

Nos anos 60, radicalizando os impulsos iniciais do neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* abandonou as premissas de um “cinema de qualidade”, e buscou nas locações, com equipamentos leves e equipes reduzidas um cinema livre e inventivo. Logo em seguida, Glauber Rocha cunhou a expressão que se disseminou pelo terceiro mundo com uma onda de produções: “Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”.

De lá para cá, o cinema mudou bastante. Pouco a pouco as lições dos anos 60 foram sendo abandonadas e hoje novamente busca-se um cinema de qualidade: roteiros de profunda e consabida humanidade, atores reconhecidos, *production values*, belas paisagens, fotografia deslumbrante, música de cordas, emoções ligeiras, um erotismo bem-dosado e de bom gosto. O produto que melhor encarna esta tendência é o filme de época com sua riqueza visual, suas curiosidades históricas e seu verniz cultural (principalmente quando se trata de uma adaptação). Os resultados são irregulares: poucos filmes de efetiva qualidade e muitos

completamente irrelevantes. É um novo academismo que se afirma. Estas obras perderam todo o vínculo com a atualidade, com os problemas da sociedade, com o espaço-tempo vivido, com o vigor de um cinema crítico e capaz de se destacar no quadro geral da produção veiculada pela mídia.

Nos últimos anos uma tendência inversa tem se afirmado. Primeiro com os independentes americanos, em seguida com o sucesso do cinema iraniano e, mais recentemente, com o *Dogma 95* dinamarquês. Filmes baratos, visualmente instigantes, despojados de efeitos gratuitos e com roteiros diferenciados. No Brasil, este cinema barato e de idéias inaugurou a dita “retomada” com *Carlota Joaquina*, produzindo títulos como *Terra Estrangeira* e *Um Céu de Estrelas*.

Lamentavelmente a Lei do Audiovisual direcionou a produção no sentido oposto e estamos vivendo mais um fracasso industrial. Como no passado com a Vera Cruz e a Embrafilme, parece que mais um ciclo megalomaníaco

e amnésico se esgota. Desde sempre o cinema brasileiro está condenado às atitudes heróicas dos cineastas e aos subsídios do estado. Como fruto de um recalque continuado e histórico, nosso primeiro impulso parece ser o mais colossal, é de ser como que mais primeiro-mundista que o Primeiro Mundo. O futuro com suas ambições pomposas e grandiloquentes jamais é alcançado. Quantas vezes não vimos Lenin citado, “Cinema, a mais importante de todas as artes!”, quando não é difícil imaginar que, preocupado com a propaganda política, Lenin imediatamente se converteria à TV. Ou ainda todos os discursos feitos de boca cheia sobre a importância do cinema na pauta de exportações americanas para afirmar que o audiovisual é a mais importante indústria do futuro... quando o primeiro estúdio na lista de 500 maiores companhias da *Fortune* é a *Walt Disney* em 53º lugar. A contrapartida de todo este irrealismo é um presente onde oscila-se entre a expectativa eufórica e a constatação depressiva.

No entanto, o resto da indústria do audiovisual vai muito bem no país, basta constatar a competitividade que está se instalando entre as emissoras de televisão. O que falta em geral é criatividade, discussão, crítica e idéias. Isso falta no cinema e na televisão. É aí que o Estado pode desempenhar um papel relevante incentivando um cinema barato e inventivo. Criando as condições para a produção em série de um grande número de filmes. Aí surgirão quem sabe novos talentos e idéias ousadas que possam revigorar o conjunto da indústria audiovisual brasileira.



Um cinema barato não é sinônimo de fracasso ou gueto. Filmes como *Festa de Família*, de produção simples e vitoriosa em Cannes, ou *The Blair Witch Project*, um filme de terror de 3.000 dólares que já faturou mais de 100 milhões, são provas de que existe uma demanda por produtos diferenciados. O rapaz gaúcho que estréia vencendo em *Gramado 1999* com a sua animação de 3 minutos, *Deus é Pai*, feita em casa praticamente sem custo, aponta também nesta direção, inclusive ao alardear o seu paródico *Dogma 1,99*. Ser original é o grande desafio. Mas a originalidade pressupõe via de regra um projeto. O realizador reconhece um terreno que não o satisfaz e procura afirmar um objeto diferente e único. A busca deste objeto é uma direção, um objetivo que norteia o seu trabalho.

