

GUERRA NAS ESTRELAS EPISÓDIO I A AMEAÇA FANTASMA KUNDUN VAMPIROS ORFEU A HORA DO RUSH MAUÁ

SINOPSE

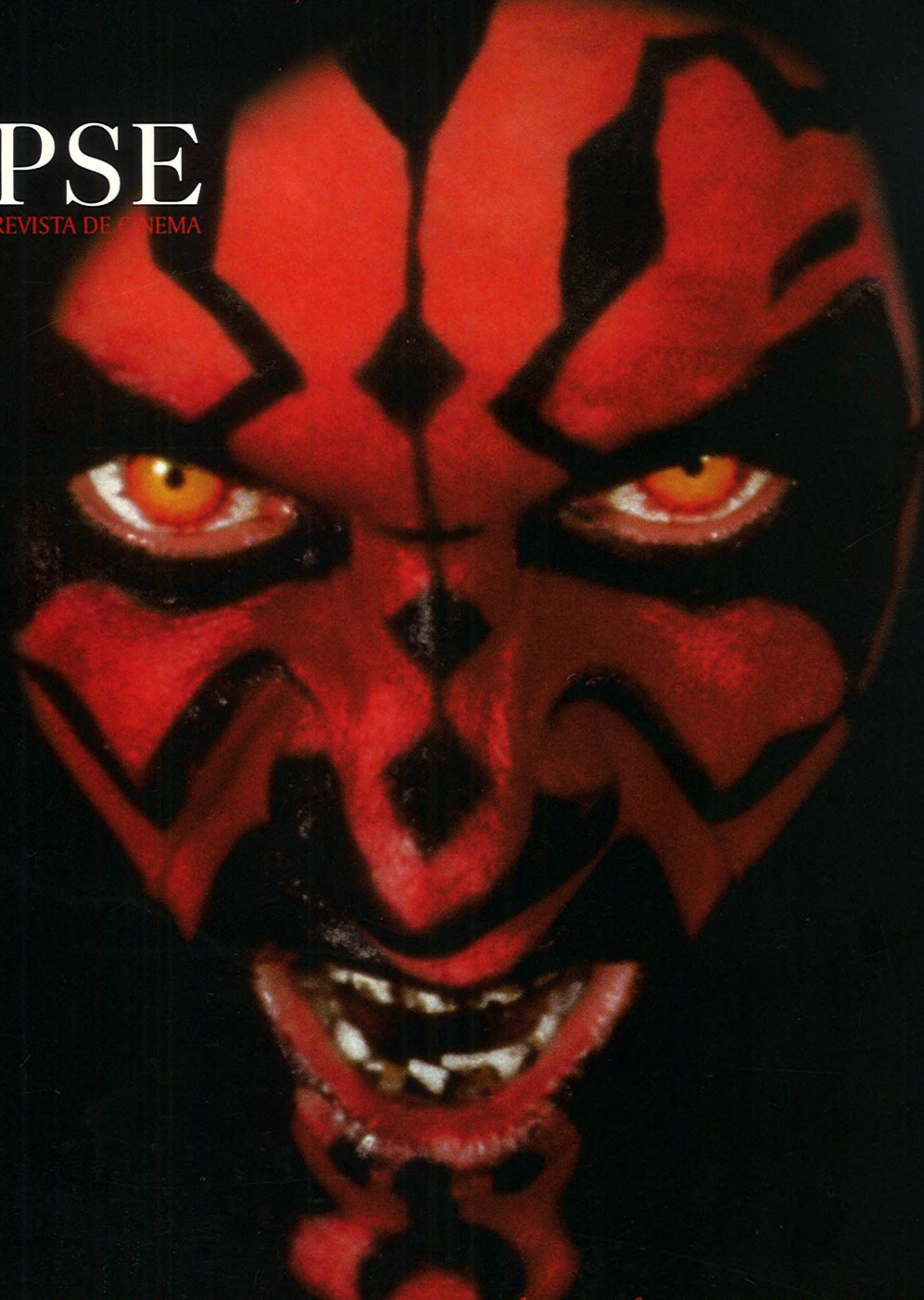
REVISTA DE CINEMA

SÃO BERNARDO MASCULINO FEMININO TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA

