo “experimental” poderia até ser aplicado, de maneira pejorativa, ao filme que não atingisse os padrões esperados para uma aplicação comercial. O esforço de Anélio Latini nos anos 1950 ao fazer praticamente sozinho *Sinfonia amazônica*, levado a experimentar pela carência absoluta de recursos, constituía uma inovação pelo feito histórico – primeiro longa-metragem de animação brasileiro – mas buscava repetir, da maneira possível, as fórmulas já testadas por Walt Disney em filmes como *Fantasia*.

Desde sempre, é claro, existiram os autores que aceitaram ou reclamaram conscientemente o rótulo de experimentais, sem ambições comerciais ou mesmo narrativas, encantados por um exercício visual com as imagens em movimento. O autor de animação brasileiro até hoje mais classificado assim é Roberto Miller, um dos muitos influenciados aqui pelo escocês-canadense Norman McLaren. Como seu ídolo, Miller se destacou por realizar a partir dos anos 1960 filmes abstratos desenhados diretamente sobre a película. Desde então, esta técnica ficou caracterizada aqui como expressão máxima da animação experimental.

É interessante citar que McLaren, tido entre nós como cineasta livre e experimental, viveu mais de 40 anos como funcionário do governo do Canadá. Praticamente toda a sua obra autoral é patrimônio estatal, o que foge aos critérios de Russett e Starr (apesar de figurar com destaque no livro). McLaren personifica o cinema laboratório industrial, a busca de linguagens com o objetivo de aplicá-las a objetivos concretos. Não há dúvidas de que ele cumpriu magistralmente esta função, sem se contaminar pelos vícios do funcionalismo, mas mesmo assim não escapou de uma certa indiferença da radical comunidade apreciadora do cinema “não-narrativo” (como alguns preferem nomear o experimental na América do Norte), pelo fato de sua obra não ser de todo descompromissada e sua pacata vida pessoal não corresponder ao radicalismo de algumas de suas manifestações estéticas.

Ao longo dos anos 1960 e 70, pela própria circunstância libertária (e depois escapista) da arte daquele período, muitos artistas brasileiros passaram pela animação como veículo de experimentação estética – foi o caso de José Rubens Siqueira (*Sorrir*), Antônio Moreno (*Eclipse*), Rui de Oliveira (*Cristo procurado*), Stil (*Batuque*) e outros. Com a vinda dos anos 1980, praticamente desapareceu o espaço para experiências mais radicais, mas elas continuaram acontecendo quando possível. *Adeus*, de Céu d’Ellia, é um perturbador exemplo de antropofagia de símbolos visuais feito por um animador formado pelo mercado da publicidade. Ainda fora do circuito, é preciso destacar o lugar de autor experimental para Fernando Diniz, artista do Museu de Imagens do Inconsciente, que surpreendeu a todos com a maestria em seu único filme, *Estrela de oito pontas*, de 1996.

Com a revolução tecnológica iniciada dos anos 1990, o advento das mídias digitais e os novos processos de produção, pode-se destacar duas vertentes para novas experimentações: uma seria a computação gráfica. Outra seria o cruzamento de tecnologias, suportes e formatos permitidos pelo meio digital.



Engolervilha



Grafite animado



Ratos de rua e

Mutu

No primeiro caso, novas ferramentas de visualização digital expandem tecnologias de representação que seriam destinadas a ser cada vez mais fiéis à realidade. Hiper-realismo em 3D, *motion capture*, estereoscopia, podem também ser usados para criar novos universos e lógicas narrativas, desconstruindo e inovando nossas percepções de realidades. Um autor que optou entre nós por um caminho consistente nesta área é Carlos Eduardo Nogueira, animador independente com sólida carreira em linguagem experimental em computação gráfica. Nogueira se encaixa nos três quesitos de Russett e Starr, criando em software 3D texturas e *shadings* completamente fora do padrão comercial, mantendo uma postura independente e sempre buscando alguma inovação em cada trabalho, desde *Desirella* até *Yansan*.

No segundo caminho, todos os autores hoje em dia, sem exceção, se sentem tentados a experiências no limiar entre duas ou mais linguagens. Unir o artesanal ao digital tem possibilidades infinitas. A animação pode agora se inserir livremente em longas ao vivo, documentários, instalações e produtos multiplataforma, desafiando o senso comum e intrigando o espectador. Um jovem talento do nosso cinema de atores, Matheus Souza, revelado pelo longa *Apenas o fim*, prepara seu projeto seguinte usando a roupagem de animação proporcionada pela rotoscopia (à maneira de Richard Linklater em *Waking life*, aliás uma óbvia influência).

Guilherme Marcondes, paulista, hoje trabalhando para o mundo todo a partir de Los Angeles, iniciou-se com um curta independente, *Tyger*, que conjuga magistralmente diversas técnicas e linguagens: teatro de animação, filmagem ao vivo e animação 2D e 3D. Marcondes continua criando para o mercado de clipes e publicidade trabalhos que sempre inovam e expandem a inserção do experimental.

Obra emblemática e inspiradora para muitos é a do grafiteiro e animador italiano Blu, que tem feito sua carreira quase exclusivamente com filmes postados no Vimeo com licença Creative Commons, nos quais usa uma simples câmera fotográfica digital e as tintas, pincéis e aerossóis do grafite. Blu tem pelo menos um possível seguidor no Brasil: Meton Joffily, também grafiteiro, que incorpora a seus curtas de animação a estética dos painéis de rua em *Ratos de rua*, *Sinal vermelho* e outros.

Uma outra tendência experimental lida com a forma narrativa e o modelo de produção: o filme coletivo. Voltando mais uma vez ao passado, em 1986, Ano Internacional da Paz da ONU, a animação brasileira fora apresentada ao mundo pelo coletivo Planeta Terra, que reunia 30 animadores em atividade constante no Brasil, cada um demonstrando sua visão e representação do tema “Paz”. O que era uma moda na época (puxada pelo clipe musical coletivo de Michael Jackson, *We are the world*) amadureceu agora para uma forte tendência alimentada pelas redes digitais, que pode influenciar todo o futuro da produção e permitir cada vez mais cruzamentos.

Fabio Yamaji, paulista e nisei, foi formado em uma infelizmente extinta produtora, a Trattoria di Frame, que conseguia aplicar uma postura experimental ao mercado publicitário de animação. Ao se ver solto na área autoral, Yamaji despertou para uma brilhante carreira iniciada com *Divino, de repente...* Neste filme, além das diversas técnicas (*pixilation*, desenho, objetos, etc.), destacam-se a criação e produção coletiva.





Planeta Terra

Marão, o irreverente animador carioca de muitos curtas, como *O arroz nunca acaba*, já fora responsável por unir jovens animadores (entre eles, Fabio) em torno da absurda e iconoclasta série coletiva *Engolervilha*, cujo terceiro episódio já extrapola com o nome de *Engole logo uma jaca então*. Diversas técnicas e um total descompromisso com lógica e ética fazem um terreno fértil para extravasar em catarse as linguagens e técnicas experimentais de vários animadores.

Dentre os nomes revelados por esta série está também o de um jovem cearense, Diego Akel, que assume a bandeira do cinema de animação experimental no conceito McLaren: formas abstratas, pesquisa de texturas e descompromisso com personagens e narrativas prontamente reconhecíveis. Diego tem atuado com oficinas e seminários em Fortaleza e promete continuar a expandir esta tendência em sua comunidade.

É importante mesmo que estruturas e recursos sejam mantidos para ampliar nossos laboratórios de linguagens. Um dos mais antigos laboratórios se mantém há 21 anos em um cenário idílico, à beira da Floresta da Tijuca, no Horto do Rio de Janeiro: o Visgraf (Laboratório de Visualizações Gráficas) do Impa (Instituto de Matemática Pura e Aplicada), onde a equipe liderada pelo *designer*, fotógrafo e matemático Luiz Velho cria *softwares* e sistemas que fazem cada vez mais junções de conhecimentos musicais, de dança e de captura de movimento muito interessantes e intrigantes para a comunidade artística. Não existem (ainda) casos de obras artisticamente reconhecidas (por exemplo, filmes premiados em festivais de cinema) feitos com as ferramentas digitais pesquisadas pelo Visgraf, mas pode-se apostar que isso não demorará a acontecer.

Marcio Ambrósio, animador e artista plástico paulista com passagem pela Bélgica, explora o fazer intuitivo da animação com interfaces digitais interativas em instalações performáticas como *Oups* e o *Grafite animado*, mostrados ao público em eventos como o festival Anima Mundi. Aliás, uma das marcas do festival é justamente o Estúdio Aberto, onde os futuros talentos descobrem o prazer da experimentação com o quadro a quadro. Não deixa de ser um laboratório temporário e democrático a céu aberto, no mês de julho, quando acontece o festival no Rio e em São Paulo.

Ultimamente o foco de atenção para a animação tem se voltado para a conquista do mercado brasileiro de séries de TV e longas para cinema, fato indiscutivelmente importante, histórica e estrategicamente. À medida que este mercado se estabelece (e ainda há muito caminho a percorrer), vai se evidenciando cada vez mais a necessidade destes laboratórios de novas possibilidades. O importante é que esta vocação de pesquisa, natural e intuitiva na arte da animação, não se deixe perder na ambição estreita de atender ao que o mercado começa a determinar, pelo simples e cômodo vício da repetição. Pois a história mostra que os mercados mais sólidos e frutuosos foram conquistados com a inovação, e esta é uma lição que, no que diz respeito aos animadores, apesar de sua vocação natural, precisa sempre ser renovada.



Estúdio aberto no Anima Mundi

Marcos Magalhães é cineasta de animação, autor de *Animando* e *Meow!* (premiado em Cannes), professor pleno de Animação na PUC-Rio e um dos diretores do Anima Mundi, Festival Internacional de Animação do Brasil.

COMO SOA HOJE
POR FERNANDO MORAIS DA COSTA

EXPERIMENTAL?

VANGUARDA
INOVAÇÃO



Quando fui convidado pelos editores da revista para escrever sobre vanguardas e experimentações sonoras, a junção de dois fatos me levou a um impasse inicial: primeiro, havia certa indicação de que o texto tratasse de inovações recentes; segundo, há a minha própria vontade atual de escrever mais sobre o cinema contemporâneo do que sobre períodos passados da história do cinema. O problema configurou-se quando pensei o seguinte: o que há de inovações sonoras hoje?

Ando dizendo em salas de aula e em lugares menos cotados que há hoje uma espécie de vale-tudo sonoro, embora domesticado, porém mais livre de certas convenções ensinadas pelo cinema clássico narrativo. Assim, creio não estar sozinho ao defender que certos usos do som que já foram considerados tabus, no que, generalizando, se diz ser o cinema comercial, estão hoje cada vez mais naturalizados. Quanto à música, por exemplo, ideias tradicionais como as que diziam respeito a uma impossibilidade no dito cinema comercial, hollywoodiano que seja, da música ir contra o que as imagens narram são difíceis de aplicar hoje, mesmo na análise dos filmes que mais fazem sucesso pelo mundo afora. Antigos argumentos sobre o medo de silenciar certas ações, sob risco do espectador simplesmente estranhar a ausência de tal som e de repente perceber que há mecanismos de junção entre sons e imagens em operação, já não fazem sentido quando passa a se tornar um clichê o fato de propositadamente não se ouvir o tiro fundamental, a explosão mais impactante. Se tais silenciamentos têm a função primordial de chamar exatamente a atenção do espectador para tais ações, ao invés de causar distanciamento, pode-se dizer que cortes abruptos de grande intensidade sonora para impressões de silêncio não assustam mais ninguém.

Sobre grande parte da sonorização para cinema hoje paira o conceito de hiper-realismo. Inicialmente relacionada à pintura, tal expressão parece dar conta de modos a unir sons e imagens em ilhas de edição, reproduzidos nas salas de cinema cujo aparato sonoro seja mais impactante. Não se trataria mais de mostrar ao espectador que aqueles sons são fidedignos aos que ele escuta na realidade, mas de deixar claro que som de cinema passa a ser um artefato que produz impacto sensorial maior do que os sons do mundo, ou do que os sons que tais objetos produziram no mundo.

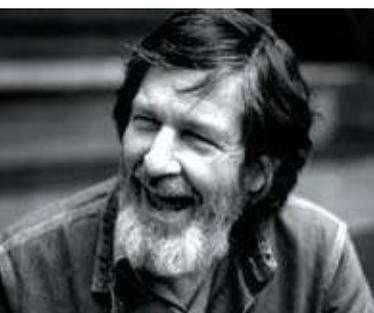
Na verdade, creio ser mais interessante exatamente a fronteira entre uma coisa e outra: uma espécie de hiper-realismo sutil, se isso não for um oxímoro. É evidente que no caso dos maiores lançamentos do cinema mundial o hiper-realismo está indubitavelmente em funcionamento. Mas em parte do cinema brasileiro dos anos mais recentes, do cinema argentino, mexicano, uruguaio até, o som vem deixando de se ancorar no real, seja lá o que isso for, e ganha autonomia para que dele se possa dizer: a representação de tais sons nesses tais filmes se traduz em um excesso obrigatório, em uma intensidade maior do que se espera quando vemos na tela as fontes que produzem os sons. Mesmo aqui, no cinema feito à nossa volta, as coisas parecem soar mais densas do que na própria realidade, quando entramos nas salas.

Confesso aqui a preocupação de não cair no binarismo “experimental X comercial”. Daí até a falta de pudor em tomar o dito cinema comercial como lugar de uma estética sonora contemporânea reconhecível.

Preocupavam-me ainda, quando pensava no texto por escrever, os termos a serem usados: é conhecida a resistência dos que seriam expoentes de uma história do cinema experimental a essa própria palavra. Stan Brakhage, que como ensina Fred Camper não deve ser visto apenas como um bastião do suposto reinado da imagem no cinema, mas também como o responsável pela experiência radical de colocar seus espectadores frente ao silêncio total de suas projeções, notoriamente não gostava da palavra para definir seu trabalho. Mudando do cinema para a música, John Cage, em texto de 1957 chamado exatamente *Experimental Music*, comentava como passou da objeção radical à aceitação do termo “experimental” para definir seu trabalho.

De qualquer forma, mais simpática talvez do que cinema experimental seja a expressão “cinema de invenção”, o que remete ao saboroso livro de Jairo Ferreira. Sua análise das obras de Candeias, de Reichenbach, de José Agripino de Paula, de Bressane, de Tonacci e de tantos outros é sempre sensível ao som dos filmes e às suas relações com as imagens. A mirabolante divisão do livro nas categorias de “sintonia experimental” (eis aí a tal palavra), “sintonia existencial”, “visionária”, “intergaláctica” faz apenas mostrar a sintonia da própria análise com os objetos identificados e não identificados, vistos e ouvidos.

Ao pensar um pouco sobre décadas passadas, é evidente que há uma tradição de experimentações sonoras no cinema brasileiro. Mais especificamente, óbvio, no cinema moderno. O trabalho de Simplício Neto, em vias de publicação, sobre o som de *Hitler IIIº mundo*, lembra a complexidade de sua trilha sonora. Simplício Neto lembra tanto a influência do diretor José



Em cima John Cage,
em baixo Stan Brakhage





Hitler III^o mundo

Agripino de Paula sobre a comunidade artística da São Paulo do fim dos anos 1960 e início dos 1970 quanto sua erudição, o fato de estar antenado com diversas correntes artísticas espalhadas entre a Europa e os Estados Unidos. Agripino defenderia assim a chamada “música de fita”, em referência à música concreta capitaneada, entre outros, por Pierre Schaeffer. Seria essa uma das múltiplas influências de suas experimentações sonoras, materializadas em um disco raro e no próprio filme. Para Simplício, um filme como o de Agripino borra a sempre citada fronteira entre diegese e não diegese de forma grave, até porque talvez a preocupação com o espaço que cada som ocupa não seja nem relevante para se analisá-lo. Simplício chega a colocar a questão: o som de *Hitler III^o mundo* não seria um imenso comentário extradieético? Se a resposta fosse afirmativa, estaríamos dizendo que nenhum som faz parte das ações que vemos. O próprio autor da pergunta, no entanto, não a responde afirmativamente, ao chegar à conclusão de que mesmo tal raciocínio pareceria reducionista.

Se o som no cinema clássico narrativo está claramente, na maior parte do tempo, em um lugar ou em outro (no espaço da ação ou vindo de fora dele); se é uma característica do cinema moderno embaralhar essa divisão, existiriam filmes, como *Hitler III^o mundo*, nos quais as relações entre sons e imagens parecem estar ainda mais soltas. É o caso, por vezes citado, da voz sobre as imagens nos filmes de Marguerite Duras, os quais o público carioca teve recentemente a oportunidade de ver em sala de cinema. *India song* talvez seja o maior e mais célebre exemplo: ali, as vozes que narram evidentemente não estão no espaço e no lugar da ação mostrada nas imagens, mas também não se encaixam nos parâmetros tradicionais da voz *over*. Tais vozes parecem estar em um terceiro lugar, deslocado, talvez entre o primeiro e o segundo. Criam relações inconclusivas com as imagens.

Mas voltando aos filmes de hoje e à nossa questão inicial: o que há de invenções sonoras, especificamente no cinema brasileiro? Aqui surge uma vontade desagradável de dizer que o que há de mais inventivo não caracteriza uma novidade assim tão nova, embora se possa fazer uma relativização, como de fato faremos.