Ora, a primeira preocupação do cineasta brasileiro acaba não sendo estética ou social, seu problema é: onde descolar a verba? Durante anos coloca todo seu empenho na atividade lobbyista que abrirá o acesso aos milhões de dólares de que necessita. Geralmente tem ativa parte na criação de carteiras de financiamento, leis de incentivo ou acordos internacionais. É bem verdade que a inexistência de uma burocracia organizada e a crise crônica do Estado tem obrigado os cineastas a tirar da cartola estas soluções. Mas não é o caso de discutir se os realizadores são vítimas ou cúmplices deste processo, o fato é que nos 3 ou 4 anos que separam a realização de um novo filme o cineasta se vê envolvido num interminável trâmite político. O resultado excelso deste *modus faciendi* só pode ser um cinema burocrático e sem fôlego.

Seria talvez uma das maiores catástrofes do cinema brasileiro justamente este lapso enorme entre produções. O audiovisual é uma atividade prática, onde o erro é condição para o acerto, onde refletir e agir

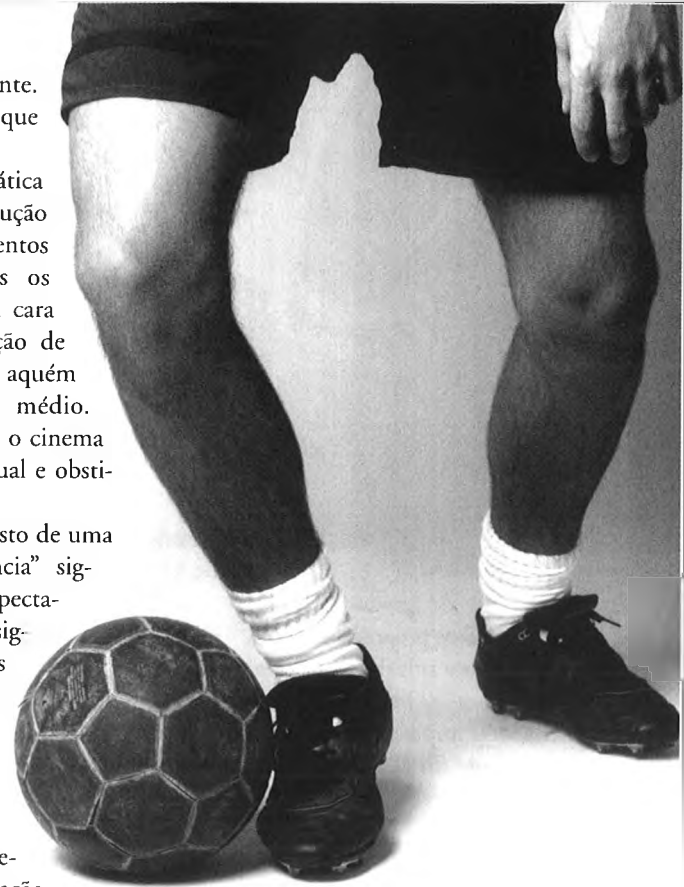
devem se coordenar mutuamente. No entanto, entre cada filme o que faz o cineasta?

Não surpreende que a prática contumaz seja a simples reprodução (poucas vezes boa) de procedimentos rotineiros na indústria. Todos os filmes têm um pouco a mesma cara (definida pela fotografia e direção de arte), decupagem banal e roteiros aquém mesmo do cinema americano médio. Poucas vezes de fato competente, o cinema brasileiro atual patina num residual e obstinado academismo.

Ora, a originalidade é o oposto de uma prática competente. "Competência" significa justamente adequar-se às expectativas de uma boa performance, significa estar em sintonia com os padrões estéticos vigentes. Ser original é formular um conceito capaz de intervir no processo cultural. O *Dogma 95* é uma intervenção deste tipo, a mistura de documentário e ficção no cinema iraniano também, a constatação do esgotamento do filme de terror e a busca de procedimentos que o revitalizassem em *The Blair Witch Project*, idem.

Nas artes plásticas brasileiras encontramos um exemplo de campo cultural balizado: cada artista tem um proposição clara e se posiciona com muita consciência. Os resultados podem ser variáveis, as vezes melhores ou piores. Mas artistas como Tunga, Nuno Ramos ou Amilcar de Castro possuem projetos muito característicos e pessoais. Hoje nossos artistas plásticos possuem projeção internacional e encontramos uma produção média de inegável qualidade.

No audiovisual brasileiro, durante os anos 60 e 70 também tivemos um contexto rico e diferenciado de propostas estéticas.



O cinema novo, o udigrudi, o nacional-popular hegemônico na Globo nos anos 70, são exemplos de projetos audiovisuais capazes de intervir no processo cultural. Não se trata aqui de reivindicar movimentos. O próprio cinema novo era heterogêneo. Mas sim de defender a necessidade de um projeto cultural, ainda que num patamar pessoal, precário e transitório.

