

OS CACADORES DA PLATÉIA PERDIDA.

O CINEMA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRO POR MICHAEL RUMAN

por Alfredo Manery e Mauro Baptista

Sinopse – Onde, no cinema brasileiro, você encontra referências ao tipo de cinema que *Castelo Rá-Tim-Bum* propõe. E se não houver essas referências, você considera este filme fundador de uma nova tradição de cinema no Brasil?

Michael Ruman - Eu não acho que o Cao Hamburger é fundador ou que a gente fez uma coisa completamente nova. Na verdade, nós aprendemos a fazer cinema assim. A minha grande escola foi Spielberg e o cinema infanto-juvenil. E fora isso, o cinema brasileiro tem sim uma tradição desse tipo de cinema, que vem lá da década de 70 e final de 60. São filmes do Roberto Carlos. Se você tinha nos EUA filmes dos Beatles e dos Monkees, que eram uma loucura, você tinha no Brasil os filmes do Roberto Carlos que eram uma loucura também. Você tinha *Em Ritmo de Aventura*, o *Diamante Cor de Rosa*, entre outros. Filmes que, olhando hoje, vê-se que tinham produção e um público enorme. É claro que muito do público vinha por causa do Roberto Carlos, mas mesmo assim era um público grande. Deixando de lado o filme de aventura, um filme infantil que eu sempre achei maravilhoso foi *Meu Pé de Laranja Lima*. Assim existia uma tradição de filme, não só infanto-juvenil, mas de filme para grande público.

S – Você não acha que uma tradição mais forte ainda que essa foi a tradição da geração de vocês em curta-metragem?

M – Isso é o que eu também ia falar. O cinema brasileiro, do final da década de 80 até mais ou menos 95, 96 sobreviveu graças ao curta-metragem. Eu, o Cao Hamburger, a Eliana Fonseca e outros colocávamos em



prática, no curta-metragem, isso de que estávamos falando agora. A animação de massinha, a maquete, o desenho animado (a maioria dos cineastas da minha geração começou com o cinema de animação) eram, na verdade, um meio para pôr em prática um tipo de ação e de efeito especial que a gente não tinha dinheiro para fazer em um filme *live action*.

Praticamente, o primeiro curta de massinha brasileiro que deu certo foi um filme que eu fiz com a Ana Mara Abreu chamado *Começar*. Ele foi o primeiro

filme “profissional” do Cao, que pôs os nossos nomes no jornal, pôs o nome da ECA no jornal, e nós começamos a ser chamados de “a geração Spielberg” por causa das referências ao *E.T.* e ao *Fundo do Coração* do Coppola.

O filme foi feito em 1985, finalizado pela Embrafilme. Então, apesar de todos trabalharmos de graça, deu para juntar uma grana, fazer *posters*, e mandar o filme para o exterior. O filme passou na Holanda, na Espanha, depois na TV. A Eliana Fonseca era a assistente de direção, o Cao fazia a animação, e tinha mais um monte de gente que hoje trabalha no mercado fazendo efeito especial.

Depois veio o *Frankstein Punk* e o *Garota das Telas*, ambos dirigidos por Cao Hamburger. Depois disso o Cao passou um tempo fazendo publicidade, até começar com o *Castelo...* na televisão, e depois fazer o longa-metragem.

S – Então o ápice da sua geração são o Cao Hamburger e o *Castelo...*?

M – Eu não diria o ápice, porque depois do ápice vem sempre a queda; mas eu diria que é o primeiro salto para um outro patamar que alguém, dentre todos que começaram naquela época, conseguiu dar. O que vem reforçar uma velha teoria minha: a de que o curta é o lugar para se experimentar, errar tudo que tiver de errar, sem medo, como

modo de se preparar. Para quando chegar no longa, não errar tanto, já que a gente sempre erra alguma coisa. Se você só acertar, também é uma porcaria: afinal, depois só vem a decadência.

S – Você está com um projeto de longa seu, *Os Xeretas*. Você acha que é ou não coincidência que esteja planejando um filme que tenha o mesmo perfil, a mesma faixa de público e o mesmo orçamento do *Castelo...*?

M – Quem dera eu tivesse o mesmo orçamento do *Rá-Tim-Bum*, mas eu não tenho. O meu orçamento hoje é de seis milhões de reais, mas não vão ser seis milhões que nós iremos ter – e nem vamos precisar. Eu explico: tive um festival em Hamburgo, chamado *Low Budget* para o qual eu mandei um filme chamado *Epopéia*, que na época custou uns quinze mil dólares. A Tata Amaral levou o filme para lá junto com um filme dela e, quando voltou, a primeira coisa que me disse foi:

- Ah a “alemãozada” ficou puta da vida. Eles disseram que isso não é filme *low budget*, isso é passatempo de publicitário que quer gastar dinheiro como *hobby*. E que esse filme custou sessenta mil dólares.