UM

MATRIX A VIDA EM PRETO E BRANCO JLG POR JLG GAYLES E PASSARINHOS O HOMEM DA CÂMERA A GREVE

CRIME VERDADEIRO A QUALQUER PREGO FELICIDADE A FORTUNA DE NED CERIMÔNIA DE CASAMENTO



CATÁLOGO



I Cinema Brasileiro:
a Importância da Educação e
da Cultura para Garantir a
Viabilidade Comercial do
Cinema Nacional

por Maria Dora Mourão e Newton Cannito

V Sinopses dos Filmes

IX Programa Geral

EDITORIAL

1 Ameaça Fantasma

1ª FILA

2 Star Wars – Episódio I
por Alfredo Maney, Bruno D'Angelo,
Marcelo Furquim, Shane Amaya,
Newton Cannito

6 Uma luneta para dois mestres
por Xavier Bartaburu

7 “Kill the fucking indians!”
por Fernando Veríssimo

8 Favela Cenográfica
por Alfredo Maney

2ª CHANCE

9 O Palhaço Mágico do Kung-Fu
por Maurício Ferreira

PLANO ABERTO

10 Cinema, Telenovela e Escravidura
por Marco Vale

CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO

13 Francis Ford Coppola dá receitas
de cinema e macarrão em Cuba
por Cláudio Oliveira

VIA BRASIL

14 Chuvas e Trovoadas
no Cinema Brasileiro
por Manoel Rangel

CONTRA CAMPO

16 Dias de Combate
por Daniel Kulaif

PARANÓIA

19 Palhaços da Corte Cinematográfica
por Newton Cannito

RAIO X

20 e-mail cabeça (dura)
a Arnaldo Jabor
por Leandro Saraiva

21 Senninhas e Garrinchas
por Spensy Pimentel

QUEM SOU EU PARA JULGAR?

22 Crítica de filmes

DOSSIÊ

24 Bertolt Brecht e Robert Altman
são velhos amigos
por Roberto Moreira

26 Godard – Brecht:
do pé-atrás ao distanciamento
por Rubens Machado Jr.

28 Pasolini no rumo de Brecht
por Mariarosaria Fabris

30 Eisenstein, Vertov e Brecht:
aproximações e afinidades
por Eduardo Morettin

32 São Bernardo:
um narrador e outras vozes
por Maurício Cardoso

34 La Première Neige
por Jean-Louis Leutrat

HOMENAGEM

37 Glauber Rocha
por Eco

ÍNDICE

CINEMA BRASILEIRO: A IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA PARA GARANTIR A VIABILIDADE COMERCIAL DO CINEMA NACIONAL

por Maria Dora Mourão e Newton Cannito

1999. Passada a euforia do Renascimento e o surto de produção da Era do Real, o cinema brasileiro entra novamente em crise. Mesmo com o mecanismo da Lei do Audiovisual, que permite às empresas investir parte de seu imposto de renda em cinema, houve um evidente decréscimo dos investimentos. Com a crise do real, as empresas precisam investir em produtos que tenham retorno garantido. O cinema brasileiro, há três anos sem gerar dividendos suficientes, não tem sido sua maior prioridade.

A produção de longas-metragens brasileiros caiu muito nos últimos anos. Ao que tudo indica o chamado “Renascimento” foi apenas mais um dos ciclos de nossa cinematografia, com história gloriosa mas extremamente curta. O discurso otimista, que acompanhou a implantação da Lei do Audiovisual e que insistia em vender a imagem de que nossa cinematografia estava curada de seus males históricos, rapidamente mudou de tom ao dar-se conta de que muito faltava para criar as bases duradouras para uma produção com continuidade.

No entanto, a classe cinematográfica tem apresentado soluções ao governo no sentido de viabilizar a continuidade da produção. Não foi difícil perceber o principal problema da Lei do Audiovisual: ter apoiado apenas a produção dos longas-metragens, esquecendo etapas essenciais do processo cinematográfico, tanto de pré-produção (elaboração de roteiros e concepção do projeto) quanto de comercialização (distribuição, marketing e exibição) do filme.