Viajo porque preciso, volto porque te amo

A indistinção, por exemplo, entre música e ruídos, uso sonoro paradigmático do cinema moderno, vem se tornando um dos clichês do cinema contemporâneo. Pense-se, sobre o cinema moderno, no famosíssimo caso de *Vidas secas*, na criação sonora de Geraldo José para a obra de Nelson Pereira dos Santos que não precisa ser reexplicada aqui. Aliás, modo de sonorizar presente em *Vidas secas*, mas não só. Geraldo José organizaria os ruídos segundo parâmetros musicais em *Os fuzis*, em *Navalha na carne*, em *O amuleto de Ogum* e em outros. Sobre *O amuleto de Ogum*, Jards Macalé, compositor da música do filme, explicaria, em depoimento para Severino Dadá inserido no documentário do montador sobre o técnico de som, que Geraldo José o ensinara que “ruído é som, e som é música, e música é ruído”.

No cinema internacional das últimas décadas, tal modo de sonorizar que já foi marca do cinema moderno pode ser ouvido em filmes provenientes de diferentes modos de produção: Lars Von Trier embaralha a fronteira entre o que é música e o que é ruído, Darren Aronofsky o faz repetidamente.

O teórico de música e de música para cinema Robin Stilwell propõe, em artigo chamado *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*, que na análise do som do cinema contemporâneo não sejam necessariamente utilizados parâmetros que serviram para pensar o cinema clássico narrativo ou mesmo o cinema moderno. A partir da sugestão de Stilwell, pode-se dizer que, embora certas estratégias para unir sons e imagens no cinema possam não parecer necessariamente novas, o modo como se operam essas estratégias é particular dos filmes contemporâneos. Assim, por exemplo, a transformação de um som identificado como ruído, em um primeiro momento, em algo que se pode chamar de música, em um segundo, não produziria hoje, é evidente, o mesmo sentido que produzia cinquenta anos atrás, quando determinados diretores circunscritos ao início do cinema moderno mostraram ser possível aquela operação sonora.

Em *Andarilho*, de Cao Guimarães, parece, de fato, haver um modo contemporâneo de borrar fronteiras tanto entre diegético e não-diegético, quanto entre música e ruídos. Em um cinema no qual as imagens sugerem uma contemplação mais radical, os sons podem ganhar funções proeminentes: criar ritmos internos em determinados planos, no meio-tempo entre dois cortes de imagem, materializar índices que na imagem não apareçam de forma tão clara. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, provoca questões sonoras interessantes, algumas delas discutidas recentemente no blog de Jean-Claude Bernardet. Salta aos olhos e aos ouvidos a radicalidade do filme em primeira pessoa; a centralidade da voz através da qual recebemos a confissão da perda da mulher, e através da qual descobrimos paulatinamente que personagem é esse. É extremamente funcional a estratégia de criar uma identificação entre personagem e espectadores a partir dessa voz, embora, como bem lembra Bernardet, haja elementos na imagem que a reforcem, como os planos de estrada do ponto de vista de quem está no volante, sendo que quem





A dama do Peixoto

supostamente está no volante é o personagem principal, Zé Renato. Bernardet destaca a necessidade do texto rigorosamente construído, embora a lógica de sua construção exija uma margem de ambiguidade que não deixa criar uma relação precisa entre sons, palavras (que não deixam de ser sons) e imagens. O crítico chega à surpreendente conclusão de que tal narração onipresente torna, ao fim do filme, o corpo invisível de Zé Renato “mais pesado do que no início”. Corpo que, lembra ainda Bernardet, como no célebre caso do Doutor Arthur, do *Triste trópico* de Arthur Omar, não tem existência visual em momento algum.

Curta-metragem recente que também faz da não aparição do corpo da personagem principal sua principal estratégia narrativa é *A dama do Peixoto*, de Douglas Soares e Allan Ribeiro. Além de seguirmos pelo filme esperando por uma personagem que não aparece, tampouco vemos de onde vêm as várias vozes que falam dela. Enquanto ouvimos a montagem de vozes, vemos não os corpos, mas recantos da praça habitada pela personagem principal invisível. Ao final, vemos, evidentemente, o rosto da personagem tão discutida.

Essa estratégia de deixar fora de quadro o que mais se espera ver, de linhagem tão nobre na história do cinema, encontra outros praticantes no cinema brasileiro contemporâneo. É o caso de Eduardo Valente. O exercício do fora de quadro nos seus curta-metragens, mais radical em *O sol alaranjado*, teve mais um capítulo no longa-metragem *No meu lugar*, no qual ações fundamentais para o desenrolar da trama não são vistas, mas ouvidas.

Voltando a *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, surge, para além da análise da voz encaminhada por Bernardet, uma última questão: se a voz nos leva de tal forma para dentro da cabeça do personagem, se ouvimos o que ele pensa, o que dizer dos demais sons? Também ouvimos os sons do sertão a partir da sua apreensão pelo personagem? Se dissermos que não, de fato estaremos criando estatutos diferentes para a voz e para os demais sons, especificamente para os ruídos. Pois, neste caso, a voz seria um som subjetivo (a ouvimos pois ouvimos os pensamentos do personagem), enquanto os ruídos tentariam representar o sertão objetivamente. Se, ao contrário, negarmos essa primeira hipótese, chegaríamos à conclusão oposta: tudo o que ouvimos está na cabeça de Zé Renato, e ouvimos os sons do sertão, do São Francisco, das cidades, a partir do que ele ouve. É certo que a voz em primeira pessoa cria a identificação entre os espectadores e o personagem, mas essa identificação se expande para todos os sons do filme? Ou estes estão em outro lugar, funcionando de acordo com outras regras? As vozes e os demais sons produzem sentidos assim tão diferentes entre si?

Fernando Moraes da Costa é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É autor de *O som no cinema brasileiro*.

**VANGUARDA
INOVAÇÃO**

Com o objetivo de compreender os pontos em comum e as diferenças nas mais recentes propostas de experimentação de linguagem no cinema e nas demais artes, Filme Cultura procurou especialistas de outras áreas para falar sobre as circunstâncias atuais. A eles, apresentamos a seguinte questão:

Por onde passam hoje a inovação e a experimentação, seja na sua área ou em geral? Você pode dar exemplos de nomes ou obras?

As respostas que nos foram dadas por estas figuras de destaque da literatura, do teatro, dos quadrinhos, das artes plásticas e da TV podem ser lidas a seguir.

Paulo Henriques Britto

poeta, tradutor e professor



“Há que distinguir o conceito de vanguarda de outro, estreitamente a ele associado: o de experimentalismo. Aqui a metáfora é cientificista em vez de militar: o artista experimental é aquele que, tal como o cientista que elabora experimentos no laboratório em prol do progresso da ciência, desenvolve inovações que levariam a avanços no campo da arte. Quando não assumiu um papel radical de demolidor nihilista, o artista de vanguarda era muitas vezes experimental neste sentido, pois precisamente por se dedicar à “pesquisa de formas” ele ajudava a traçar o futuro para o qual abria caminho. (...)”

Meu ponto é que - tal como já havia experimentação artística antes dos meados do século XIX - após o fim das vanguardas, quando se tornou anacrônica a figura do artista que quer com cada obra inventar uma nova linguagem para sua arte, continuará a haver inovação artística e novos experimentos em arte. Em todas as áreas de criação continuarão a surgir processos e linguagens novas, ora buscados de modo calculado, ora produzidos mais intuitivamente; alguns ficarão na história como curiosidades apenas, enquanto outros darão uma inflexão diferente ao desenvolvimento de uma determinada arte. Para dar exemplos do cinema, o *close-up* e o cinema falado foram inovações técnicas férteis; por outro lado, o Cinerama e o processo Smell-o-vision criado por Mike Todd, Jr. foram (em graus diferentes) improdutivos.

Para encerrar, algumas palavras sobre a poesia brasileira. (...) O poeta de 2011 pode optar por escrever uma sestina ou criar um poema visual e sonoro num blogue. Assim, na obra de alguns dos mais importantes poetas contemporâneos, como Claudia Roquette-Pinto e Carlito Azevedo, podemos encontrar elementos do concretismo, retrabalhados e combinados com recursos mais tradicionais. Outros, como Antonio Cicero, combinam forma clássica e dicção coloquial; e a profusão polifônica de vozes que marca a poesia de Francisco Alvim tem mais de um traço em comum com o informalismo anárquico da geração mimeógrafo. Ricardo Domeneck produz uma lírica confessional que mais uma vez evoca a geração mimeógrafo, mas acumula referências e citações políglotas à maneira de Haroldo de Campos. Poetas

como esses, e muitos outros que eu poderia mencionar, estão, cada um a seu modo, experimentando com a linguagem poética, embora não possam ser considerados artistas experimentais como os do tempo das vanguardas; e não temos nenhum motivo para duvidar que no futuro experimentos continuem a ser realizados na poesia, como em todas as artes. O ocaso do vanguardismo experimental não é a morte da experimentação artística: é apenas o fim de um longo capítulo.”

Leia a íntegra da resposta de Paulo Henriques Britto em www.filmecultura.org.br



José Roberto Aguilar

artista plástico, escritor e *bandleader*

“É uma impressão subjetiva, claro. Eu acho que a vertente para uma inovação passa pelo cinema, que está sendo cooptado pelas artes plásticas.

Esta junção é poderosa. Primeiro, quebra o enredo linear baseado em ação, o tempo determinado pelo espetáculo, e assim devolve um envolvimento livre do tempo e dos racionalismos. É sintomático a última Bienal de São Paulo estar coalhada de vídeos. Um exemplo maior é o do diretor tailandês ganhador da Palma de Ouro, também presente na Bienal, Apichatpong Weerasethakul.”

Bia Lessa

encenadora de teatro e ópera, cenógrafa e designer de exposições e museus

“Acho que as grandes inovações e experimentações passam hoje pelas ciências exatas – nada nos cria maiores questionamentos do que as novas possibilidades abertas pelo universo científico. Penso que saímos da linha de frente e que estamos buscando um novo espaço. Nesse sentido acho que os espetáculos, sejam eles em teatro, música ou ópera, estão cada vez mais difíceis de serem realizados. Por essa razão as linguagens começam a se misturar na esperança de estabelecer um novo universo de possibilidades - mas eu, particularmente, estou descrente desse caminho apesar de tê-lo utilizado em alguns dos meus trabalhos.

Zé Celso e Antunes Filho em teatro ainda são imbatíveis. Eles estão na linha de frente, no meu entender. Alguns momentos de suas obras atuais são suficientes para nos proporcionar momentos de emoções e transformações profundas. Instantes dentro de grandes percursos. Cito a obra de Paulo Mendes da Rocha, Tadao Ando, o escritório Sanaa em arquitetura; a música de Egberto Gismont, Caetano e Bethania; Pina Bausch, o maestro Sergiu Celibidache. Fiquei emocionada com o último filme do Godard, *Filme socialismo*.”





Luiz Camillo Osorio

crítico de arte

“A inovação e a experimentação seguem sendo coisa rara, mas passam por vários lugares no meio de arte. Ela pode estar nas pinturas de Sean Scully, nos filmes e desenhos de William Kentridge, nas ações propostas por Tino Sehgal ou Laura Lima, nas instalações de Ernesto Neto ou Janet Cardiff etc. Citei estes exemplos - e poderia citar outros - para mostrar que a diferença do novo não está ligada a um suporte ou meio expressivo, não tem nada a ver com evolução tecnológica (nem é contra ela), mas se apresenta como uma surpresa estética: algo que nos tira das fórmulas constituídas e nos faz poder perceber as coisas de um modo singular. É claro que com a proliferação de museus e com um mercado de arte aquecido, há uma demanda inflacionada por obras de arte. A quantidade não implica qualidade, tampouco é contrária a ela. Sempre houve um excesso de obras que com o tempo foram sendo filtradas pela história, sobrando o osso poético. As reservas técnicas estão abarrotadas de obras expelidas. Do contraste nascem as diferenças e estas se manifestam, de início, com o que chamei de surpresa estética – que está relacionada à inovação e à experimentação. O resto é especulação e *business*, que estão no meio de tudo e não adianta reclamar. Cabe a cada um e à história separar o joio do trigo.”



Heloisa Buarque de Hollanda

professora e editora

“Do meu ponto de vista, a literatura brasileira está num momento áureo. A nova geração está entrando com força, criando seu público leitor, é uma geração que tem uma formação literária com forte *input* de imagens, música, quadrinhos, clipes etc. Então você vê uma literatura quase multiplataforma, mesmo que só use a palavra impressa. Outra enorme novidade é a emergência do nicho de literatura infanto-juvenil. Adolescentes estão lendo! É verdade que essa geração está superatraída por um mundo de vampiros e bruxos(as), mas o interesse pela leitura aumenta e começa a chegar em outros tipos de literatura. E, por último, as duas perspectivas de inovação que estão chegando e fazendo barulho: a literatura produzida nas periferias, que vem com dicção própria e trazendo uma nova relação com a criação e com a própria leitura, e o universo da *web*, que para mim é o grande laboratório literário desse momento. A convergência de mídias e linguagens, os recursos de participação e expressão são quase infinitos, os *games* sinalizam novos formatos narrativos para a novela e para o romance. Enfim, teremos surpresas no pacato mundo das Letras.”



Novos nomes: Cecília Gianetti, João Paulo Cuenca, Andréia del Fuego, Alice Santana.

Periferia: Ferrez, Alessandro Buzo, Sacolinha, Allan da Rosa, Nelson Maca, Sergio Vaz.”

Ota

quadrinista

“O mundo está mudando e as novas mídias dão uma nova dimensão aos quadrinhos e à animação. Estamos num momento de transição, mas ainda no início dessa nova era, e a humanidade ainda está se adaptando. Mas acredito que ainda não descobrimos o jeito certo de fazer as coisas.”

Minhas áreas são quadrinhos e animação. Os quadrinhos tais como os conhecemos, em papel impresso, não devem morrer tão cedo nas edições de colecionadores, mas na transição para os



formatos eletrônicos podem ter implementos. Afinal, se antes as imagens não podiam se mexer por serem impressas em papel, agora elas podem quando lidas em e-books. Então podem ser como as imagens dos livros e jornais do universo de Harry Potter, onde são todas animadas. Há que ter cautela no uso desses recursos, para não desvirtuar muito a linguagem. Já a animação tende, num futuro não muito distante, a se mesclar com a holografia. Já existe tecnologia para isso, porém os custos são proibitivos para produzir de um jeito acessível às massas. Sem contar com o recurso da interatividade, que pode ser utilizado também. Mas é preciso que ambos os lados da indústria – os criadores e os produtores – se adaptem à transição. O conteúdo é fundamental, e a responsabilidade é maior para os criadores... sem uma boa história não adianta ter toda a tecnologia à disposição.

Estou certo de que alguém vai descobrir o caminho e dar um passo que coloque tudo num novo patamar... mas acho que ainda é cedo para citar nomes.”

Luiz Fernando Carvalho

.....
cineasta e diretor de TV

(...)

“Gostaria que chegasse até vocês essa ideia do vazio da invenção de onde parto sempre; que, desde que existe, no século XIX, esta mesma linguagem não cessa de se esvaziar, seja na Literatura, nas Artes Plásticas, ou depois, como agora, no próprio Cinema, ou mesmo na Televisão ou através das novas mídias.

Gostaria, ao menos, de apresentar a necessidade de abandonar uma ideia preconcebida, ideia de que uma invenção se faz de si própria, segundo a qual ela já é uma linguagem, possível de pertencer a um contexto de “invenções”, inventadas como as outras, mas suficientemente e de tal modo escolhidas e dispostas que, através delas, passe algo de inefável.

Parece-me, ao contrário, que a invenção não é, desde sempre, desde sua origem, feita de algo inefável. Ela é feita de algo “tátil”, de algo constituído por nossos sentidos; portanto, poderia ser chamada de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Então, a invenção é feita de algo que deve e pode ser “experimentado” e construído: uma fábula que, todavia, dependendo do traçado de seu artesão, pode ser reproduzida numa linguagem de ausência, assassinato, duplicação ou simulacro.

(...)

Quando uma invenção é uma invenção?

O paradoxo de um filme reside no fato de só ser Cinema no exato momento de seu começo, na tela ainda em branco – e que permanece em branco, quando nada ainda foi projetado na sua superfície.

O que faz com que a Literatura seja Literatura, que a linguagem escrita em um livro seja Literatura, é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras. Poderíamos, substituindo a palavra Literatura pela palavra Cinema, dizer então que o que faz com que um filme seja Cinema, [que a linguagem visual de um filme seja Cinema], é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da invenção das Imagens.



Então, quando a página em branco começa a ser preenchida, quando se começa a transcrever palavras nessa superfície ainda virgem, cada palavra [assim como no Cinema, cada imagem] se torna, de certo modo, absolutamente decepcionante com relação à imaginação Literária ou Cinematográfica, pois não há nenhuma palavra ou nenhuma imagem que pertença, por essência, por direito de natureza, à Literatura ou ao Cinema, ou até mesmo às novas mídias.