E eu disse pra ela:

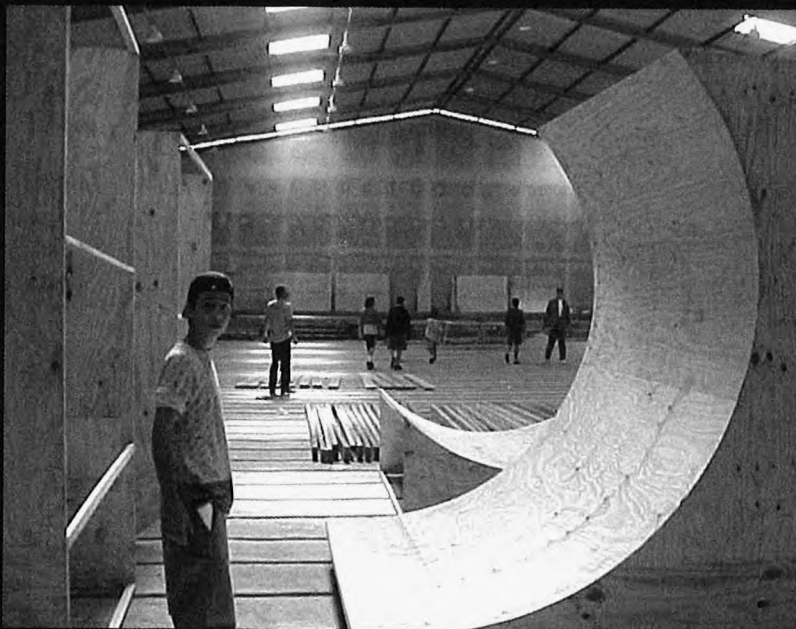
– Você contou pra eles quanto custou o filme?

E ela disse:

– Sim, eu disse, mas eles não acreditaram.

Então é isso: o que bate na tela custa seis milhões ou oito milhões. E eu garanto isso. Mas o orçamento que se tem não é esse. E assim, é claro que isso não é o ideal, mas a gente tem de aprender a se virar para fazer cinema.

S – O *Castelo Rá-Tim-Bum* me parece



um exemplo disso: ele parece ter custado bem mais do que 8 milhões...

M – É, é, o barato do *Castelo* é esse: quando você olha na tela ele parece ser um filme bem mais caro do que foi. Assim, um orçamento de 8 milhões de reais é caro dentro do panorama do cinema brasileiro. Afinal, há uns três anos se falava em fazer filmes com trezentos mil reais. Mas quando olham para o

Castelo..., falam: “Nem parece filme brasileiro”. Isso porque o filme soube empregar bem o dinheiro

S – No Brasil existe uma certa cultura do “autor”. Aqui, os cineastas se consideram autores e rejeitam a idéia de trabalhar com o gênero. Mas tanto o *Castelo...* quanto o seu projeto *Os Xeretas* parece ter um direcionamento que passa por um gênero infanto-juvenil de aventura. Assim, como você vê a sua relação com o gênero e a autoria?

M – Essa coisa de falar “cinema de autor” no Brasil, em geral, me dá idéia de uma coisa meio chata. No *Castelo...*, o Cao pode ser considerado um autor: afinal, ali teve um diretor. Você sente uma personalidade ao assistir o filme. Comigo é mais ou menos a mesma coisa: apesar de existir um diretor de fotografia, um montador ou um editor

de som, alguém tem de passar pra eles como fazer, cada coisa. Alguém tem que aprovar e desaprovar e é isso que me torna um autor.

S – Em relação à montagem do *Castelo...*, algo muito interessante é a variedade da decupagem. Ela possui muitos planos gerais, não se restringindo apenas aos primeiros planos, campos e contracâmpos comuns no cinema mais conven-

cional. A partir disso, como foi o processo de montagem?

M – O *Castelo...* teve um processo mais ou menos único no cinema brasileiro: eu o montei simultaneamente à filmagem. Assim, como eu assistia as cenas logo depois que eram filmadas, eu e o Cao sentávamos para discutir a decupagem. Uma das tendências no início das filmagens era resolver a maioria das cenas com planos gerais e *mis-en-scène*. Eu discordava, e fui dizendo para ele que, como era um filme de aventura para molecada, não dava para resolver tudo em plano geral, por melhor que fosse a *mis-en-scène*. Era preciso decupar mais por que, para poder criar ritmo, não adianta só filmar em plano geral. Você tem de filmar planos gerais, médios, fechados e movimentos de câmera. E nesse sentido é até um pouco o contrário do que você disse...

S – Certo. Mas, por exemplo, na cena em que o Nino toma café da manhã na casa do seu amigo não há plano geral. Você não acha que faz uma certa falta um plano geral?