Como recuperar esta atmosfera de "ebulição"? O filme de baixo orçamento nos parece uma condição obrigatória. É preciso aumentar o número de filmes, é preciso sobretudo multiplicar as chances de erro e acerto. O baixo orçamento também obriga a procurar novos métodos de produção que escapam às rotinas industriais. Ele exige a

Já se disse, não é nenhuma novidade, que o cinema é uma arte de corpos e espaço. É sintomático desta prática mais acadêmica de que falamos a direção de atores sendo uma de suas características mais coe-

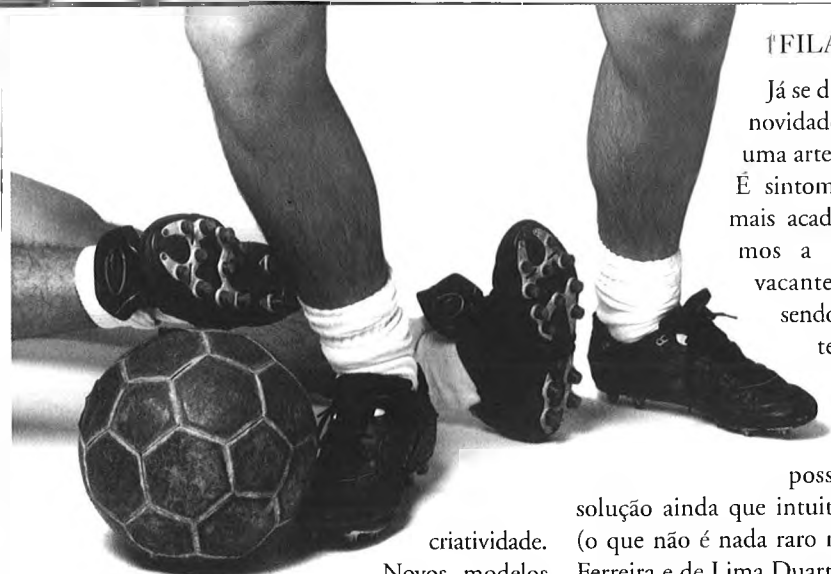
rentemente emblemáticas.

Os atores que possam trazer uma solução ainda que intuitiva de auto-direção (o que não é nada raro no país de Procópio Ferreira e de Lima Duarte) podem dar-se até muito bem, mas os demais estão sempre pondo em risco toda a empreitada. Os realizadores demoram-se por justa causa a escolher os atores que possam “segurar” (expressão consagrada no meio) os papéis previamente idealizados, em vez de pensar desde o começo em atores que simplesmente possam “resolver” ou “interpretar” (!) papéis escritos exatamente para serem trabalhados. Todo mundo tem reconhecido como um dos pontos estéticos fortes dos filmes do *Dogma* dinamarquês o desempenho dos atores, a sua livre construção de momentos intensos no improviso cultivado da *mise-en-scène*. No Brasil, agora que momentos comparáveis têm ficado difíceis de se ver, convém recordar lições recentes como o corpo a corpo da câmera com atores no trabalho de um Domingos Oliveira, ou mesmo com não-atores, no caso de um Jorge Bodansky.

Há aí, nestes casos, algo de um primado do existir concreto sobre o idealizar abstrato. Outros dirão primado da imanência sobre a transcendência. Ou, da existência sobre a essência, como se falou nos tempos de Bazin e Sartre. Na fórmula de Astruc, o primado do frescor sobre o intelectualismo.

Ora, o maior vigor dos filmes do *Dogma* reverbera também esta dialética rastreável, que poderia nos levar ao próprio fundador do existencialismo, o dinamarquês Sören Kierkegaard. Ele opôs certa vez a conquista amorosa como permanência (Estética do matrimônio) àquela cuja consumação só pode dar-se no instante (Diário de um sedutor). São dois irônicos emblemas da relação amorosa contrapostos em burguês ou romântico. Podem ser aproximados dos mandamentos do *Dogma 95*, quando numa passagem obscura da sua conclusão, o manifesto, em tom de diatribe anti-burguesa, renuncia à criação convencional de uma “obra”, considerando muito mais importante que o todo, o “instante”, ponto de acesso para o objetivo supremo de arrancar a verdade de personagens e cenários. Atualização truculenta, este gesto sedento do momento nos leva a esferas ironicamente ambíguas de uma tradição romântica. Mas toda especulação em torno do significado deste tão procurado “instante” só pode ajudar no debate de resultados que são eminentemente produzidos por uma nova concepção prática, de que os mandamentos assinados são muito mais plataforma poética que regulamento doutrinário-administrativo. É verdade também que se não fosse o baixo custo das longas pesquisas cênicas gravadas em vídeo com os atores, para ampliação em 35 mm apenas da versão final, não teríamos o próprio evento destes “instantes” para pensar as suas intuições românticas mais profundas.