De fato, desde que uma palavra esteja escrita na página em branco, ela deixa de ser Literatura, assim como desde que uma imagem é projetada em uma tela em branco deixa de ser Cinema. Quero dizer que a invenção de cada palavra ou imagem é, de certo modo, uma transgressão da essência pura, branca, vazia e sagrada da Imaginação, que faz de toda invenção não uma realização Literária ou Cinematográfica, mas sua ruptura, sua queda, seu arrombamento.

A invenção é uma queda para o alto.”

Leia a íntegra da resposta de Luiz Fernando Carvalho em www.filmecultura.org.br

Silviano Santiago

escritor e crítico literário



“Cito a passagem do livro de Jean Genet sobre Giacometti:

‘Aceito mal o que em arte se designa por inovador. Deverá uma obra ser entendida pelas gerações futuras? Por quê? Que quererá isso dizer? Que elas poderão utilizá-la? Em quê? Não vejo bem. Já vejo melhor – ainda que muito obscuramente –: toda a obra de arte que pretenda atingir os mais altos desígnios deve, desde o início e com paciência e uma infinita aplicação, recuar milênios e juntar-se, se possível, à imemorial noite povoada pelos mortos que irão reconhecer-se nessa obra.

Nunca, nunca, a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos. Que a acolhem. Ou rejeitam. Mas os mortos de que falo nem vivos foram. Ou então esqueci-os. Porque foram-no suficientemente para que os esqueçam, já que a vida teve como fim levá-los a cruzar esta tranquila margem de onde aguardam – ido daqui – um sinal reconhecível.

(...)

Giacometti tem um modo de falar rude, como se escolhesse a dedo a entoação e os termos mais próximos da linguagem corrente. Parece um tanoeiro.

Ele – Viu-as em gesso... lembra-se do gesso?

Eu – Sim.

Ele – Acha que perdem por ser bronze?

Eu – Não. Nada.

Ele – E ganhar, ganham?

Hesito de novo proferir a frase que melhor se aplica aos meus sentimentos.

Eu – Você vai voltar a rir-se, mas curiosamente eu não diria que elas ganham, mas sim que o bronze ganhou. Pela primeira vez na vida o bronze acaba de triunfar. As suas mulheres são uma vitória do bronze. Sobre o próprio bronze, creio.”



Ensaio fotográfico P O R C A O G U I M A R Ã E S

Na passagem do milênio, no início das filmagens de *O fim do sem fim* (sobre profissões em extinção), na região do Alto Jequitinhonha, em Minas Gerais, encontramos estes seres estranhos cuja profissão era assustar pássaros.

Pareciam congelados em um gesto – apontando algo no horizonte, um contrapé de dança, um tropeço, um grito. Pareciam congelados para a eternidade como as múmias, as montanhas e as pedras.

Apesar de estarem ali para assustar, provocavam em mim uma intimidade imediata, a arqueologia de uma ludicidade infantil derretendo as estalactites da minha alma envelhecida.

Sentei ali no meio deles em silêncio esperando que algo acontecesse. Longas horas se passaram e nada aparentemente aconteceu. Ao anoitecer fomos embora e o chacoalho do carro me embalou num sono profundo. Agora eles já dançavam em roda entoando uma canção antiga pontuada por gritos paleolíticos. A cada grito uma peça de roupa de seu fabuloso vestuário era lançada no meio da roda. A canção continuava infinita pelo meio da noite e sobre a terra fofa recém-arada apenas um monte de roupas e uma profusão de pegadas de pés pequenos onde alguns pássaros ciscavam aqui e ali.

Imagino que hoje, uma década depois, esta profissão quase não exista mais e não faço a menor ideia de onde foi parar esta pequena multidão de seres fascinantes que habitavam nossas lavouras. Talvez apenas migraram para um plano de realidade diferente e estejam assustando os pássaros famintos que hoje habitam nossos sonhos.















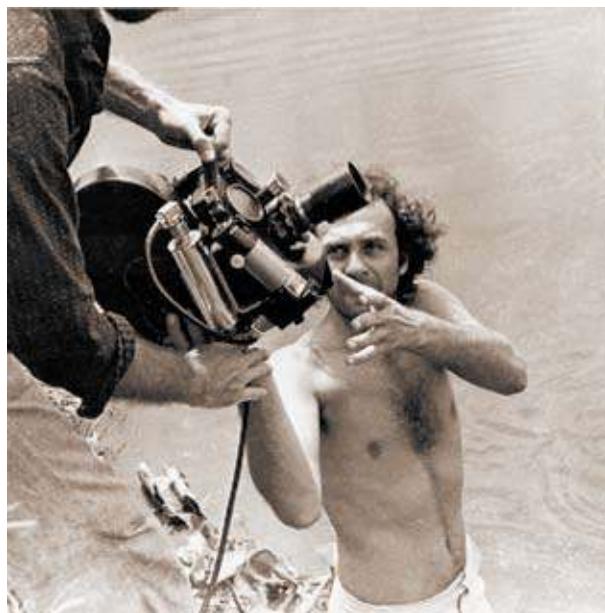
CINEMATHECA DE TEXTOS

O EXPERIMENTAL NO CINEMA NACIONAL

publicado no Mais!, Folha de S. Paulo em 4/4/1993 e extraído do livro Julio Bressane - *Cinepoética*, organizado por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. Ed. Massao Ohno, SP, 1995.

O primeiro filme experimental no Brasil foi o dos dois irmãos Segretto, que adquiriram na França, no ano mesmo de sua fabricação (1897), a câmera de filmar criada pelos (também dois) irmãos Lumière.

Os irmãos Segretto filmaram em 1898, do convés do *paquette* que os trazia da Europa, a entrada da Baía da Guanabara com seus fortes portugueses e megalitos lendários. Este material foi destruído. Mas podemos conjecturar que estas imagens com a câmera em movimento (*travelling*) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico. O experimental está, entre outros indicadores, pelo inusitado do lugar onde se encontrava a câmera, pelo movimento e pela oscilação (pelo balanço, e isto era bossa-nova), que certamente alterava a apreensão da luz e da paisagem. A imagem dos megalitos e das cavernas pré-históricas fascinavam e sugeriam a experimentação e a descoberta. O registro habitual da tomada de câmera era fixo e sobre tripé, para a necessária imobilidade da câmera na fixação e captação da luz. Não se faziam os registros de tomadas com a câmera em movimento e muito menos oscilando... Os irmãos Lumière quando espalharam pelo mundo seus cinegrafistas pela primeira vez viram tomadas feitas com a câmera em movimento. Eram os registros de seus operadores, que de Veneza e da China enviavam imagens filmadas de dentro de gôndolas ou balsas. Nascia o *travelling*. Figura da sintaxe cinematográfica que se tornaria a mais clássica do cinema moderno.



IVAN CARDOSO

Julio Bressane



Major Thomaz Reis em *O Cinegrafista de Rondon*

Notamos aí nesse episódio dos irmãos Segretto (nascimento do cinema entre nós) que no cinema nacional no seu nascedouro, na sua primeira configuração, no esboço de seu signo, existe já o elemento experimental. Este fio fino transpassará todo cinema brasileiro daí em diante e para sempre.

E repetiu-se. Veio depois nos anos 20, o Major Thomaz Reis. Documentarista que acompanhou, filmando, a expedição de Rondon ao Alto Xingu em 1923. Este operador cuidadoso filmou a *Visão do Paraíso*. São imagens do Brasil mítico, filmado com lente plana, enquadramento organizado, closes únicos de índios e gente brasileira. Composições que combinam rigor e improvisado, em planos de criaturas, selva e forças da natureza (como, por exemplo, a tomada da barca-arca de Noé, que atravessa uma caudaloso rio-dilúvio). Uma luz apreendida com grande domínio técnico e originalidade, sendo que o negativo foi revelado nas águas da própria selva. Imagens que deixarão sua marca duradoura em nossa cinematografia.

No ano de 1930 temos *Limite* de Mário Peixoto. Inaugura uma outra e nova mentalidade. Digo que *Limite* é uma nova mentalidade porque já é, entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência do passado do cinema. Já é cinema do cinema, ou seja, implica a criação e recriação da imagem no filme cinematográfico.

Ciente do passado, *Limite* sente a influência e radicaliza os procedimentos, a figuras da tradição máxima do cinema experimental, que é o cinema de vanguarda francês dos

anos 20. Refiro-me ao cinema de L'Herbier, Dulac, Delluc, Epstein, Gance, Alberto Cavalcanti, entre outros. É um cinema totalmente voltado para a experimentação e para a busca de limites, quebra de compartimentos, mistura de disciplinas, cinema pensado como organismo intelectual demasiadamente sensível e que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida...

Este cinema formula (Abel Gance o fez) a teoria segundo a qual "cinema é a música da luz". O filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, música.

Foi esta tradição do cinema que fez de forma sistemática a exploração dos lugares inabitais de registro, de tomada de câmera. A câmera foi retirada de seu tripé ou carrinho e lançada em hélice no espaço ou em um balão ou ainda amarrada a um selim de bicicleta... Ângulos inusitados para as novas emoções!

Limite, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrado e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz. Novas ferramentas para esta coisa pouco simples a que se resume toda arte: transmitir uma emoção. Tratou o cinema de maneira a submetê-lo e dotá-lo de todas as influências, dando-lhe uma flexibilidade que até ali ele desconhecia.

Uma última olhadela, um último talho no experimentalismo ancestral e prógono do *Limite*. *Limite* radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz. Mas ainda mais: distingue e configura a primeira vez o próprio signo cinematográfico. O signo do eu-cinema. É o seguinte: a câmera na mão sempre foi a mais perturbadora posição de câmera na "coisa" do filme, muito usada desde o nascimento do cinema, mas sempre enquadrada na altura do olho. No *Limite* dá-se uma transgressão. A câmera na mão é colocada na altura do chão. Em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento. Cinema puro, ele mesmo, em Mangaratiba!

Lembre-mo-nos da formulação de um monstro do laceramento francês, R. Barthes, que flagra, no famoso poema de Rimbaud *Le bateau ivre*, o momento em que o barco-poema expulsa o comandante e diz EU...

Há mais em nosso tecido cinematográfico experimental a ser observado.

Tal como o Major Reis, nos anos 20, que filmou deslumbrantes imagens do mito Brasil, com lente plana e cuidados de luz e câmera, criando um paradigma para o nosso cinema, aconteceu nos anos 30 outro fenômeno: o mascate sírio Benjamin Abrahão, que filmou o sertão, a caatinga, Lampião e seu grupo. São imagens perturbadoras. Com uma luz solarizada, estourada, sem rígido controle, irregular, com uma câmera de corda na mão, brutalista, criou uma poderosa imagem-dejeto, bárbara, paradigmática em nosso cinema e em nossa cultura. Uma Imagem-Canudos...

Deus e o diabo na terra do sol foi extraído destas cenas gravadas pelo mascate sírio. Alude a estas imagens.

O Major Thomaz Reis e Benjamin Abrahão formam um eixo de onde sai e por onde passa tudo que presta no nosso cinema.

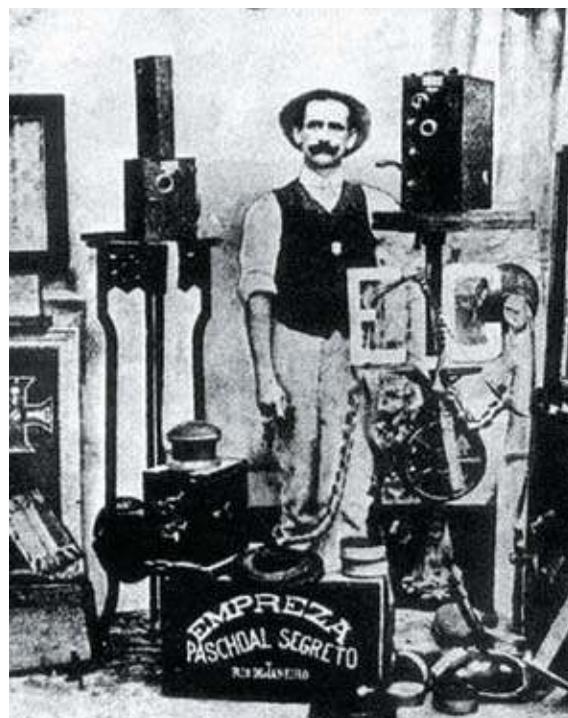
Nos anos 50, temos o transplante positivo de órgãos e métodos do cinema europeu, sobretudo inglês, para o Brasil. Foi a Vera Cruz. Um movimento civilizador entre nós. Hoje, revendo estes filmes, podemos constatar esta verdade. Produziu uma obra-prima que influenciou o cinema internacional: *O cangaceiro* de Lima Barreto. Não podemos esquecer que a figura principal, o animador, da Vera Cruz, foi Alberto Cavalcanti, artista ligadíssimo ao cinema experimental francês (trabalhou com L'Herbier em *El Dorado* e fez vários filmes nesta fase, entre eles *La P'tite Lillie* e *Le train sans yeux*).

Os elementos e procedimentos experimentais do *Cangaceiro* são inúmeros. É uma paródia acaboclada do *western*, devorando os principais clichês do gênero, saturando-os, e recriando-os à maneira canibal, de seu

ponto de vista. São *topoi*, lugares-comuns, recriados e re combinados abundantemente. Sinais de experimentalismo (exemplo: as tomadas em plano geral com silhuetas no horizonte de cangaceiros caminhando, o clichê da música e da balada-cordel (elemento iconológico), o bandoleiro (interpretado pelo próprio Lima Barreto) que em um clássico lugar-comum morre atirando, lutando contra ninguém. E uma experimentação inusitada: a longa cena de suplício e vingança em que o ator representa hipnotizado...).

“Fórmulas do patético” (fórmula estilística arcaizante, expressão adequada aos estados emocionais no limite da tensão) marcam *O cangaceiro*. São verdadeiros *topoi* figurativos: testemunhos de estado de espírito transformado em imagem.

Estes são apenas alguns fios de nossa tradição de filmes. O cinema experimental no Brasil vive desde 1898. Noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!



Afonso Segretto

O GERENTE de PAULO CÉZAR SARACENI

por JOÃO CARLOS RODRIGUES

& PEDRO BUTCHER

A VONTADE DE COMER

por João Carlos Rodrigues

Aos 77 anos de idade, Paulo César Saraceni volta a surpreender com seu décimo segundo longa-metragem, uma produção de baixo orçamento bancada pela Petrobras. Como boa parte de sua obra, se baseia na literatura brasileira (três adaptações de Lúcio Cardoso, uma de Machado de Assis, outra de Paulo Emílio Salles Gomes). Desta vez, temos Carlos Drummond de Andrade. Mas um Drummond atípico, pois não se trata de um poema, mas de um conto.

O gerente (o conto) data de 1945, e foi inicialmente definido como “novela”. Seis anos depois reapareceu na coletânea *Contos de aprendiz*. Em 2009 voltou a ser publicado de modo separado. Possui uma narrativa irônica, quase machadiana. Analisando detalhadamente, revela uma analogia evidente com o célebre conto de João do Rio, *Dentro da noite*, que é de 1910. Em ambos temos o feliz encontro entre um personagem sádico e um masoquista. Pois se no primeiro um jovem crava alfinetes nos braços de sua amada e ela consente, em *O gerente* o protagonista possui um vício ainda mais monstruoso e ainda assim desperta paixões. O erotismo intenso de Drummond na fase final de sua obra não teria surpreendido tanto se este conto tivesse sido mais bem analisado quando publicado pela primeira vez. Muita coisa já está ali, para quem tem olhos atentos.

À primeira vista, *O gerente* (o filme) é uma adaptação linear, onde até os diálogos foram mantidos. Há uma grande fluência narrativa, que podemos também chamar de leveza, e tudo se desenrola com grande elegância e estilo. Pouco a pouco, porém, descobrimos que a fidelidade ao texto não exclui uma visão personalíssima. Surgem citações à obra drummondiana, vindas de outras fontes: poemas ditos pelos atores ou recitados em disco pelo próprio poeta, que surge em pessoa num clipe de um raro documentário de Fernando Sabino e David Neves ou na famosa estátua da Avenida Atlântica. Outras são mais pessoais: a bossa nova, João Gilberto, o crítico Almeida Salles. Em determinado momento, o personagem vai



ao cinema. O filme é *Luzes da ribalta*, de Chaplin, homenagem ao Chaplin Clube do Otávio de Faria, o guru que transformou Saraceni de jogador de futebol em cineasta. Essas intervenções, longe da gratuidade, servem de contraponto entre o universo do poeta mineiro e o do cineasta carioca, até agora mais próximo do barroquismo católico. Essa mudança de tom na obra de Saraceni é uma das boas surpresas que o filme apresenta.

“Era um homem que comia dedos de senhoras, não de senhoritas. Eis pelo menos o que se dizia dele, por aquela época. Mas apresentemo-lo antes. Viera do Norte, morava em Laranjeiras, chegara a gerente de banco. Distinguia-se pela correção de maneiras e pelo corte a um tempo simples e elegante da roupa. Ou melhor, não se distinguiu, pois o homem bem-vestido passa mais ou menos despercebido nos dias que correm, entre moças e rapazes americanizados, de gestos soltos, roupas vistosas. As pessoas mais velhas certamente o prezavam por isso, e recebiam-no com simpatia especial; porém, mesmo entre essas pessoas já penetrara a moda das meias curtas, chamadas soquetes, a que Samuel jamais aderiu, e dos paletós esportivos, soltos como camisolas, para ir ao bar ou passear na praia, e que Samuel nunca chegaria a vestir. Tudo isso está no passado – por que ele morreu há um ano, de uremia.”