Quem olhar a coletânea de textos com reflexões, projetos e propostas de ações, publica-

da como documento de apoio ao Seminário Cinema Brasileiro Hoje, coordenado por Augusto Sevá e Gustavo Dahl durante o Festival de Brasília de 1998, observará uma série de soluções apresentadas pela classe cinematográfica. Todas no sentido de viabilizar comercialmente a produção. Alguns ressaltam a necessidade de promoção de nossos filmes no mercado externo e outros, como Marisa Leão, ressaltam a necessidade de maior investimento em marketing.

No entanto, essas propostas, apesar de essenciais, não são suficientes. Por mais eficiente que seja o marketing dos filmes, ele dificilmente conseguirá superar as condições estruturais adversas de distribuição e exibição dos filmes brasileiros. E ainda, para que a história do cinema brasileiro deixe definitivamente de ser pautada por ciclos, é necessário que sejam criadas as bases para o desenvolvimento de uma economia do cinema e do audiovisual que leve em consideração suas dimensões culturais e artísticas.

Acrescente-se a essas questões o fato de que não podemos pensar em produção cinematográfica e audiovisual sem levarmos em conta a necessidade da pesquisa, seja ela tecnológica, dramática e de linguagem e, fundamentalmente, a formação profissionalizante tanto técnica quanto artística, de especialização ou superior.

Acreditamos haver uma relação intrínseca entre a formulação de políticas públicas de incentivo à indústria do cinema e do audiovisual, por um lado, e à formação profissional, por outro. Somente propostas abrangentes, que respeitem a característica da indústria cinematográfica e audiovisual como espaço de

convergência de um grande número de ofícios, vão permitir que se instaure a tão desejada indústria.

Assim, propomos anexar à discussão os seguintes itens:

POLÍTICA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

É prioritária a constituição de um programa de apoio e incentivo à formação nos vários níveis técnicos e artísticos.

A partir do fim dos anos 60 vimos surgir, em todo o mundo, um grande número de escolas de cinema de alta capacitação profissional e/ou universitárias. No Brasil, um dos primeiros cursos instituídos, e que se mantém regularmente até hoje, é o da Universidade de São Paulo.

No entanto, enquanto em outros países a formação em cinema e audiovisual é considerada como fator fundamental no contexto da produção, o Brasil nunca deu muita importância a esse segmento. Algumas Universidades implantaram cursos sem que os mesmos fossem resultado da constituição de uma política educacional, cultural ou profissional que atendesse às necessidades do país ou mesmo de um projeto específico.

Assim, não se pode falar de “Renascimento” sem atentar para a questão da formação que atenda aos vários níveis e funções do ofício, desde o mais técnico e operacional ao mais intelectualizado.

MECANISMOS DE APOIO À PRODUÇÃO DE JOVENS REALIZADORES

Uma cinematografia somente se constitui de maneira forte se houver espaço para o novo,

se houver chances de produção que permitam a descoberta de novos talentos, de novos profissionais. É fundamental que se criem condições para que o jovem realizador tenha acesso ao mercado de trabalho através de projetos ou de leis que apoiem a realização de primeiros filmes (óperas primas).

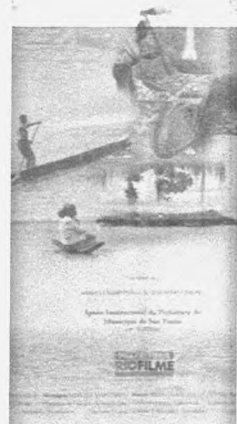
São vários os países com leis de incentivo para produção de primeiros filmes de jovens realizadores. Uma das propostas mais interessantes é a que se desenvolve no México, sob a responsabilidade do Centro de Capacitación Cinematográfica, escola de alta capacitação profissional ligada ao IMCINE – Instituto Mexicano de Cinematografía e ao Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Desde 1992 é aberto um concurso anual para a realização de um longa-metragem financiado pelo IMCINE e produzido a partir da infra-estrutura da escola.