Não encontraremos romantismo, irônico ou irado, que possa sobreviver num campo como o audiovisual recusando sua tecnologia. E já que estamos num país fadado ao romantismo é bom lembrar que neste caso não há como negar qualquer positivismo tecnológico senão tecnologicamente. O uso das novas tecnologias tem que estar na



criatividade. Novos modelos de produção implicam necessariamente novas propostas estéticas.

É urgente priorizar projetos capazes de dialogar com a imensa riqueza de nossa sociedade. É impressionante que um país da complexidade do Brasil gere um cinema de conflitos tão irrelevantes. Os realizadores precisam sair às ruas, se libertar de seus universos pequeno-burgueses e descobrir a densidade de experiências propostas pela realidade. É preciso que esta nova dinâmica atropela os processos de gestação de projetos muito idealizados e artificialmente pesados, de modelos cada vez mais acadêmicos com que as novas gerações têm se deparado. Descomplicar esta geringonça entranhada no ato criativo é certamente reduzir a natalidade de elefantes brancos. É chegar antes de tudo a um “jeito” mais ao alcance das nossas mãos e do tamanho dos nossos passos. A produção em vídeo tem sido mais instigante nos últimos anos justamente porque foi capaz de colar com maior velocidade ao real. Não é à toa que dois dos mais importantes cineastas brasileiros trabalham já há alguns anos com vídeo: Eduardo Coutinho e Arthur Omar.

agenda dos cineastas, não apenas para efeitos especiais. A câmera Eclair e o Nagra estão para os anos 60 assim como a câmera DV e a edição computadorizada estão para o ano 2000. Quem não souber dialogar com estas tecnologias tirando proveito de suas potencialidades ficará condenado a um espaço cada vez mais anacrônico. O “cinema de qualidade” (salvo as exceções de praxe) já ocupa hoje um espaço social ínfimo, totalmente desproporcional em relação aos seus custos. Filmes cujo lançamento custa 150.000 dólares, a produção 1.500.000 dólares, fazem 8.000 espectadores. Era melhor que o produtor pagasse diretamente cada espectador. Seria ao menos socialmente mais justo. O lugar deste cinema é ao lado da ópera. Uma manifestação artística de valor inegável, que deve ser financiada pelo Estado, mas que sobrevive em um gueto sem maior repercussão na sociedade. Quando se diz que o século XX foi o século do cinema ressalta-se justamente o contrário: a centralidade do lugar do cinema no processo cultural. Hoje a situação mudou. Ouvimos todos os dias que o futuro é digital. E é verdade. Em pouco tempo todo o processo de captação e distribuição de imagens será digital. No máximo, serão 5 anos? Mesmo o marketing dos filmes já está mudando graças à Internet. Neste mundo o audiovisual continua a ter um lugar de destaque. Mas é obrigado a dialogar com um universo mediático e extremamente diversificado. Como se movimentar nesta nova realidade onde a tecnologia assume um papel cada vez mais importante? Quais as estratégias de produção e distribuição dos produtos? Como enfrentar a concorrência desenfreada que a globalização das telecomunicações está desenhando?

Quem estiver atualizado, souber tirar vantagem deste conhecimento e propuser estratégias diferenciadas de produção e dis-

tribuição para seus produtos talvez consiga escapar do isolamento que já aflige o cinema brasileiro atual. Contra este isolamento sem dúvida muita coisa pode ser feita “por cima”, no âmbito das medidas estatais, por exemplo. Mas é difícil imaginar melhoras efetivas sem uma prática de base diferente da que está aí. Nada parece muito plausível se não estivermos mais agilmente colados à realidade, como dizem no futebol, “chegando junto”. Isto pode lembrar na terra da cordialidade morena e sensual imagens sem dúvida mais lúbricas. Ninguém mais se recorda do Vagareza, da Praça da Alegria, um faxineiro assediado pelas mulheres que mais desejava, mas incapaz de percebê-lo, terminava sempre dizendo Chiii! Como é ‘boa’ esta secretária: Ha!, se ela me desse bola... A presepada atual do nosso cinema não se deve só à falta de verbas ou leis (problemas reais e por isso mesmo bons casos de deslocamento no sentido freudiano), mas muito à incapacidade de se dirigir ao outro, de buscar o contato e a descoberta. Fechados no mundinho dos festivais, patrocinadores e jornalistas - sua platéia compulsória - os cineastas se comprazem em fantasias que a realidade vive deixando na poeira. Trata-se, enfim, de um cinema perigosamente ensimesmado, alheio ao mundo exterior, ou, no vocabulário clínico: autista.