Assim se inicia o conto, já resumido no primeiro parágrafo. E também assim começa o filme, onde o narrador do texto, oculto na terceira pessoa, ressurgiu como alguém que fala diretamente para o espectador e não interage com os outros personagens. O uso de um narrador de carne e osso e não do velho recurso da voz *off* tem sua razão de ser. O sexo de quem narra o conto não é definido, mas deduz-se ser masculino, como Drummond. Já a narração de Saraceni é feita pela atriz Joana Fomm. Essa mudança permite uma analogia inevitável, para quem conhece a obra do cineasta, com o misterioso personagem interpretado por Margarida Rey em *Porto das Caixas*, seu primeiro longa. Mulher madura, enrolada num xale escuro, na encruzilhada da vida. Personagem que associamos ao Destino, ou quem sabe, à Morte. Há momentos em *O gerente*, como toda sequência na escadaria da igreja no Largo do Machado, em que a autocitação, a começar pelo figurino e a postura da atriz, é bem evidente. Quem narra o filme é a Morte, ou, se preferirem, o Destino. Estamos longe do realismo.

O Samuel de Drummond é um homem quase gordo, de pouco cabelo. O de Saraceni é Nei Latorraca, nem uma coisa nem outra. Ator possuidor de ironia rara, o seu Samuel não é antipático ao espectador. Percebemos que agrada as mulheres, é um galanteador nato, mas fuge assim que percebe a possibilidade de um relacionamento mais sério. No livro sabemos que tudo aconteceu entre 1925 e 1932, mas no filme pouco se fala em datas, e a cenografia e os figurinos avançam no tempo de maneira muito livre. Há momentos onde, ao longe, vemos construções modernas, enquanto no primeiro plano estamos meio século atrás. Só a partir de certo momento surgem as primeiras evidências de sua atividade predatória nas recepções da alta roda. Os três ataques consecutivos não tem explicações, nem precedentes. Acontecem, e pronto. Aqui é o alfinete no vestido de Madame Boanerges. Ali, o esbarrão de um apressado no Jôquei Clube em Guiomar, esposa do amigo Tancredo. Acolá, um *garçon* afoito que empurra a senhora Figueroa, esposa de um encarregado de negócios da América Central. Sempre no exato momento em que Samuel lhes beijava as mãos. E lá se foram as pontas dos dedos das respeitabilíssimas damas, arrancadas a dente, diante de toda sociedade estabelecida.

A tal Figueroa é descrita como “criatura magnífica, talvez um pouco ampla de busto; olhos pestanudos, que brilhavam, e uma voz quente, parecendo queimar as palavras.” Seu episódio acontece “na legação da China”. Na tela, a cor dominante é o vermelho, e um *show* de samba com músicas de Noel Rosa anima o ambiente, como na Lapa atual. Ela é Adriana Bombom, esfuziante mulata carioca, *sex-symbol* popular. A música e a dança também dominam o episódio Boanerges, onde madame e Samuel conversam amenidades enquanto valseiam, como nas décadas de 1930 ou 40. Todas as mulheres são maravilhosas, charmosas, elegantes. Já os personagens masculinos (o delegado, o médico, o diretor do banco) são predominantemente desagradáveis e repressores. Mesmo os amigos que carregam o caixão de Samuel parecem mortos vivos. Outra das boas características de *O gerente* é não ser previsível. Merece um destaque especial o enquadramento de certas paisagens cariocas, como o Passeio Público, o Campo de Santana, a ilha de Paquetá, transfiguradas a ponto de parecerem novas até para quem as conhece muito bem. Lembrei de Júlio Bressane, cujos filmes também nos surpreendem ao reenquadrar a paisagem do Rio.

Samuel passa a ser comentado, evitado até. Temos então a sequência-chave da confeitaria. Há um momento memorável onde uma senhora dá-lhe a mão a beijar, entre apavorada e apreensiva, e vemos sua expressão de alívio ao tê-la de volta sem faltar um pedaço. Um toque de atabaque, e surge, descendo uma escadaria, Pombajira, entidade dos amores desregrados, às gargalhadas de deboche. Notemos, em breve *flashback*, que ao morder seu primeiro dedo, o da madame Boanerges, Samuel estranhamente gira 360 graus sobre si mesmo, marcação não realista que parece estapafúrdia. Agora adquire um sentido. A citação das religiões afro-brasileiras, muito frequente na obra do diretor, divide o filme em duas partes. Pois introduz a bela Deolinda Mendes Gualberto (Ana Maria Nascimento Silva). Samuel não se contém e finca-lhe o dente. Escândalo. Processo. Surpresa: apesar das provas e testemunhas, a vítima inocenta o algoz. Ao contrário das outras, Dona Deolinda gostou de ser mordida. Na assistência, rumo ao hospital, seu rosto oscila entre a dor e o prazer.

Esse tipo de perversidade sexual refinada não é frequente no cinema brasileiro, e só encontro correspondente no português João César Monteiro e no espanhol Buñuel, dois velhos devassos, no bom sentido do termo. Mesmo a mulher fatal não frequenta muito nossas telas. Temos os personagens interpretados por Odete Lara, e poucos mais. Deolinda é a típica mulher fatal. A ferida infecciona, perde o braço, mas não desiste. Persegue Samuel até reconquistá-lo. No livro, depois do ato, ele regressa a São Paulo, para onde se mudou. No filme, o casal termina na cama, enlouquecido pelo prazer dos sentidos.

“Samuel ajoelhou-se à beira da cama, envolveu-lhe com a colcha o toco de braço. Tirou-lhe os sapatos, acomodou melhor o corpo mole, abandonado. E tomou-lhe de manso a mão. Aproximou-se mais. O anel de pedra azul projetava uma sombra insignificante na base do dedo. O mais era branco, um branco amarelado, de papel velho, muito macio. Samuel ergueu a mão até os lábios, devagar, com extremo cuidado e gentileza. Muito tempo durou o contato.”

Nada se sabe do final da história. A única pista, suprema ironia, voltando à última frase da fala que abre o filme, é a *causa mortis* do nosso anti-herói. Uremia. Que vem a ser o excesso de proteína animal. Quem sabe adquirida ao comer dedos de senhoras respeitáveis. Uma *overdose*, talvez. Ou quem sabe uma indigestão.

João Carlos Rodrigues jcrodrigues@filmeicultura.org.br





VELHO FILME NOVO

por Pedro Butcher

Disse Paulo César Saraceni que “o Cinema Novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade”. Hoje quase mítica, a frase é citada por Glauber Rocha na epígrafe de um artigo escrito em 1962, mais tarde incluído no livro *Revolução do Cinema Novo*.

Aos 77 anos, oito anos depois de lançar o singular documentário-bêbado *Banda de Ipanema*, Saraceni faz jus à sua frase com *O gerente*, um velho filme novo, deslocado de seu tempo.

No atual contexto do cinema brasileiro, *O gerente* é um filme sem lugar. Dificilmente encontrará distribuição comercial e, apesar de ter inaugurado o Festival de Tiradentes, em janeiro passado, é possível que tenha dificuldades até mesmo de circular pelo circuito dos festivais nacionais. Isso porque Saraceni o concebe como um filme livre, sem qualquer amarra, e encara de frente as consequências geradas por essa opção.

Na página seis de seu livro *Por dentro do Cinema Novo – minha viagem*, Saraceni narra seu primeiro contato com o conto de Carlos Drummond de Andrade que serviu de inspiração para o roteiro. Ele ouviu falar de *O gerente* pela primeira vez em uma mesa de bar, ainda nos anos 1950:

“Havia o Cuca, homem de teatro, bom de papo, que nos falou de Fernando Pessoa e adorava um conto de Drummond chamado *O gerente*, a história de um gerente de banco muito conceituado na praça que adorava ir às festas do soçaite e que, ao cumprimentar as madames, beijava-lhes as mãos, sugando, disfarçadamente, um dedo, que podia ser o mindinho ou o indicador.”

Publicado pela primeira vez em 1945, em uma pequena edição autônoma, *O gerente* foi incluído no fundamental *Contos de aprendiz*, publicado em 1951. Em Tiradentes, Saraceni destacou esse contato inicial com as palavras de Drummond. A paixão pela palavra transparece no filme, que tem na figura de Joana Fomm uma narradora não convencional, dirigindo-se para



a câmera com um texto que ora faz a ação avançar, ora limita-se a comentar a cena e os desvarios de seu personagem principal, o aparentemente pacato gerente de banco Samuel.

Diferentemente da descrição de Saraceni, Samuel não “suga” o dedo das madames; ele aproveita o gesto cavalheiresco de “beijar a mão” e morde o dedo com velocidade suficiente para sequer ser notado e força para arrancar um pedaço. É uma curiosa aproximação de Drummond ao conceito da antropofagia, tão importante para o modernismo brasileiro, um movimento do qual Drummond fez parte e ao mesmo tempo não fez, transcendendo suas margens.

De certa forma, o filme de Saraceni é, antes de tudo, uma tentativa de estabelecer diálogos com o modernismo brasileiro, de se reaproximar de ideias e formas que foram abandonadas pelos filmes – e, indiretamente, por esse gesto, Saraceni retoma questões do cinema novo.

Assim como o modernismo libertou a poesia da métrica e das amarras temáticas, o cinema novo, do qual Saraceni é uma das figuras centrais, procurou libertar o cinema brasileiro da reprodução de modelos estrangeiros e das amarras técnicas da produção industrial. Ao mesmo tempo, Drummond, de certa forma, representa uma síntese que poucas vezes o cinema brasileiro foi capaz de encontrar, mas que é sempre um fantasma para nós: a combinação de invenção formal e sucesso popular.

Em uma de suas colunas recentes no jornal O Globo, José Miguel Wisnik comentou esse aspecto falando de *No meio do caminho*, poema escrito em 1928 que se tornou alvo de intensa controvérsia justamente por ter se popularizado (algo que, quando o assunto é poesia, é uma exceção e, para muitos, heresia). O poema tem apenas dez linhas, das quais se imortalizaram os versos “no meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho”. Mas esse mesmo poema traz outra expressão-chave: “nunca esquecerei desse acontecimento/na vida das minhas retinas tão fatigadas”.

O gerente pode ser visto como um belo descanso para “retinas fatigadas”. Filmado em outra cadência que não o da imagem em “tempo real” e da montagem frenética, o filme traz com uma abordagem frouxa (porque livre) e um ritmo próprio, singular. Essa opção gera momentos de beleza e outros bastante estranhos, como a bizarra homenagem à Petrobras que irrompe no meio do filme. Em determinado momento, a câmera se detém em alguns personagens que fazem comentários sobre a estatal do petróleo criada por Getúlio, e um deles afirma algo como “já se sabia, ali, que a Petrobras seria a grande patrocinadora do cinema brasileiro”, em uma espécie de leitura meio torta do tema nacionalista do modernismo.

Em outros momentos, por sorte majoritários, Saraceni consegue um real diálogo com o moderno, e não é à toa que *O gerente* lembre tanto aquele que seja, talvez, o mais moderno dos cineastas vivos: o português Manoel de Oliveira. Como Oliveira, Saraceni quase sempre constrói seus planos com simplicidade, sem pirotecnias. Os personagens podem andar pelo centro do Rio dos dias de hoje caracterizados com roupas de época, em meio a pedestres que circulam por ali normalmente. Em outro momento, o filme para uma vez mais para uma homenagem bem mais interessante, festejando, com imagens de arquivo, Francisco Almeida Salles, em uma bela sequência aparentemente sem propósito que reverencia um dos grandes intelectuais brasileiros.



Mas, apesar de tantas digressões, *O gerente* é, antes de tudo, um filme de personagens e de atores. Saraceni não se exime de contar a história do respeitável gerente de banco com a estranha tara de morder os dedos das mulheres que corteja. O tema do conto bem poderia aproximar o filme de uma boa comédia de costumes à moda antiga – uma boa tradição do cinema brasileiro – mas Saraceni opta por um tom bem diferente. O roteiro se divide em dois tempos: um primeiro um pouco mais próximo do cômico, apesar de sombrio; e um segundo bem mais soturno, quase um filme de horror.

Na primeira parte, somos apresentados, aos poucos, à estranha tara de Samuel, que tem entre suas vítimas Djin Sganzerla, Letícia Spiller e Adriana Bombom. Na segunda, uma das vítimas do protagonista se apaixona por ele, o que desestabiliza por completo a vida do gerente.

A escolha dos atores tem importância fundamental na concepção de Saraceni. A trinca de protagonistas, formada por Ney Latorraca, Joana Fomm (amiga de Samuel e narradora) e Ana Maria Nascimento e Silva (a vítima apaixonada) são três figuras um tanto esquecidas pela produção atual. As participações especiais, visivelmente carregadas de afeto, vão de Paulo Cesar Pereio a Nildo Parente.

Entre a narrativa e as digressões, a característica maior de *O gerente* é a estranheza. Nesse ponto, Saraceni se afasta de Manoel de Oliveira (em que nada está fora do lugar) para se aproximar de Julio Bressane e Rogério Sganzerla, duas figuras pós-Cinema Novo. No Festival de Tiradentes, Bressane afirmou que *O gerente* é “um filme que impele o espectador a um esforço sensível para sair da mediocridade”: “É um cinema que desapareceu. Não há mais público para vê-lo, pois esse público não está mais preparado para determinadas coisas.”

De fato, *O gerente* é um filme que não se identifica com corrente alguma – e não apenas no atual cenário do “cinema brasileiro”, mas do cinema em geral. Nunca a “sétima arte”, que nasceu sob o signo da indústria e dentro dela viveu seu ápice como linguagem e criação, se viu tão radicalizada entre a produção industrial que deságua nos *multiplex/shopping centers*, e uma produção feita às margens, cada vez mais caracterizada pela criação coletiva e a circulação em meios alternativos, como a internet. No meio disse tudo está o “cinema de autor”, que vive sua maior crise. *O gerente* é um filme de autor, que vive na carne e espelha essa crise. É antigo porque é moderno; é vivo porque é a afirmação de um tipo de fazer cinematográfico que perdeu seu espaço e, talvez, esteja moribundo. Um filme *gauche* na vida.

Pedro Butcher é formado pela Escola de Comunicação da UFRJ. Trabalhou como repórter e crítico de cinema no Jornal do Brasil e em O Globo. Atualmente edita o website Filme B, especializado em mercado de cinema no Brasil, e colabora para o jornal Folha de S. Paulo.



BIÁFORA

O FENÔMENO (II)

A história da cinefilia brasileira, ao contrário da francesa, que acaba de ganhar um tratado, não desperta grande interesse nem nos jovens nem na academia. Tanto pior. Não se compreenderá o cinema no Brasil sem ela. Nada de novo. Tentem achar nas bibliotecas exemplares passados das revistas de cinema publicadas aqui... ou mesmo vestígios da crítica mais recente na internet.

Pois bem, nesta história que ainda depende muito de depoimentos pessoais, há um momento épico que é o duelo entre Rubem Biáfora e Paulo Emilio Salles Gomes, no segundo Clube de Cinema de São Paulo, em 1946. O primeiro, fundado por nada menos que P.E., Antonio Candido de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, surgiu em 1941 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Atentem aos sobrenomes. A Universidade de São Paulo, fundada na década anterior pelo governador Armando Salles de Oliveira, tinha como objetivo explícito qualificar a jovem elite paulista pelo contato com a civilização europeia. Para a Filosofia vieram nada menos que os jovens Claude Levy-Strauss e Fernand Braudel. Roger Bastide era uma estrela menor. Depois viria Ungaretti, autor do genial poema curto, que diz simplesmente: *M'illumino d'imenso*. As aulas eram dadas em francês. Rapidamente os bons rapazes foram identificados pelo Estado Novo e o cineclubes foi fechado. Em 46, depois de sua segunda estada em Paris, P.E. volta, e com a cumplicidade de Caio Scheiby, abre o segundo Clube de Cinema, origem da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que, por sua vez, iria virar a Cinemateca Brasileira. E de repente aparece o jovem Biáfora, vinte e poucos anos, que sabia tudo do cinema americano dos anos 30 e 40. Aos doze anos de idade já recolhia todas as fichas técnicas e informações sobre os lançamentos, que começaram a ser registradas em papel de pão, porque a família era muito pobre, do modesto bairro da Casaverde, conforme ele cita em sua entrevista autobiográfica, no final da coletânea de suas críticas, organizadas por Carlos M. Motta, *A coragem de ser*,



coleção Aplauso, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, disponível na internet. Décadas depois as míticas fichas do Biáfora seriam usadas na sua seção Indicações da Semana, n'O Estadão.