Vários são os mecanismos possíveis, aproveitando espaços e infra-estruturas já existentes e que somente precisam ser atualizadas.

POLÍTICA CULTURAL PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL

É necessário criar um campo de discussão cinematográfico que insira os produtos audiovisuais no contexto cultural, fazendo com que o cinema se torne, além de um produto comercializável, um objeto cultural.

A urgente ampliação da cultura cinematográfica fica ainda mais clara quando pensamos na necessária inserção de nossos filmes no mercado externo. Há, no exterior, um imenso campo de debates audiovisuais que acaba influenciando



na própria produção cinematográfica. Ficar fora dele é condenar nossa produção cinematográfica a um anacronismo estético que termina por inviabilizá-la comercialmente.

Concretamente, várias medidas devem ser tomadas:

a) Fomentar a retomada dos trabalhos de recuperação histórica, de pesquisa de dados e de elaboração de catálogos de referências. Os poucos trabalhos que existem são resultados de esforços pessoais e nunca de políticas públicas. A Cinemateca Brasileira, por exemplo, não tem sequer um catálogo organizado que exponha ao público as obras disponíveis em seu acervo. Assim como há alguns anos não existem dados oficiais sobre produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros, tanto no mercado interno quanto no externo. Esse abandono tem efeitos reais sobre a qualidade de nossa produção, uma vez que realizadores que não conhecem sua própria história cinematográfica dificilmente poderão dar um passo a frente.

b) Organização de mostras de cinema: não existe uma política de realização de mostras. As poucas mostras significativas que acontecem resumem-se aos grandes centros e são resultado do esforço pessoal de curadores que esbarram em obstáculos quase intransponíveis. A disponibilidade de cópias de filmes restringe-se aos filmes lançados em cinema nos últimos quatro anos e às cópias depositadas nas Cinematecas do Rio e de São Paulo. Depois de 4 anos de disponibilidade no mercado exibidor, cobrando aluguéis caros, as distribuidoras destroem as cópias. Além disso, não existem órgãos que informem quais

filmes estão disponíveis, transformando a organização de mostras num trabalho altamente especializado, possível de ser feito apenas por poucas pessoas que garimpam o acervo das distribuidoras e das cinematecas. Mais prático e eficaz seria ter esses dados à disposição do público em, por exemplo, uma página na Internet.

c) Ampliação do acervo de vídeo: é necessária uma urgente ampliação do acervo de vídeo disponível no Brasil. Se o filme em película é essencial para garantir o impacto do primeiro contato com o espectador, o filme em vídeo permite o acesso mais amplo à obra, além de possibilitar seu uso para a pesquisa e o estudo sistemático. Nosso acervo de vídeo é extremamente pobre e existem pouquíssimas locadoras com um acervo razoável. Em muitos países as bibliotecas públicas e as cinematecas possuem acervos em vídeo acessíveis ao público em geral.

ã) Apoio à pesquisa científica: no Brasil, a pesquisa científica em cinema e audiovisual ainda escasseia. Fora das Universidades, são poucas as entidades que tentaram organizar, de maneira regular, esse campo de debates no país. A tentativa mais recente foi a criação, em 1996, da SOCINE – Sociedade de Pesquisadores em Cinema, iniciativa louvável do pesquisador Fernão Ramos. É necessário ampliar essa atividade e, principalmente, aproximá-la da produção cinematográfica. A maioria das pesquisas estão completamente desvinculadas da prática cinematográfica, não tendo nenhum efeito direto sobre a produção. Nos dias de hoje, a arte que pretende atingir o mercado não pode deixar de ter uma atitude de reflexão sobre o próprio cinema. De Peter

Greenaway (cineasta de vanguarda que gera lucros ao ser distribuído em circuitos comerciais alternativos) a James Cameron (diretor de *Titanic*, maior sucesso comercial da história do cinema) a produção cinematográfica internacional se alimenta da pesquisa e do estudo sobre o cinema e o audiovisual.