M – Aí é uma questão de gosto. Em uma cena como aquela, em que você tem personagens que não vão aparecer mais, eu prefiro trabalhar com a câmera colada no personagem para que, às vezes, ele não precise falar nada para que o espectador saiba como ele é. Para mim, o plano geral é meramente descritivo. Claro que, às vezes, você precisa dar uma respirada para o espectador e abrir um pouco o plano; mas, em geral, eu apresento com o plano geral e levo o espectador até o foco de interesse que, para mim, é o personagem.

Por exemplo: no meu projeto eu tenho a idéia de apresentar todos os personagens principais em uma única cena sem falas, definindo cada um deles sem ter de usar palavras.

De qualquer forma, não importa se eu uso plano geral ou não, o que importa, o que é mais legal é saber qual a intenção de uma cena e conseguir criar uma maneira de atingir esta intenção.

S – Você poderia falar mais sobre o projeto *Os Xeretas*?

M – Não é um filme tão infantil quanto o *Rá-Tim-Bum*. Ele tem um apelo mais juvenil, é mais para toda a família. A idéia original era fazer um seriado e, depois, um filme, mas depois nós mudamos de idéia e preferimos fazer o longa primeiro e, depois, tentar lançar o seriado.

S – Quando você teve a idéia?

M – Em 1985

S – E quando você começou a escrever o roteiro?

M – Em 1995. A proposta original se modificou bastante. Para você ter uma idéia, originalmente eram oito *xeretas*; hoje nós reduzimos para três: e cada um com uma característica diferente. A única coisa que sobrou da estória original foram os túneis que eles achavam embaixo da cidade deles e que os transportavam para outros lugares e outras épocas. Originalmente, eles moravam em um bairro afastado de São Paulo; agora, eles moram em uma cidade pequena do interior do Paraná, chamada Castro. Essa

mudança aconteceu para aproveitar essa coisa de turminha de crianças, que é mais comum em cidade pequena.

A idéia é fazer um filme que tenha aventura, perseguição, garotada aprontando etc.. Mas o essencial é que não seja só uma exibição de malabarismos de decupagem, montagem, sonorização, etc... Ele está todo centrado nos personagens: moleques entre 12 e 15 anos. A idéia é trabalhar uma espécie de rito de passagem, uma idéia de que a aventura é alguma coisa mágica, e não só uma coisa de ação. É algo que a molecada que for assistir ao filme vai gostar porque é uma aventura muito particular do universo deles, em que todos os adultos são coadjuvantes.

S – Você acha que o envolvimento de um espectador adulto viria através de quais mecanismos?

M – Aí eu acho melhor você perguntar para o Cláudio.

Cláudio (co-roteirista de *Os Xeretas*) – Acho que não há uma intenção de segregar o universo dos adultos do universo das crianças. Mas é claro que existem coisas que pertencem ao universo dos adultos e coisas que pertencem ao universo das crianças. No roteiro há um personagem que faz uma espécie de ponte entre esses dois universos. Ele é um personagem adulto, mas que empresta algumas características das crianças. E a gente imagina que este personagem vai ser uma espécie de catalisador daquele adulto que leva a criança ao cinema.

S – Voltando à questão dos gêneros e do autor, como você vê essa questão no cinema brasileiro hoje?

M – Eu não gosto quando se fala que cinema brasileiro é um “cinema de autor”, por causa do ranço que vem com isso. Você acabou de perguntar: “Qual é o público do teu filme?”. O público do meu filme é o mais amplo possível. É claro que ele está dentro de uma faixa de público muito mal abastecida pelo cinema brasileiro. Este ano foram lançados apenas três filmes infantis brasileiros. O problema surge se você lembrar que o maior público do cinema brasileiro está aí. Primeiro, porque essa faixa, dos 10 aos 18 anos, é a maior faixa de espectadores de cinema no Brasil. Segundo, porque, dependendo da faixa etária, o espectador tem de ir com o pai ao cinema, e assim aumenta o número de espectadores do seu filme.

Se você olhar o cinema americano, por exemplo, isto é brilhante. Por que o limite de idade para filmes é a partir 13 de anos ou acompanhado pelos pais? Porquê você põe o Schawzenegger, e o moleque vai querer ver. Aí o pai vai ter que levar o filho e a bilheteria dobra. Quem mais quer a censura no cinema americano é o próprio cinema americano.

Isso, é claro, não quer dizer que todos os produtores do Brasil têm de fazer cinema para público infanto-juvenil, só que é um mercado que não pode ser ignorado.



Michael Ruman é montador do Castelo Rá-Tim-Bum, entre outros filmes; diretor de curtas-metragens; e está atualmente desenvolvendo o projeto de seu primeiro longa Os Xeretas.