De um lado P.E., alto, belíssima estampa, elegante, ternos de alfaiate, boa família de Sorocaba, formado em filosofia na famosa Filosofia, vindo de Paris, já tendo feito a revista *Clima*, chamado de “*chato-boy*” por Oswald de Andrade, num evidente acesso de ciúmes. Grande orador, voz de barítono, intelectual com o brilho e inteligência que fariam dele, nos próximos trinta anos, o que foi. E Rubem Biáfora,

seu antípoda. Baixo, extração humilde, ternos prontos das Casas Garbo, confuso no discurso, mas com um conhecimento e paixão pelo cinema únicos, instruídos por um olho privilegiado, imensa curiosidade e uma memória formidável. Gostava de ir contra a corrente e desarrumar o arrumado, não se deixava impressionar por reputações já feitas, consagrações unânimes. Não gostava de Chaplin (que horror!) e sim de Buster Keaton. Uma aproximação absolutamente sensorial do cinema, iniciada na infância pelo exercício de um confesso *voyeurismo* fetichista das grandes estrelas hollywoodianas dos anos 1930. Deusas inacessíveis, feitas de luz. Ou então semideusas, quase humanas, profanas por conta de uma disponibilidade fantasiada, promíscua, pela massa de fãs de qualquer gênero. Transidos de desejo, abrigados na penumbra anônima das salas escuras. Algo como o esplendor físico dos deuses e heróis retratados em mármore pela estatuária helênica, de brilho opaco e tato suave, como a pele. Esta aproximação, por assim dizer, corpórea, fez com que Biáfara fosse imediatamente sensível e atento aos aspectos visuais do cinema, como a tipologia dos intérpretes, a fotografia, os figurinos, a cenografia. E também à música, aos sons, ao uso da voz. Uma visão formal do cinema, não verbal, autodidata, extrauniversitária, inculta, poética, trágica e panteísta, autônoma, por ele mesmo subvalorizada quando a restringia meramente a “aspectos técnico-artísticos” e “valores de produção”. Mas que por outro lado se caracterizava pela visão do papel criativo do produtor. Adorava Erich Pommer, Arthur Freed, Val Lewton, Jerry Wald e detestava Michael Powell e Dore Schary. Contrapunha-se à visão “sociológica” de Paulo Emilio, formada, sobretudo, pelo cinema francês de antes da guerra, sempre testemunha consciente de seu momento histórico. O contrário do americano, pretendo entretenimento.

O historiador Boris Fausto, que estava lá em 1946, frequentador do cineclub e testemunha dos debates e embates, depondo sobre o tema, fala da complementaridade das visões e da excepcional oportunidade de aprender com Paulo Emilio o alcance dos filmes como fenômeno social e com Biáfara a dar atenção aos aspectos de linguagem e estilo, estéticos, cênicos, que faziam a excelência dos filmes americanos da época. O próprio Paulo Emilio,

reconhecendo esta dualidade, diria mais tarde que só André Bazin, o cara da crítica cinematográfica do século XX, conseguia superá-la e conciliar os dois. Já Biáfara literalmente espumava de raiva quando se referia à crítica franco-italiana, esquerdista, intelectual e grã-fina, vendida ao realismo do cinema soviético e posteriormente ao movimento neorrealista. Inimigos do *glamour* e dos valores do Olimpo hollywoodiano ou da densidade expressionista germânica, aos quais contrapunham a cara nua do povo. Identificava nesta crítica dominante o reconhecimento prévio e incondicional, o espírito de igreja sistematicamente repercutido pela imprensa “politizada”. Como diria mais tarde dos filmes do Cinema Novo, prevalecimento dos fatos da vida sobre a beleza da forma e a harmonia dos valores. Ele e sua turma prefeririam os estilistas, o Joaquim Pedro de *O padre e a moça*, o Ruy Guerra de *Os cafajestes*, o Paulo Cezar Saraceni de *Porto das Caixas*, à soltura do Glauber de *Barravento* ou Cacá Diegues em *Ganga Zumba*.

Se Paulo Emilio era um deus, Biáfara era um demônio. E gostava de sê-lo. “Remar contra a maré, ir contra o preestabelecido”, segundo Carlos M. Motta, no livro já citado. Paga um preço até hoje, queimando no fogo do inferno da falta de reconhecimento e do desinteresse. Num país conservador, numa cultura conformada, numa crítica convencional, não estará sozinho nem em má companhia.

A relação de Biáfara com a coreografia e a dança pode servir de exemplo. Na década de 1930, em Hollywood, Busby Berkeley era consagrado como coreógrafo e diretor. Suas imagens de pernas femininas multiplicadas *ad infinitum*,



Buster Keaton



assim como as bananas e morangos do número *The lady in the tutti frutti hat*, com Carmem Miranda em *Entre a loura e a morena* (1943) são inesquecíveis. Comentário de Biáfora nas Indicações, sobre o filme-antologia *O esplendor de Hollywood/Hooray for Hollywood* (1976) “O maior beneficiado é Busby Berkeley, o famoso coreógrafo das *girls* semidespidas em *shows* simétricos, que eram muito mais caleidoscópios, efeitos de câmera do que dança pura. Isto só viria a ocorrer mesmo na revolução neoexpressionista, nos musicais coloridos de Arthur Freed na Metro.” Na época dos musicais de Busby, antes desta série, Biáfora preferia Fred Astaire e Ginger Rogers “a combinação perfeita, a dupla inimitável de dançarinos” coreografada por Hermes Pan. Quando os Cahiers du Cinéma vão descobrir, no início dos 1960, em *Ziegfeld Follies*, o número de Judy Garland e os repórteres, filmado por seu marido Vincente Minelli em um plano só, em tons de roxo e cor de abóbora, chovem no molhado. Biáfora já sabia desde sempre que a coreografia cinematográfica tem que combinar os movimentos dos bailarinos com aqueles da câmera, no caso montada na famosa grua de trinta metros da M.G.M. É isto que ele reconhece, por oposição às imagens barrocas, mas chapadas, bidimensionais, de Busby Berkeley, que hoje pareceriam replicadas em computador. Sem deixarem de ser sublimes, mas caindo mais para um visual de arabescos figurativos que da força da dança moderna americana, grande contribuição ao século XX. E também era capaz de revelar os méritos de Gower Champion, da dupla com Marge, inspirado bailarino mas subestimado coreógrafo, que em *Jupiter's darling/A favorita de Jupiter* (1955) faz com a parceira um balé inesquecível, filmado em longos *travellings*, saltando entre as barracas de um mercado de rua na Roma Antiga. E que também bota no mesmo filme, elefantes cor-de-rosa contracenando com Esther Williams. Biáfora vai identificar também a grande diferença dramática entre os musicais dos anos 1930 e os dos 1940. Enquanto os primeiros, influenciados pela estrutura dramática das operetas com Nelson Eddy e Jeanette Mac Donald, paravam a ação para entrar o número musical – donde tantos exemplos em que o pretexto do filme é a montagem de um *show* na Broadway ou alhures – os musicais da Metro incorporavam os números à ação, sem interrompê-la para a canção ou para a dança. Criavam uma nova convenção narrativa na qual o espectador entrava como se a vida pudesse ser falada, cantada e dançada o tempo todo.

Footlight parade / Bezas em revista

Lembro perfeitamente do dia em 1958, no *hall* entre o auditório e o barzinho do MAM, quando lendo uma enquete feita pela Fimoteca, com as listas dos melhores dez filmes de todos os tempos afixadas na parede, a de Biáfara incluía *The pirate / O pirata* (1947), de Vincente Minelli, Gene Kelly protagonizando. Aos vinte anos, recebi um tapa na cara da minha caretice jovem e bem pensante: um musical da Metro podia ser o melhor filme do mundo! Mais tarde o Tigre, como o chamava Khouri, relembraria de seu gosto e familiaridade com as bailarinas clássicas do cinema: preferia Tamara Toumanova a Moira Shearer. E o flamenco de José Greco e José Limon. Tudo isto vindo lá de trás, lá de longe, de uma visão juvenil, solitária, formada nos “poeiras” da Casaverde e do velho Centro. Praça da Sé, Vale do Anhangabaú, Largo Paissandu, Rua da Consolação. Sem nunca ter saído de São Paulo nem ido a Paris, Biáfara era um cosmopolita. A volta ao mundo percorrida nas telas em mais de oitenta dias, confirmando o que se sabe desde Lumière e Meliès: o cinema é viajante.

Outro exemplo. Jean Pierre Melville, cineasta francês autor de filmes de gângster que por ser fora de esquadro, como Jean Cocteau, Georges Franju, Alexandre Astruc, Jacques Becker e Agnès Varda, foi poupado da *tsunami* iconoclástica com que os jovens turcos dos Cahiers (Chabrol, Godard, Truffaut, Rohmer, Domarchi, Moullet) arrasaram o “cinema de papa” das glórias do entreguerras, Duvivier, Carné, Autant-Lara, René Clair, para abrir espaço para a *Nouvelle Vague*. Um dia numa entrevista lhe perguntaram quais eram seus diretores preferidos. Desfilou de memória os nomes de uns cento e vinte do cinema americano, onde pela primeira vez reconheci vários que já haviam sido achados por Biáfara. Pensei que malucos de cinema havia pelo mundo inteiro e que nós no Brasil tínhamos o nosso, o melhor, de primeira.

Biáfara inventava diretores. Alguns como Joseph H. Lewis ou Douglas Sirk, que Fassbinder considerava seu mestre, seriam redescobertos na onda dos Cahiers, no final dos 1950. Outros permanecem obscuros até hoje. Lesley Selander e Ray Nazarro eram considerados grandes diretores de *westerns* classe B. William Witney trabalhava em seriados mais humildes. Robert Gordon era transparente, no estilo dos grandes intimistas dos anos 1930, Edmund



Goulding, Clarence Brown, Leo Mac Carey, mas em obscuros filmes de guerra baratos, passados em submarinos. Ao qual Biáfara aproximava outros “injustiçados” como Alfred Newman e Sidney Salcoff. Hugo Haas, ator e diretor checo, com filmes de crimes, herdou a paixão de Biáfara pelo cinema de onde viera Gustav Machaty, de *Extasy* (1933), apogeu do panteísmo, primeiro nu frontal do cinema, com a belíssima Heddy Lamar adolescente. O olho e o faro de Biáfara identificavam pelo estilo os diretores nascidos na Europa Central e emigrados para Hollywood, como o húngaro Charles Vidor. Quase germânicos, já eram vistos com uma expectativa positiva. Mas, seguramente, o exemplo mais extremado é Frank Wisbar. Na já referida lista dos dez melhores, ele incluiu *Fronteiras da ambição / The prairie* (1948). Era um *western* de produção barata, baseado num livro de James Fenimore Cooper, sobre uma família que se muda para a Louisiana, quando ela está sendo comprada pelos Estados Unidos, no século XIX. Um filme de colonização. Nunca o vi citado, nem a seu diretor, mas consta dos livros de referência e da Wikipedia. Existe.



Porto das Caixas

Biáfora se delongava em elogiá-lo. Descrevia um plano no qual na frente havia um laço de força esperando um condenado, e no fundo, dentro dele, uma Bíblia com suas folhas sendo viradas pelo vento. No mínimo, curioso. Talvez trágico. O diretor era alemão, logo expressionista. Diz a mitologia biafórica que era um filme Z, feito em uma semana. Foi relançado um ano depois de sua estreia, com um corte de vinte minutos feito pelo estúdio, sinalização de fracasso no lançamento. No entanto, para Biáfora, era o maior *western* de todos os tempos.



Ele nunca se recuperou da decadência industrial de Hollywood. E da visão de mundo e dos valores éticos que estavam por trás dos filmes, que eram seus e se foram com ela. Paradoxalmente, a partir dos anos 1960, viu acesa a chama “cinemática” em autores como Resnais, Antonioni, Rosi, Werner Herzog, Carlos Saura, Marco Ferreri. Sem falar em Bergman, que descoberto em 1952, com *Juventude*, no Festival de Punta del’Este, teve *Noites de circo/Giklarnas afton* exibido no Festival de Cinema de São Paulo, 1954, criando uma nova devoção em Biáfora e Khouri. Forte.



Haveria ainda muito a dizer de Rubem Biáfora. Seu lado escuro, idiossincrático, paranoico, seu antiesquerdismo radical, a rivalidade persistente com Paulo Emilio e sua Cinemateca Brasileira, o anticinemanovismo, que chegou à beira da delação pública durante a ditadura, sua paulistice provincianamente anticarioca, seu desencanto com o progresso e a modernidade (detestava os Beatles). E também de sua carreira como diretor bissexto (*Ravina, O quarto, A casa das tentações*) que se queixava de ter tido uma má relação com os atores (Eliane Lage, Sergio Hingst, Elizabeth Gasper). Logo ele. Ver sua relação com a política, a visão da esquerda como uma utopia inatingível, seu lado místico. Uma vez, andando juntos pelo Centro, início da noite, falamos de Deus. Eu disse que se ele existisse seria inconcebível pelo homem. Falamos de imanência e transcendência, eu menino, ele homem feito, o protótipo do gênio incompreendido. Capaz de dizer em sua última entrevista, citando Einstein e o eterno ciclo de criação e destruição do Universo: “quantas vezes a Terra e os planetas já se fizeram e se desmancharam... e se tornaram a fazer. E as pessoas pensam na eternidade... Não tem eternidade”. Mas tem. André Gatti me contou que certa vez, ao se referirem a meu nome diante dele, laconicamente comentou: “Minha cria”. Tive na hora uma ponta de orgulho. Afinal, sua eternidade é estar aqui, mantendo-se vivo.

Em cima, *Barravento*; embaixo, *O padre e a moça*.



ALEXANDRE LIMA

E agora, José? ▶ Apenas dez anos depois de dar início à carreira cinematográfica com a produção do documentário *Os carvoeiros*, **José Padilha** dirigiu nada menos que o filme brasileiro de maior público desde que começa em 1970 a aferição confiável de bilheteria no país. Com o impressionante fenômeno popular dos dois *Tropa de elite* há uma tendência de se classificar Padilha como um diretor voltado para produções de caráter meramente mercadológico. Mas um olhar isento de preconceitos leva à conclusão de que *Tropa de elite*, laureado com o Urso de Ouro em Berlim, e, sobretudo, *Tropa de elite 2* contam com muito mais do que cenas de ação executadas com perfeição. Citando apenas uma das qualidades dos filmes, a construção de um personagem-marco do cinema nacional, ao mesmo tempo extremamente realista e dotado de simbolismo de um quase super-herói tupiniquim, o Capitão Nascimento, remete a um realizador no mínimo esmerado na dramaturgia. E ainda há o Padilha documentarista, de *Garapa* e *Segredos da tribo*, produções de menor orçamento para o nicho de festivais, e de *Ônibus 174*, doc-sensação com entrada no circuito comercial, para não falar de *RoboCop*.

Que tipo de diretor é José Padilha?

Eu faço os filmes que sinto vontade de fazer, e penso a direção de cada projeto nos seus próprios termos. A questão é: dada a vontade de se fazer um determinado filme, qual a melhor maneira, o melhor formato, para executá-lo? Se acho que o melhor formato para o filme é um projeto grande com cenas de ação e coisas do gênero, faço o filme assim. Se acho que o filme pede câmera na mão, preto e branco e som em mono, faço isto. Onde o filme vai passar, em que festival vai entrar, e qual o público que vai interessar são problemas que usualmente deixo para depois.

Por que mais de 11 milhões de pessoas pagaram ingresso para ver *Tropa de elite 2*?

Acho que o sucesso de público no caso dos dois *Tropa de elite* deriva da junção do cinema com a realidade. O cinema, por si só, já é capaz de suscitar fortes emoções. Quando um filme tem uma boa dramaturgia e é bem realizado, ele gera empatia entre o público e os seus personagens, mesmo se estes personagens forem totalmente fictícios. No caso dos dois *Tropa de elite*, as emoções do cinema se juntaram às emoções

que os problemas reais na área da segurança pública criam na sociedade. Conseguimos montar filmes em que a história dos personagens se sobrepôs à realidade que eles representam. Isto gerou grande interesse popular pelos filmes e pelos seus personagens. No que tange à estética e à qualidade, acho que os dois *Tropa* romperam com a antiga tendência do cinema brasileiro de taxar de “filme hollywoodiano” os filmes locais que utilizam efeitos especiais, efeitos sonoros e grandes cenas de ação em sua narrativa. Podemos importar estes aspectos técnicos do cinema americano, e mesmo assim fazer filmes tipicamente brasileiros.

Como vocês atingiram este grau de maestria nas cenas de tiro e combate?

As cenas de ação, em qualquer filme, resultam da coordenação dos departamentos de efeitos especiais de cena e de *stunts* com a direção e a fotografia. Temos grandes diretores e fotógrafos no cinema brasileiro, mas não temos tradição em efeitos especiais de cena e em *stunts*. Por isso, importamos profissionais destes dois departamentos. Trouxemos técnicos com tradição no mercado americano, gente que fez *Homem de ferro*, *Falcão negro em perigo* e *Guerra nas estrelas*. A junção entre estas pessoas e o jeito brasileiro que eu e Lula temos de filmar deu origem à estética das cenas de ação dos dois filmes.

Acho que as cenas de ação vão entrar no cinema brasileiro para ficar, mas acho também que as faremos do nosso jeito, sem copiar o cinema dos outros. Afinal, por que deveríamos limitar a priori o uso de qualquer recurso técnico disponível no cinema, sobretudo se o nosso público se interessa por eles?



Tropa de elite 2 e Garapa

Como vocês conceberam o personagem do Capitão Nascimento?

Criei o personagem junto com o Rodrigo Pimentel, o Bráulio e o Wagner Moura. Ele surgiu de muita pesquisa, da experiência de vida do Pimentel, de algum talento por parte dos roteiristas, e de um grande trabalho do Wagner.

Qual é a sua relação prévia com este (sub)mundo do crime e da polícia?