e) Crítica de cinema: No Brasil, a maior parte das revistas de cinema está comprometida com o marketing do filme, evitando qualquer reflexão crítica. Em todo o país há apenas 2 revistas que conseguem ter alguma reflexão crítica sobre cinema: *Cinemais* e *Cinema* (revista do Espaço Unibanco). Mesmas essas têm uma distribuição comercial extremamente precária, restringindo-se a livrarias especializadas e ao circuito de cinemas alternativos do qual faz parte o Espaço Unibanco. Nesse setor a situação de nosso país é precária, mesmo se comparada à de outros países latino-americanos. Na Argentina, por exemplo, há pelo menos quatro ótimas revistas de reflexão cinematográfica com grande distribuição comercial e sedimentadas há vários anos. Coincidência ou não, o fato é que a Argentina tem sido, nos últimos anos, outro país que, em termos de implantação de uma real indústria cinematográfica, vem superando o Brasil.

POLÍTICA EDUCACIONAL PARA A FORMAÇÃO DE PÚBLICO

Uma política pública para o cinema e o audiovisual não pode encarar o cinema apenas como um produto a ser vendido. Ela deve, primordialmente, se preocupar com a maneira como o público recebe o filme, habilitando-o

para uma fruição estética mais aprimorada e para uma leitura crítica da obra.

Essa educação audiovisual deve começar dentro das escolas de ensino fundamental e médio. O exemplo da França, onde o ensino de audiovisual é parte integrante da estrutura curricular, comprova a importância da proposta. Além disso, ir ao cinema e consumir cultura é um hábito que, quando adquirido, nunca mais é abandonado. Em consequência, essa política resulta também na ampliação do público médio de frequentadores de cinema.

CONCLUSÃO

Acreditamos ser o momento da classe cinematográfica, que é tão eficiente em garantir a viabilização imediata dos próprios filmes, mostrar ao país que não defende apenas interesses corporativos, ampliando seus objetivos em direção a uma política cultural e educacional que garanta a viabilidade futura da cinematografia brasileira.

Destacamos que essas propostas não excluem o apoio imediato à continuidade da produção e ao investimento na exibição.

No entanto, caso queiramos realmente curar o doente, em vez de simplesmente maquiá-lo para aparecer na imprensa, é hora de percebermos que as políticas de longo prazo (culturais e educacionais) são as mais urgentes de serem implantadas.



dia
31/3, 1, 2, 22/6
A Hora Mágica



Brasil – 1998 – 103 min
Direção: Guilherme de Almeida Prado
Roteiro: Guilherme de Almeida Prado
Produção: Star Filmes e Sara Silveira
Montagem: Cristina Amaral
Direção de Fotografia: Jean-Benoit Crépon
Música: Hermelino Neder
Elenco: Raul Gazolla, Julia Lemmertz, José Lewgoy, Maitê Proença, Tânia Alves, John Hebert, Imara Reis, Walter Breda

No ano de 1950, a Rádio Brasil recebe diariamente seus artistas, que chegam ali para realizar algumas dublagens, outros tantos comerciais e, principalmente, interpretar seus papéis na radionovela "Um Assassino entre Nós". Tito Balcárel começa também a dublar o galã de cinema do momento, César Massino, ao mesmo tempo que se envolve com Lúcia, jovem ambiciosa que envolverá o romântico Tito numa rede de mistérios. Por trás da trama folhetinesca, o filme traça um painel da implantação da televisão no Brasil.

dia
7 e 8/6
Documentário Abrolhos

Brasil – 1998 – três episódios de 58 minutos cada um - vídeo
Direção: Augusto Sevã
Fotografia: Augusto Sevã
Fotografia submarina: Roberto Faissal e Arduino Colassanti
Música: Ruriã Duprat

Documentário de 3 capítulos sobre o arquipélago de Abrolhos, um dos mais importantes ecossistemas brasileiros, situado a quase 100 quilômetros da costa. Em seu entorno encontra-se o maior banco de corais do Atlântico Sul, com espécies somente lá existentes. Aves se estabelecem para descanso, alimentação e reprodução. Na primavera, baleias oriundas da Antártica acasalam e criam os filhotes. Tartarugas desovam em suas areias. Grande quantidade de peixes e crustáceos residem e se abrigam na região. Filmado em doze meses, esta série proporciona ao espectador o conhecimento em detalhes e profundidade de uma das mais belas e ricas paisagens de nossa Terra.