Vi filmes importantes sobre o submundo carioca, como *Lúcio Flávio* e *Notícias de uma guerra particular*, mas o meu real contato com o universo da violência carioca começou com a pesquisa que fiz para o *Ônibus 174*, evento que não apenas caiu de paraquedas na minha vida, como caiu de paraquedas na vida da cidade. O evento do *Ônibus 174* foi um marco para o debate da segurança pública no Brasil, porque incluiu em seu enredo quase todos os agentes envolvidos nos problemas da segurança pública brasileira. Do menino de rua até o governador do estado. Foi um marco também na minha carreira no cinema. Me apaixonei pela história e por seu significado, e isto me levou a fazer três filmes sobre o problema da segurança pública.

RoboCop?

Tento fazer os filmes que gosto, seja no cinema brasileiro ou no cinemão de Hollywood. Resolvi desenvolver *RoboCop*, porque gosto do primeiro filme da série e porque idealizo um filme que me permita abordar assuntos que considero interessantes de um ponto de vista filosófico, no caso o problema mente-corpo. Por isso embarquei no projeto com entusiasmo.

Da esquerda para a direita, *Cidade de Deus*, *Clube da lula* e *2001*



Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de José Padilha.

1. ***Gimme me Shelter***, de Albert Maysles e David Maysles
Foi o primeiro filme do Albert Maysles que eu vi. Por causa do filme eu o procurei. E ele me ajudou bastante com conselhos e com a distribuição de *Ônibus 174*.
2. ***Um dia em setembro***, de Kevin Macdonald
Vi em Sundance e fiquei com vontade de fazer *Onibus 174*.
3. ***Minha vida de cachorro***, de Lasse Hallström
Um filme de grande sensibilidade. Me fez amar mais o cinema.
4. ***Clube da lula***, de David Fincher
Um filme de grande risco e muito bem realizado.
5. ***2001, uma odisséia no espaço***, de Stanley Kubrick
A prova de que o cinema pode discutir ideias sofisticadas.
6. ***Apocalypse now***, de Francis Ford Coppola
O maior filme independente de todos os tempos.
7. ***Os bons companheiros***, de Martin Scorsese
Me ajudou a pensar a narrativa dos dois *Tropa de elite*.
8. ***Cidade de Deus***, de Fernando Meirelles
Me colocou em contato com Bráulio Mantovani e Daniel Rezende.
9. ***Terra estrangeira***, de Walter Salles
O primeiro filme da retomada que realmente amei.
10. ***Forrest Gump***, de Robert Zemeckis
Um filme que parece simples, mas que resulta de um roteiro complexo e difícil.

E AGORA?

E agora, Neville? ▶ Você já contou que o início da sua carreira não foi fácil. Você chegou a ir para os EUA antes de fazer seu primeiro filme, não?

Eu fui para os EUA no dia 13 de março de 1964, antes do golpe militar. Eu tinha 22 anos e tinha passado pelo CEC, o Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, onde eu tinha sido membro fundador do Centro Mineiro de Cinema Experimental. Foi lá que eu conheci o cinema de vários países do mundo, havia críticos como Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, além de pessoas da minha geração, como Geraldo Veloso, Guará Rodrigues e Carlos Alberto Prates Correa. Então eu fui para os EUA e fiz um curso de direção de cinema no New York City College, mas era muito ruim: os professores davam aulas sobre questões técnicas, como decorar a nomenclatura de planos médios, gerais e em *close-up*. Aquilo não me satisfazia, eu perguntei a um professor sobre os grandes cineastas do mundo, como Eisenstein, Fellini e outros, e ele me disse que o único cinema realmente importante era o de Hollywood. Aí eu percebi que foi no CEC que eu aprendi tudo que eu sei sobre cinema. Enfim, no final desse curso em Nova York eu dirigi um curta, *That night on the bowery*, inspirado no Quincas Berro d'água, do Jorge Amado. A gente filmou e montou em 16mm, mas eu nem cheguei a ver a cópia final. Eu voltei para o Brasil e fiz um curta-metragem chamado *O bem-aventurado*, que inscrevi no festival JB/Mesbla. O presidente do júri era o Nelson Pereira dos Santos, eu ganhei um dos prêmios. Mas depois não aconteceu nada - e aí, passado um tempo, eu voltei para Nova York, onde trabalhei como garçom. Numa noite, uma pessoa me chamou para atender uma mesa de brasileiros. Eu fui e nela estava o Nelson. Ele foi muito gentil e me falou para nos encontrarmos no dia seguinte. Aí ele me disse: "Neville, eu vou fazer *Fome de amor*; ia filmar na França, mas agora o personagem é um brasileiro que trabalha como garçom em Nova York. Você pode organizar a filmagem para mim aqui e ser meu assistente de direção." Foi uma felicidade muito grande. No ano seguinte eu voltei ao Brasil e fiz meu primeiro longa-metragem, *Jardim de guerra*. Que foi proibido e jamais exibido. Depois fiz um segundo filme, *Piranhas do asfalto*, que também foi proibido. Entre 1966 e 1977 eu fiz cinco filmes e todos foram proibidos, nenhum deles



passou. Isso só mudou quando eu fiz *A dama do loteação*. Mas nunca fiz um plano de cinema sequer para agradecer a ditadura ou quem quer que seja. Me diziam: "Não faz esse nu com luz acesa, faz no escuro, assim não pode!" Mas eu dizia que a ditadura ia passar e eu ia ficar. Por causa disso, perdi muito dinheiro meu e de vários amigos.

E onde estão as cópias dos primeiros filmes?

Só sobraram *Jardim de guerra* e *Mangue banguê*, esse numa cópia encontrada recentemente em Nova York. *Piranhas do asfalto* tem uma cópia que foi para Paris e nunca mais voltou, e os negativos foram destruídos numa enchente que houve na Líder. No Brasil não existe política de preservação de verdade. O cineasta precisa morrer para que comecem a se preocupar em preservar os filmes.

Como você e Hélio Oiticica se aproximaram?

O *Jardim de guerra* foi proibido, mas a gente fez uma sessão secreta no laboratório, aí o José Celso Martinez Correa e Wally Salomão foram e levaram o Hélio. No final ele veio me dizer que tinha adorado, que era a primeira vez que ele tinha visto projeção de *slides* num filme. Aí nós saímos todos juntos, ficamos a noite inteira conversando sobre arte, invenção, fazendo planos, sonhando... Naquela noite mesmo eu e o Hélio combinamos de fazer um trabalho juntos, uma união entre o cinema e as artes plásticas. Daí veio o Quasi-cinema e as Cosmococas. Isso é a arte contemporânea, quando ela sai da parede, da pintura e da escultura e se une a outras artes. Depois nós combinamos de fazer um filme juntos, chamado *Mangue banguê*, mas o Hélio ganhou uma bolsa e foi para Nova York, aí eu dirigi o filme sozinho.

Seus filmes não amaciam - todos têm uma dose de agressividade que é fundamental para eles. O cenário de hoje dá espaço para isso?

A realidade é brutal, então meu cinema é brutal e delicado, mas não tão brutal quanto a realidade. Hoje eu tenho mais de cem filmes rodados em digital e ainda não montados, muitos documentários sobre vários assuntos, como a Daspu, a Parada Gay e outros. Hoje as câmeras digitais permitem que a gente possa fazer filmes como o lema do Glauber, “*uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”. Mas é preciso ter ideias na cabeça, porque às vezes eu vejo algumas porcaria em documentários aplaudidos, como *zooms* e movimentos de câmera malfeitos, aí eu pergunto por que fazem assim e me dizem que não tem problema porque é feito em vídeo. Mas é tudo a mesma coisa, do vídeo ao cinema: é preciso ter linguagem cinematográfica. Às vezes parece que os jovens cineastas estão preocupados com a lei de incentivo, o patrocínio, fazer filmes parecidos com os de Fulano ou Beltrano, o sucesso aqui ou ali... Isso poderia ser saudável, mas aí o cara acaba pensando só em histórias que se encaixam nisso tudo. Se o sujeito está disposto a fazer alguma coisa no filme para agradar o patrocinador, ou se deixar de mostrar alguma coisa no filme porque o público vai reagir e a burguesia vai ficar preocupada, é melhor ir para a televisão fazer novelas. Tem muito jovem fazendo filmes velhos e muito velho fazendo filmes jovens. Mas isso não acontece só no cinema, acontece em todas as artes atualmente.

Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de Neville D’Almeida.

1. *Rio Babilônia*, de Neville D’Almeida

Eu nunca vi nada como *Rio Babilônia*. O Rio de Janeiro sempre era filmado de forma tímida, e esse filme tem de tudo.

2. *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein

Pela força dramática e pela montagem paralela do Eisenstein. É uma coisa espetacular, de tirar o fôlego, e ao mesmo tempo é um filme político.

3. *Cidadão Kane*, de Orson Welles

É um filme que me emociona muito por causa do Rosebud: é sobre a infância perdida.

4. *8 e 1/2*, de Federico Fellini

É a história de um diretor louco, em crise e sem saber o que fazer. Acho que essa é a história de todos os diretores de cinema conscientes.

5. *A doce vida*, de Federico Fellini

É a vida que todo mundo queria viver naquela época: a Itália dos artistas, mulheres lindas, intelectuais, festas... O filme é ingênuo, bobinho: não tem droga, não tem crime, não tem travesti, não tem nada. Mas é genial.

6. *A dama do loteamento*, de Neville D’Almeida

É um filme revolucionário. Foi um dos primeiros filmes no mundo a mostrar o desejo da mulher, apresentando uma personagem que é ativa no sexo.

7. *Un chant d’amour*, de Jean Genet

Acho que é o maior de todos os filmes. A cena de um preso enviando uma rosa para o outro é maravilhosa.

8. *Terra em transe*, de Glauber Rocha

Essa mistura que o Glauber fez da alma carnavalesca com Villa-Lobos foi uma coisa muito forte para todos nós que queríamos fazer cinema no Brasil naquela época.

9. *Ivan, o terrível*, de Sergei Eisenstein

Aqui é o outro polo do Eisenstein. A cena de multidão com trinta mil figurantes ainda é uma das mais impressionantes da história.

10. *Limite*, de Mário Peixoto

O Mário Peixoto foi um inventor, é um absurdo que não tenham dado condições para ele fazer outros filmes. *Limite* é poesia em forma de filme.

11. *O anjo exterminador*, de Luís Buñuel

É incrível a capacidade do Buñuel em fazer o filme todo dentro de uma casa. O Hitchcock já tinha feito isso em *Festim diabólico*, mas o Buñuel vai além, porque traz uma dimensão existencial a essa reclusão. Ele trata das frustrações das pessoas, é fantástico.

O anjo exterminador,

A doce vida e

Un chant d’amour



RESSACA DA ONDA ASIÁTICA EM SOLO NACIONAL

Observando a efervescente produção independente brasileira recente, constatamos que certas formas e temas recorrentes a aproximam de cinematografias estrangeiras em voga, sobretudo a asiática, que desde meados da década de 1980 vem trilhando os caminhos mais inovadores e instigantes do cinema. E ainda que a rede de influências que se estabelecem entre os meios artísticos possa seguir desígnios misteriosos, apontar correntes e determinantes que delineiam pontos de contato e polos de influência prioritários é parte incontornável de uma crítica que deseje transcender a análise estrita dos objetos.

No processo chamado de retomada do cinema brasileiro, uma série de *booms* teve lugar, dentre os quais o relativo aumento da produção em meados da década de 1990 talvez seja o menos relevante para o estabelecimento do quadro de produção e circulação que notamos hoje. Afinal, com o fortalecimento da democracia pós-Collor, um novo quadro sociocultural naturalmente haveria de se desenvolver no país. E, nesta conjuntura, pode-se notar um marcante reflexo de abertura para o estrangeiro, como se o Brasil se visse subitamente diante da globalização crescente e deixasse pra trás tanto o ufanismo da tradição militarista que o havia acompanhado durante o século XX, quanto o esforço de afirmação brasilianista que havia pautado o grosso da produção artística das décadas anteriores.

No meio cinematográfico, isso se manifestou de diferentes maneiras: nos filmes de longa-metragem, o desejo de se equiparar em qualidade técnica à produção comercial estrangeira levou a distorções de foco, cujas



A viagem do balão vermelho



A amiga americana



Eternamente sua



consequências se estendem até hoje. No campo temático, a figura do estrangeiro, desde *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, passou a assombrar-nos como a grande voz da razão superior, daquele que detém o conhecimento do mundo perante os eternos países em desenvolvimento. De outro lado, no entanto, a “abertura” se apresentou como um desejo genuíno de abolir as fronteiras restritivas entre o nacional e o estrangeiro, de alargar os horizontes para um intercâmbio mais livre do ranço de um engajamento político gerador de diversos preconceitos.

E é nesse cenário que emergem novas gerações, empenhadas em buscar o contato com o mundo, em ir atrás do que de mais novo e/ou estimulante se estava produzindo em outros países e em renovar o interesse pela crítica e pelo pensamento: em suma, em buscar novos modelos, novos ideais. Num primeiro momento, as escolas de cinema e a internet certamente tiveram um papel fundamental para a formação destas gerações. As primeiras, por serem um espaço natural de convergência de desejos, cultivo de influências e estímulo a trocas e intercâmbios. A segunda, pela possibilidade espantosa e reveladora de aproximar todos os cantos do globo não apenas pela comunicação facilitada, mas sobretudo pela troca e circulação potencializadas e magnificadas de conteúdos.

Alargando um pouco o escopo, percebemos que esta experiência brasileira na verdade se insere em um processo maior de renovações culturais, verificável, em maior ou menor medida, em diversos países periféricos de economia mais ou menos ascendente. E, mais ainda: que a valorização da produção cinematográfica nestes países encontra um paralelo fundamental justamente com o despontar dos novos cinemas asiáticos na cena internacional na década de 90.

Os processos que deram origem a tais inovações estilísticas do outro lado do mundo são próprios a cada país, embora guardem pontos de contato entre si. Em geral, pode-se dizer que o que gerou esse sopro de frescor na Ásia foi uma crescente pujança econômica destes países no cenário internacional, um reprocessamento da influência dos cinemas novos da década de 60 e 70, sobretudo os europeus, e mecanismos diversos de fomento ou facilitação da produção, seja em termos tecnológicos ou financeiros. Dessa forma, Hong Kong,

Taiwan, Coreia do Sul, China, Tailândia – e num segundo momento, Filipinas, Malásia e outros – viram o nascimento de gerações promovendo uma espécie de reinvenção antropofágica própria: deglutiram a influência e a educação artística recebidas no exterior para reformulá-las de acordo com suas culturas locais, terminando por originar uma verdadeira combustão nos rumos do cinema internacional.

E como o Brasil teria se conectado a essa rede, ao ponto de estabelecer uma confluência de formas e estilos? Retornando à questão da “abertura” exposta acima, constatamos que, no que diz respeito à ampliação de perspectivas artísticas e de reflexão, a renovação geracional de meados da década de 90 promoveu um feliz casamento entre o afã do novo e o anseio de se sentir mais conectado ao mundo. E talvez não fosse exagero afirmar que o advento das revistas eletrônicas de crítica de cinema nacionais tenha tido um papel fundamental em estimular a divulgação de cinematografias e autores antes restritos a meios bastante específicos, com os quais o contato e a afinidade costumava ser pouca, como revistas estrangeiras especializadas e o circuito dos grandes festivais internacionais, abrindo caminho, pouco a pouco, para o reconhecimento de um novo horizonte comum de preferências e sensibilidades.

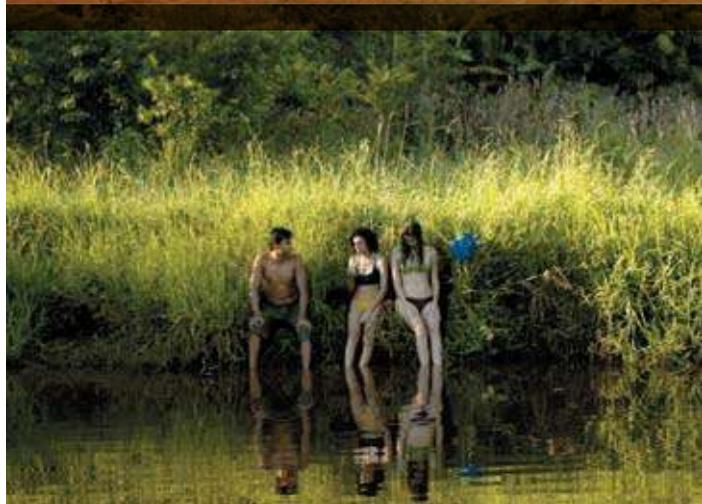
Em que pese o magma de uma série de variantes próprias a um período histórico e compartilhadas pela maioria, como compreensão de mundo e concepções de tempo e espaço, podemos dizer que esta agitação em solo brasileiro gerou algo bastante promissor e desafiador para os nossos padrões até então. Pois o abandono da reverência ao Cinema Novo como norte maior, de um lado, e a negação da tradição pseudoindustrial que vai da Vera Cruz à Globo Filmes, de outro, teria deixado essas novas gerações à vontade para perseguir, a exemplo dos asiáticos, uma expressão espontânea fundamentalmente ligada à experiência do contemporâneo.

Se Tsai Ming-liang se dedicava à solidão melancólica das metrópoles em seus planos fixos de longa duração que flertam com o enfado, Hou Hsiao-hsien se entregava a lânguidos movimentos de câmera para captar movimentos imperceptíveis de homens destituídos de uma existência funcionalista; Wong Kar-wai abraçava a incompletude dos

relacionamentos amorosos e a fragmentação do indivíduo traduzindo-os em manipulações delirantes da imagem, e Apichatpong Weerasethakul mergulhava numa relação sensualista com a natureza, contemplando um tempo mítico feito de ações banais – ficando apenas nos realizadores orientais de maior projeção –, um universo vasto de invenção se nos anunciava também.

E a produção que vemos hoje circulando na maioria dos festivais nacionais e também representando o Brasil em festivais internacionais é, sem dúvida, derivada em grande parte desse movimento invisível de aproximação e contaminação que vem se dando há mais de dez anos. Longas-metragens como *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, *Mutum*, de Sandra Kogut, ou ainda *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz, e curtas como *Sobe, Sofia*, de André Mielnik, *Handebol*, de Anita Rocha da Silveira, ou *A amiga americana*, de Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, são testemunhos de que o Brasil tangencia uma espécie de *world cinema* inspirado em traços marcantes da produção independente asiática. Sensibilidade à flor da pele, tempos distendidos, rarefação narrativa e relação tátil com o espaço são algumas das características que unem esses filmes nacionais a diversos outros realizados em países como os do Leste Europeu ou da América Latina.

Embora as características mencionadas não sejam exclusividade da produção asiática, afinal são também verificáveis em autores ocidentais de reputação anterior, a exemplo de Gus Van Sant e Claire Denis, não seria ilícito afirmar que a nova onda asiática como um todo determinou em grande parte as tendências mais valorizadas do cinema de autor internacional nos últimos 15 ou 20 anos. E o que significa para o cinema brasileiro trilhar esse caminho? Arejar a produção, sem dúvida. Se aproximar do circuito de prestígio internacional, inegavelmente. Mas eu acrescentaria ainda: se afastar relativamente do desafio de confrontar sua história e seu legado a partir do presente. Porque, diferentemente do que ocorreu no caso dos cinemas novos do pós-guerra, em que se pode dizer que o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa provocaram uma ebulição diferenciada em cada solo nacional que tocaram, a onda asiática parece ter dado origem mais a decalques sem muita vida do que a obras vibrantes e autônomas como as originais.

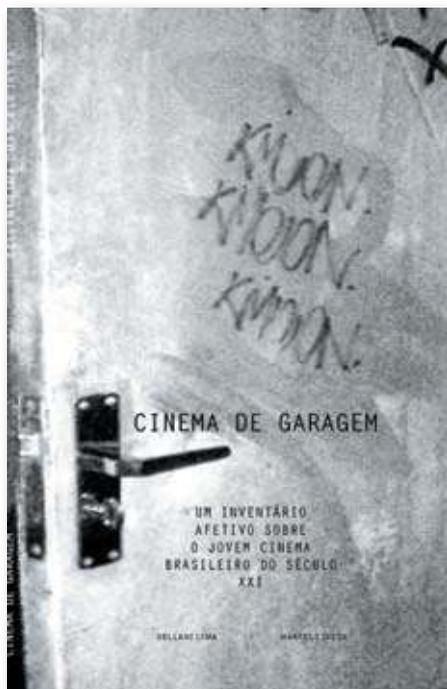


A fuga da mulher gorila

Tatiana Monassa é editora da revista eletrônica *Contracampo* (www.contracampo.com.br). Formada em cinema pela UFF, ministra cursos e oficinas, organiza e escreve para catálogos de mostras de cinema e participa de seleções de festivais.



Cinema de garagem



A nova cena do cinema jovem brasileiro já tem seu primeiro esboço de perfil. Em vários aspectos, *Cinema de garagem* se assemelha a muitos dos filmes que aborda. Foi editado com recursos próprios dos autores. Resulta de um trabalho colaborativo entre Marcelo Ikeda e Dellani Lima, que, entre outras coisas, dividem os ofícios de cineastas e curadores de eventos de cinema. Como diversos realizadores jovens, eles transitam entre polos regionais diferentes: Marcelo mudou-se recentemente do Rio para Fortaleza, enquanto Dellani, nascido na Paraíba, formou-se no e atua há 11 anos em Belo Horizonte.

Não por acaso, Minas e ocupam lugar de destaque nesse “Inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI”, como se apresenta o livro no subtítulo. Daí talvez a insuficiência que impede de se ver ali um balanço mais completo de uma cena em que se destacam igualmente produções do Rio, São Paulo e, sobretudo, de Pernambuco. A seu favor, os autores dispensam a pretensão de “dar conta” de tudo o que ocorreu de inovador no período 2000-2010. Pretendem apenas demarcar formas de criação e apontar picos de inventividade nessa década que, significativamente, fechou com as vitórias simbólicas do cearense *Estrada para Ythaca* na Mostra de Cinema de Tiradentes e do mineiro *O céu sobre os ombros* no Festival de Brasília.



Para esses observadores, carinhosos mais que críticos, o que define um certo tipo de cinema que pode ser chamado “de garagem”? Isso passaria tanto pelo modelo de produção quanto pelo processo de criação. Muitos desses filmes, mesmo de longa metragem, são feitos sem dinheiro de editais ou de grandes patrocinadores. Respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver “no” cinema supera o de viver “do” cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial. A assinatura do autor é diluída entre vários signatários, que ora se agrupam em conjuntos (Alumbramento, Teia etc.), ora se permutam em redes através de vários estados.



A internet é apontada como a grande responsável por uma nova explosão de cinefilia que forma o campo de referências desses novos diretores. E aí não temos mais a hegemonia do Cinema Novo nem mesmo do Cinema Marginal, mas um cardápio de admirações que alcança o cinema asiático, a vanguarda americana dos anos 1960 e 70 (incluindo John Cassavetes) e ídolos como Pedro Costa, Chantal Akerman e Claire Denis.

Um forte sentimento de grupo se delinea nas argumentações dos autores do livro, fruto de seu franco engajamento na cena que descrevem e das estirpes que elegem como marcos comparativos. Valores como “amizade” e “afeto” não só estão na gênese desse cinema como repercutem nas análises que dele se faz. Dellani Lima, autor de projetos nas áreas de música e cinema, além de cineasta ultra independente, cunhou o termo “cinema de garagem” para uma mostra de filmes. Ele ocupa a primeira parte do livro com seu estilo caudaloso e enumeratório, trabalhando com justaposições não narrativas que procuram mapear as características do contexto em que esse novíssimo cinema floresceu. Na segunda metade, Marcelo Ikeda, que é também crítico e professor, se fixa em filmes, realizadores e grupos.

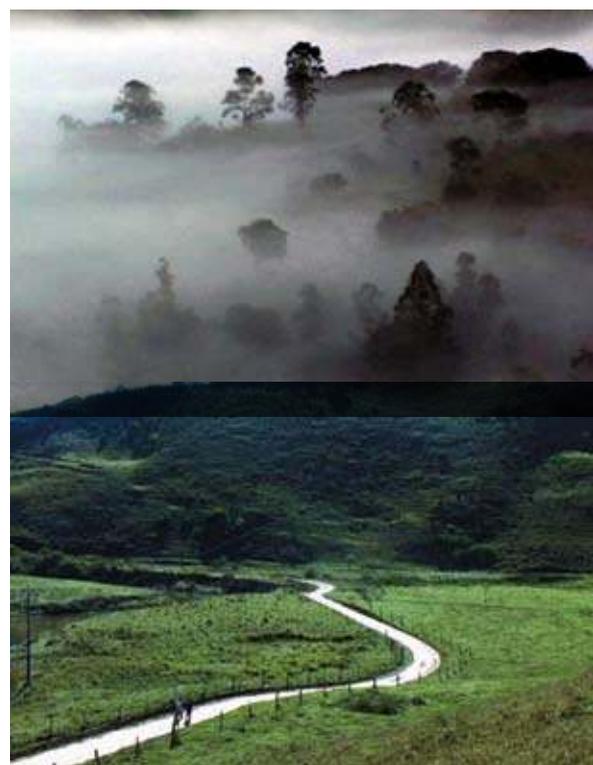
A figura do autor pode estar em questão, mas não deixa de guiar as escolhas de Ikeda. De seus textos se depreende a importância, para a nova cena, dos irmãos Luiz e Ricardo Pretti, do diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo, de Cao Guimarães, Helvécio Marins Jr., Marco Dutra, André Sucato e Guto Parente, para citar os que têm mais filmes mencionados. Muito significativamente, Luiz Rosemberg Filho é o único veterano a merecer um artigo específico, por conta de seu “exemplo de lucidez e resistência”.

Se de um lado a postura crítica dos autores soa cautelosa ao recuar sempre de hierarquias e totalizações, de outro assume preferências de maneira explícita e às vezes retumbante. Como quando Ikeda, ao analisar o documentário de Cao Guimarães e Pablo Lobato, conclui peremptório: “acredito que o cinema deva ser como *Acidente*”. Ikeda, aliás, insere no livro seu sonoro manifesto por uma crítica que seja não um porto seguro, mas “um barco à deriva”, que prefira a dúvida às certezas de

especialistas. No entanto, suas próprias notas críticas sobre filmes alheios estão repletas de afirmações convictas e adjetivos policromáticos.

Se a contradição pode ser tomada aqui como uma virtude, isso se deve ao caráter “de garagem” do livro em si. Ele nasceu do desejo de oferecer, de bate-pronto, um pacote de reações aos filmes, muitas vezes no ato mesmo de sua primeira exibição. Em vez de reflexão distanciada, *Cinema de garagem* é, em sua maior parte, uma coletânea de textos publicados em catálogos de mostras e *blogs* frequentados pelos autores, que acompanham a cena desde seu alvorecer. Daí vêm uma certa descontinuidade, algumas repetições e principalmente o sentido de urgência que norteou aqueles artigos.

As ideias passam quentes de eventos como a Mostra de Tiradentes, a Mostra do Filme Livre (RJ), o Cine Esquema Novo (RS) e a Mostra Indie (BH), onde esse panorama se formou e prosperou na última década. O livro não se limita a apresentá-lo a partir de suas raízes. Quer também fazer a defesa de um “cinema mínimo” (no dizer de Dellani) que afete o espectador (seja ou não pelo afeto) e transborde da vida de quem faz diretamente para o mundo de quem vê. O cinema como vocação, mais que como profissão.



CURTAS

POR JOANA NIN

EXPERIMENTAÇÕES DE CURTA METRAGEM



Dreznica

VANGUARDA
INOVAÇÃO

A animação *Tempestade*, de César Cabral (2008), o documentário *Dreznica*, de Anna Azevedo (2008) e a ficção *Engano*, de Cavi Borges (2010) são três bons exemplos de curtas-metragens recentes que inquietam por trazerem em si propostas de inovação criativa. Ambos se destacam pela ousadia na linguagem e audácia na realização, tudo regado a bom gosto. São filmes bem-sucedidos, vamos dizer, mas que escolheram caminhos improváveis para contar suas histórias. Surpreendem sem sair do próprio rumo, mas desvirtuam nossa expectativa, levam-nos a procurar outra ótica.

Por exemplo, como pode ser retratada uma tempestade em alto-mar com animação *stop motion*? Água, fogo e outros elementos com movimentos de difícil controle quadro a quadro são sempre um desafio para quem utiliza esta técnica de fotografar sequencialmente bonecos em cenários construídos em estúdio. O filme de César Cabral, *Tempestade*, consegue um resultado muito interessante usando tubos translúcidos revestidos e coloridos com iluminação. “O desafio maior foi tentar construir o mar de uma forma que até então desconhecia (...) e sabia que o mar/tempestade era fundamental para criar e dar narratividade ao filme. Lembro que estudamos várias possibilidades, tintas dissolvidas em água, celofanes, cheguei até a fazer um estudo com malhas de correntes (...) no final chegamos aos tubos”, conta César. A fotografia de Alziro Barbosa e os raios e riscos de chuva feitos na pós-produção também ajudaram muito.

O curioso é que este curta é inspirado na obra do artista plástico William Turner, pintor inglês do século XIX considerado um dos precursores do Impressionismo, com obras produzidas 50 anos antes dos demais – ou seja, um artista de vanguarda. O curta foi produzido em quatro meses e trata da solidão e do amor de um marinheiro isolado no meio do oceano.

O documentário *Dreznica*, de Anna Azevedo (2008), ilumina na tela sonhos de pessoas que perderam a visão. Enquanto imagens de filmes em Super-8 perambulam erráticas, vozes em primeira pessoa tentam explicar quais são as visões internas de cegos, aquelas que eles produzem enquanto dormem. No mínimo dá para dizer que a ideia é original, mas o principal mérito dela é nos provocar experiências sensoriais desavisadamente. Ao tentar encontrar relação entre as imagens e arriscar alguma conexão com a fala dos personagens nos perdemos, como que sonhando acordados.

Já *Engano* produz uma narrativa a partir de dois planos-sequência projetados lado a lado o tempo todo, unidos por um telefonema. O filme tem 11 minutos e percorre ruas do Rio de Janeiro e estações de Metrô levando junto a nossa crescente inquietação com a conversa do casal que não se conhece. Minuto a minuto eles dão a impressão de estarem mais perto de algo que não podemos supor o que seja, mas que também pode não ser nada. A atenção dividida entre o diálogo, o caminho de cada um deles e as imagens divididas na tela nos prendem ao filme sem necessidade de mais nenhum elemento cênico. O pulo do gato vem perto do final, quando os personagens trocam de câmera naturalmente, cruzando-se numa faixa de pedestres. Um passa a seguir pelo caminho inverso do outro até se perderem por completo. É uma ficção, mas traz com muita verdade e originalidade um sentimento comum nas cidades grandes.

Se o curta é o terreno da experimentação por excelência, não deveria ser tão difícil encontrar exemplos comprometidos com novas propostas e soluções diferenciadas. Mas foi. Adotou-se aqui como critério escolher um de cada gênero que pudesse ser enquadrado também com o nebuloso rótulo de “experimental”. Os escolhidos são obras despretensiosas, inovadoras em sua própria órbita. E este é justamente o maior mérito delas.

Joana Nin joana.nin@filmecultura.org.br

Tempestade.

À direita, Engano.



EQUIPAMENTOS DE ÚLTIMA GERAÇÃO AJUDAM A SALVAR PELÍCULAS DA MORTE



Enquanto o cinema em película está a caminho da extinção, empresas de finalização ao redor do mundo empenham-se em produzir e aperfeiçoar modernos equipamentos destinados a criar novas soluções para o trato com filmes. Este paradoxo tem uma explicação, com Hollywood e todos os outros polos produzindo cinema digital, os fabricantes de telecines, *scanners*, *transfer tape to film* e outros inventos da tecnologia do mercado viram minguar suas perspectivas de expansão. Para continuar a vender eles precisaram adaptar o foco, lançar olhar mais cauteloso aos acervos já existentes – e se deteriorando dia e noite por todos os cantos. As cinematecas e museus de imagem passaram a ocupar lugar de destaque na carteira de clientes destes fabricantes, quem sabe dando aos filmes mais comprometidos uma nova chance.

Pena que a lógica comercial é diferente daquela que rege a preservação audiovisual. Equipamentos digitais, por melhor que sejam, modernizam-se com grande velocidade. É preciso muitas horas de ocupação da agenda deles para pagar o investimento. Para complicar, as iniciativas de restauração de obras audiovisuais ainda são escassas e o dinheiro, limitado. “Os projetos demoram muito para começar por causa da dificuldade de captação de recursos, não existe volume que justifique novos investimentos nesta área”, pondera Marcelo Siqueira, diretor técnico e supervisor de restauração da Teleimage. Ele explica ainda que os acervos históricos estão majoritariamente nos espaços públicos. “Estes órgãos têm acesso direto aos governos, então fica cada vez mais difícil para as empresas particulares concorrerem”, diz.

É consenso entre preservadores que não basta copiar os filmes para meios digitais. Para preservá-los é necessário restaurar as películas, duplicá-las e depois manter rigoroso controle de temperatura e umidade. “O conceito de preservar significa conservar o material em seu suporte

original. Portanto, telecinar não representa preservar. Esta ação se insere no processo e auxilia a preservação, já que os materiais originais serão menos manipulados e estarão acessíveis em outro suporte. Uma fita pode durar 15 anos e a película, 100 – quando bem conservados”, explica Débora Butruce, coordenadora do Acervo Audiovisual do Centro Técnico Audiovisual – CTAv/SAV/MinC. Marcelo Siqueira concorda e acrescenta: “não existe uma norma determinando qual deveria ser o procedimento para a digitalização de acervos visando à utilização do dinheiro público X qualidade dos serviços. Muitos acervos gastam verbas digitalizando seus materiais para MiniDV ou DVD, mas estes formatos não têm qualidade e nem longevidade para serem considerados preservação.”

As máquinas para escaneamento ou telecinagem de películas são as mesmas utilizadas para a finalização de filmes novos, o que dá a elas um pouco mais de popularidade e chances de mercado. O trabalho representa a primeira etapa da restauração digital, processo difundido pelo mundo na década de 1990 e adotado pelo Brasil no começo dos anos 2000. A novidade dos dias atuais fica por conta dos modelos mais recentes estarem sendo produzidos com características especiais, também voltados para películas em decomposição. Com isso, filmes encurtados, entortados pela ação do tempo e pela falta de climatização adequada também podem ser escaneados, embora a solução não sirva para todos. “Existem películas que sequer podem ser desenroladas e, portanto, não são possíveis de passar em nenhuma máquina. Sempre o que irá determinar o resultado de um processo digital é o estado em que a película se encontra. Digitalização não é mágica”, explica Débora.

Entre as vedetes do momento estão dois *scanners* de películas concorrentes entre si: um americano, o Arriscan, da Arri, que produziu o gravador de filme Arrilaser; e o Scanity, da alemã DFT, fabricante do Spirit, marca de telecine bastante conhecida no mundo com mais de 400 unidades vendidas. Ambos partem de um mesmo princípio: filmes antigos se deterioram e precisam de máquinas capazes de transcrevê-los para suportes digitais mais



Scanity



Arriscan

fidedignamente quanto possível. “O fabricante pensou: o filme está morrendo, é fato. Vou vender pouco *scanner* para os mercados atuais. Então vou pensar nas cinematecas e arquivos”, justifica João Rodrigues, representante comercial da alemã DFT – Digital Film Technologie.

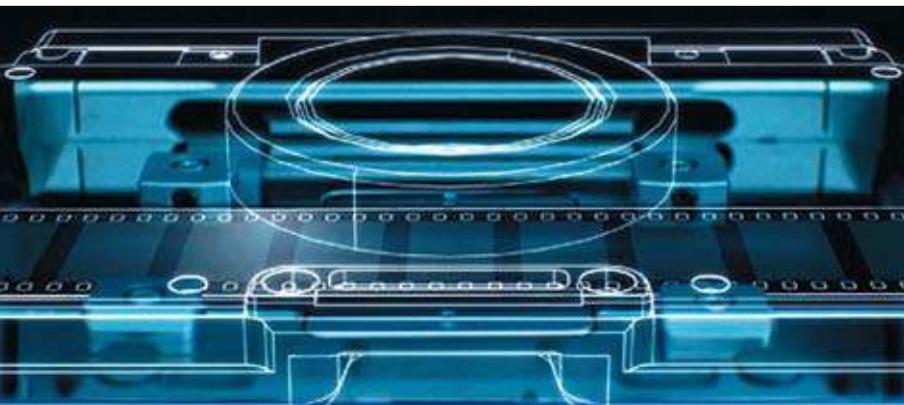
Os dois equipamentos utilizam, entre outras qualidades exaltadas por cada fabricante, sensores ultrasensíveis, iluminação por LED (luz fria que dispensa filtro, aumenta a segurança do processo e dá maior precisão da intensidade do feixe luminoso), infravermelho para detecção de arranhões e opções de deslizamento das películas sem a necessidade de roletes dentados, ou grifas – pinos que tracionam os filmes por meio de suas perfurações para que eles possam avançar e serem copiados. Eles ainda preparam o terreno para a restauração digital, produzindo sugestões de parâmetros para a recomposição das imagens danificadas, o que economiza tempo na etapa seguinte. Mas há algumas diferenças entre os modelos. O Scanity lê em tempo real qualquer tipo de áudio sincronizado, e também negativos de som. Já o Arriscan não trabalha com registros sonoros, apenas com imagens, mas oferece a possibilidade de utilização ou não de janela molhada – captura das imagens durante banho químico com líquidos especialmente desenvolvidos para preencher riscos e arranhões dos suportes originais dos filmes. O assunto é motivo de polêmica entre preservadores e restauradores.

A Cinemateca Brasileira está realizando testes para definir em qual *scanner* deverá investir nos próximos meses – ainda não há nenhum destes modelos citados no Brasil. Patrícia de Fillipi, diretora adjunta e coordenadora do laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira, explica que hoje a instituição tem um *scanner* que trabalha com rolete dentado e simula digitalmente a janela molhada. “A janela molhada, com líquido mesmo, é muito mais precisa em todos os registros”, argumenta. Segundo Frank Mueller, representante comercial da Arri em Nova York, “a principal vantagem para a janela molhada contra a seca é a redução do tempo de trabalho necessário para restaurar a imagem digitalmente”. Para os filmes que

não passam pelos roletes dentados, até a chegada da nova máquina a Cinemateca resolve as dificuldades como pode. “Hoje, para salvar um negativo encolhido, nós o passamos por uma copiadeira com janela molhada para duplicar o máster, e depois escaneamos o novo material. Ter este novo equipamento economizaria uma etapa do processo”, diz.

A desvantagem da janela molhada é que a imagem perde definição quando escaneada porque o próprio líquido representa um componente a mais “na frente” do fotograma, como um filtro a gerar interferências na copiagem. Pesar na balança prós e contras nem sempre é tão fácil quanto parece. Há posições convictas a favor e contra o uso dos equipamentos com janela molhada como ferramenta principal no processo de restauro de filmes. “Eu usaria para um ou outro plano específico, ou na total falta de alternativa. Se me chegar um péssimo negativo original, tenho chances de apresentar um restauro 100%. Ou seja, exatamente igual ao original quando foi lançado. Partindo de uma cópia boa ou de uma janela molhada, não é possível chegar a 70% de fidelidade, e com quase o dobro do custo”, assegura Fábio Fraccarolli, profissional atuante no ramo há 10 anos que criou recentemente a Photograma, empresa especializada exclusivamente na restauração digital de filmes. Já o pesquisador cinematográfico Hernani Heffner defende o recurso: “sou favorável ao uso da janela molhada, ela economiza horas de máquina na restauração. Acho um passo necessário, o resultado é melhor do que o de qualquer *software* que faça isso”.

O filme antigo passa por *scanner*, ou telecine, e depois segue para um trabalho técnico especializado – profissionais e programas desenvolvidos para recuperar suas características originais e devolvê-los ao público. “A restauração digital de cinema é um serviço ainda caro que proporciona devolver a visibilidade a filmes que estavam indisponíveis e que não tinham condições técnicas de comercialização. Foi o que aconteceu com *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969) e com os desenhos do Maurício de Sousa”, esclarece Fábio Fraccarolli. No entanto, ele alerta: “é um engano pensar que o restauro digital



Filmtransport

salva filmes. O restauro fotoquímico salva filmes”. Patrícia de Filippi é enfática quando defende que a digitalização deve ser imediatamente seguida de restauro. “Se a gente começa a deixar tudo em digital, depois para transferir para película fica complicado. A plataforma digital muda muito rápido, com o tempo não faz mais sentido utilizar materiais digitalizados anteriormente. Se tivéssemos guardado coisas que escaneamos em 2003, hoje poderíamos fazer melhor por estas imagens”, diz. A exceção, segundo ela, fica por conta de materiais em estado muito ruim, ou quando a película tiver a perspectiva de “sofrer” por ainda mais tempo, sem condições de esperar.

Algumas armadilhas podem se esconder atrás das ultramodernas máquinas e tecnologias de digitalização, restauração e preservação de películas. Suas possibilidades são tantas que é possível fazer pelos filmes mais do que eles precisam. O primeiro filme restaurado digitalmente no Brasil foi *Macunaíma*, 1969, de Joaquim Pedro de Andrade. O trabalho foi realizado entre 2003 e 2004 e houve divergências conceituais entre os profissionais envolvidos, principalmente sobre o quanto de cor seria devolvido à cópia restaurada. O filme foi produzido no final dos anos 1960 e ficou conhecido na época como exemplo do “tropicolor”, uma forma jocosa de chamar a forma brasileira de tratar as cores naquele momento, bem diferente do padrão americano dominante. Na restauração, o resultado

da tentativa de recompor esta opção estética pode ter ficado um pouco exagerado. “Eu não tenho lembranças do *Macunaíma* tão saturado, vi o filme na virada dos anos 1970 para os 80. Várias outras pessoas comentaram isso. As cores das roupas dos personagens mudam de cena para cena”, comenta Hernani Heffner. E emenda “o filme pagou um preço por causa do pioneirismo de sua restauração. Hoje se você perguntasse para quem trabalhou no processo, provavelmente eles fariam diferente.”

O mais inquietante diante de toda esta profusão de informações é pensar que quando o primeiro equipamento com estas modernas tecnologias de escaneamento pisar em solo brasileiro a um custo que pode chegar a 1 milhão de dólares, certamente já haverá outros muito mais avançados em desenvolvimento ao redor do mundo. Hoje o diferencial é dispensar as grifas e roletes dentados, usar iluminação LED, determinar padrões mais precisos para a recuperação de riscos, ler ou não bandas sonoras e trabalhar ou não com janela molhada. Não há como saber quais serão as novidades do futuro, mas uma coisa é certa: nem que seja por questões de interesse mercadológico de grandes fabricantes de equipamentos do setor, os acervos fílmicos estão em foco – que seja para o bem da recuperação de nossa memória audiovisual.

Joana Nin joana.nin@filmecultura.org.br

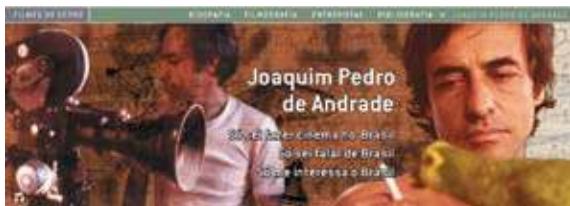


FILMOGRAFIA BRASILEIRA ▶ www.cinemateca.com.br

O maior e mais confiável banco de dados sobre cinema brasileiro pode ser consultado no *site* da Cinemateca Brasileira, no item “Bases de dados – Filmografia Brasileira”. Ali o pesquisador encontra informações básicas sobre cada filme produzido no Brasil entre 1897 e 2007, incluindo longas e curtas-metragens, cinejornais e muitos filmes domésticos.

Esse manancial resultou do Censo Cinematográfico Brasileiro, empreendido pela cinemateca nos primeiros anos da década de 2000 com patrocínio da Petrobras. No levantamento foram incluídos não somente os filmes depositados no acervo da entidade, mas todos os que circularam e foram noticiados naqueles 110 anos de cinema. Na ficha de cada filme constam todas as fontes (cópias, publicações etc.) utilizadas na pesquisa.

Os dados compreendem ficha técnica completa, sinopse, premiação, canções da trilha sonora, locações, data e local de lançamento, termos descritores (*tags*) e muitas vezes uma miniatura do cartaz do filme. O *site* admite consultas simples e algumas formas de pesquisa avançada, sendo muito útil para estudantes, curadores e estudiosos do cinema brasileiro.



JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE ▶ www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp

O *site* oficial de Joaquim Pedro de Andrade é uma espécie de padrão mínimo do que deveria existir na *web* para cada grande cineasta brasileiro. Oferece uma introdução sintética à obra do diretor de *Macunaíma*, conectado como *hotsite* da página da produtora Filmes do Serro.

A biografia de Joaquim Pedro é disposta numa linha do tempo, com significativo material iconográfico e trechos de artigos e depoimentos a partir dos quais se pode ter acesso às respectivas versões integrais. Em outro item do menu estão os textos de cinco entrevistas fundamentais de Joaquim Pedro e mais três depoimentos em vídeo. A filmografia reúne sinopses, fichas técnicas, fotos e trechos em movimento de seus 14 filmes, além de uma seleta de críticas e ensaios.

Por fim, há uma extensa bibliografia sobre o cineasta, compreendendo livros, artigos, entrevistas, textos de catálogos etc. Pena que não sejam fornecidos os *links* para os materiais que já estejam disponíveis na internet. Mas isso, afinal, é irrelevante frente à imersão que o *site* nos propicia na obra e no pensamento de um dos principais definidores do cinema moderno brasileiro.



DAVID BORDWELL'S WEBSITE ON CINEMA ▶ www.davidbordwell.net

Roger Ebert o chamou de “nosso melhor escritor de cinema”. Seus ensaios críticos, atentos à fisiologia das imagens e dos sons, frequentam tanto as bibliografias acadêmicas quanto as páginas da indústria do entretenimento. David Bordwell aposentou-se da Universidade de Wisconsin em 2004 e, desde então, divide seu tempo entre a preparação de livros, a frequência a festivais e o dia a dia do seu visitadíssimo *site* na internet.

Em *davidbordwell.net*, o crítico reúne muitos de seus famosos ensaios, que combinam a análise de filmes e fenômenos cinematográficos com uma boa dose de simples prazer cinéfilo. O *site* é utilizado também para expandir seus livros, com adendos, textos contíguos e observações que ele considerou impertinentes na versão impressa. Há espaço, ainda, para artigos, resenhas de livros e um blog mantido por Bordwell e sua esposa, Kristin Thompson.

Num dos pequenos comentários sobre os livros de cinema que costuma receber, Bordwell elogia a edição brasileira do seu *Figuras Traçadas na Luz* (Papirus Editora, 2009) por ter transformado as notas de fim de capítulo em notas de pé de página. Valorizar esse detalhe que implica qualidade da leitura é típico das observações minuciosas do hoje ilustre blogueiro.

ROBERTO MILLER

Ilmo. Snr. PEDRO LIMA
Reporter Cinematográfico de o
"CRUZEIRO"
Rio de Janeiro

Embora não o conheça pessoalmente sempre admirei suas inúmeras reportagens e artigos e observo que é um grande admirador do cinema nacional assim como sempre deu acolhida aos pequenos lutadores desta "arte". Cerca de cinco anos venho lutando como cineasta amador tendo como mestre Norman Mc Laren e baseando-me em sua técnica e obra consegui realizar algumas coisas que infelizmente não teve alguma publicidade sequer, pois são obras de amador e ainda dentro de um campo quase que desconhecido neste País. Envio a V.S. algum material e algumas fotos do meu último filme "SINFONIA MODERNA" que obtive o 1º Premio Genero no Concurso Nacional do Cinema Amador. Além desse filme realizei "DESENHO BIENAL" que obtive o mesmo lugar em 1954 e concorreu na UNICA em Lisboa obtendo Menção Honrosa e medalha de prata. No ano passado para a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ciclo "10 Anos de Filmes Sobre Arte" apresentei "SOM ABSTRATO" cujo som foi desenhado na própria película e que mereceu ótima acolhida. Embora nunca tenha feito publicidade de tais fatos é com o maximo prazer que levo ao seu conhecimento esses fatos porque como acima disse, sempre o admirei e seu julgamento será para mim um estímulo nesta luta ardua que é o amadorismo.

Sinceramente.

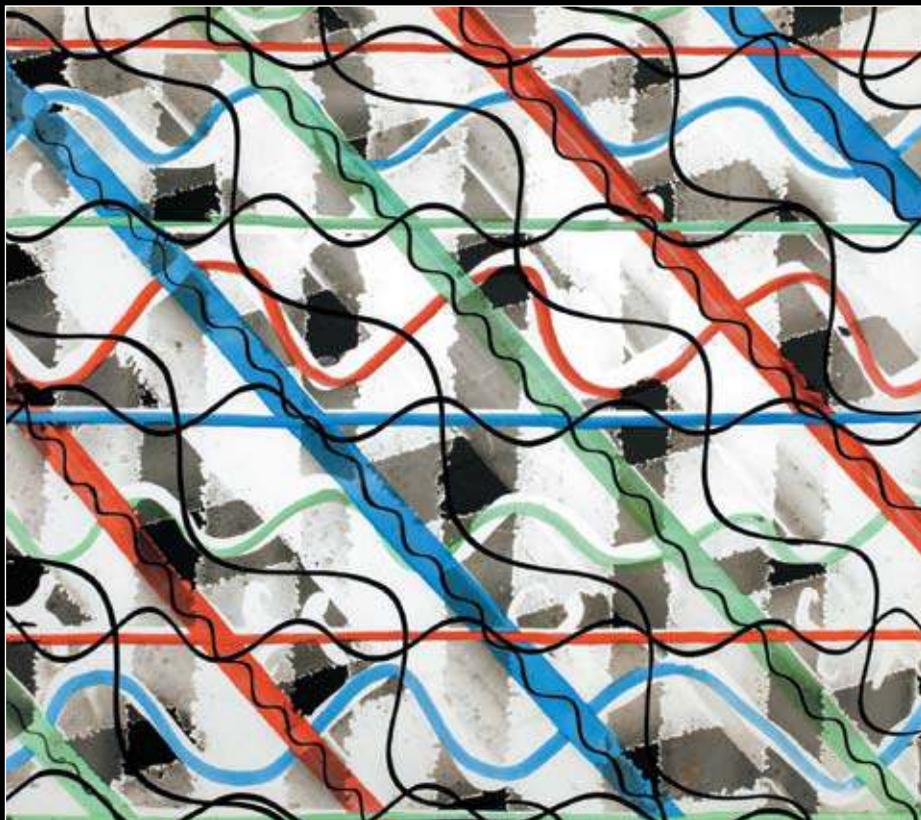
R. MILLER

ROBERTO MILLER



P.S. Caso venha a São Paulo, queira telefonar para me dar o prazer de uma visita ao meu pequeno Estudio. R.M.

ROBERTO MILLER
Avenida Aclimação 848-
Tel.31.8759- S.Paulo-



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

Fotogramas da animação Desenho abstrato, de Roberto Miller, 1961.



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

PATROCÍNIO



PETROBRAS

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



Secretaria do
Audiovisual Ministério da
Cultura



REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

IHL

INSTITUTO
HERBERT LEVY