dia
9, 10, 11/6, 1/7
Ação entre Amigos



Brasil - 1998 - 76 min
Direção: Beto Brant
Argumento: Marçal Aquino
Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca
Produção: Dezenove Som e Imagens Produções Ltda. e TV Cultura de São Paulo
Montagem: Mingo Gattozzi
Direção de Fotografia: Marcelo Durst
Música: André Abujamra

Quatro amigos, que na década de 70 participaram da luta armada, partem para um ajuste de contas, quando um deles julga ter reencontrado o homem que os torturou e mudou suas vidas. Em paralelo, o filme vai reconstruindo em *flash-backs* as ações dos quatro amigos durante os chamados "anos de chumbo" da história recente do Brasil, para narrar os dramas e dilemas de cada um deles.

dia 14/6

Os Matadores

Brasil - 1997 - 102 min

Direção: Beto Brant

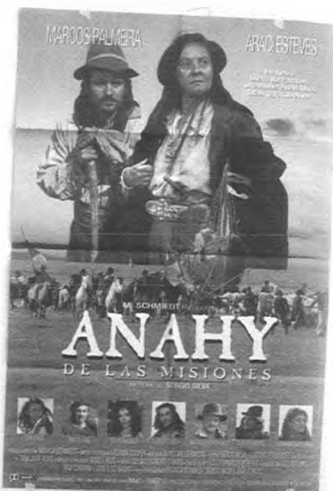
Elenco: Murílio Benício, Wolney Assis, Chico Diaz, Adriano Stuart, Maria Padilha

Os Matadores lança um olhar na ética dos pistoleiros de aluguel. Em um bar na divisa Brasil-Paraguai, um homem está para ser eliminado. Enquanto esperam o defunto encomendado, Toninho e Alfredão, dois matadores, revelam a história em torno da morte de Múcio, o pistoleiro mais competente da região.



dia 15/6

Anahy de las Misiones



Brasil - 1997 - 110 min

Direção: Sérgio Silva

Elenco: Marcos Palmeira, Dira Paes, Araci Esteves, Fernando Alves Pinto, Giovanna Gold, Matheus Nachtergaele, Paulo José, Oscar Simch, Roberto Bomtempo, Ivo Cutzarida, Claudio Gabriel, Carla Marins

Nas pradarias do pampa gaúcho, em 1839, uma mulher e seus quatro filhos, todos de pais diferentes, lutam para sobreviver em plena Revolução Farroupilha, um momento sangrento da história do Rio Grande do Sul. Indiferente às paixões políticas, o objetivo é sobreviver, mascateando com caramurus (defensores do Império) e farrapos (revolucionários) o que conseguem pilhar dos mortos em combate. A força de Anahy está na capacidade de manter unida, a qualquer preço, a sua miserável família num mundo devastado pela guerra.

dia 16, 23, 24, 25/6

Central do Brasil

Brasil - 1998 - 112 min

Direção: Walter Salles

Produção: Elisa Tolomelli

Elenco: Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Vinícius de Oliveira, Sônia Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stella Freitas, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira, Socorro Nobre

Premiações Internacionais

Sundance Film Festival (EUA) - Melhor Roteiro

Urso de Ouro (Berlim) - Melhor Filme

Urso de Prata (Berlim) - Melhor Atriz/Fernanda Montenegro

Júri Ecumênico (Berlim) - Melhor Filme

Globo de Ouro (EUA) - Melhor Filme Estrangeiro

Candidato ao "Cesar" (Paris) - Melhor Filme Estrangeiro

Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil, reduto de migrantes de várias regiões do país. Uma das clientes de Dora é Ana, que vem escrever uma carta com seu filho Josué, um garoto de nove anos que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. Mesmo a contragosto, Dora acaba recolhendo o menino e envolvendo-se com ele. Termina por levar Josué para a região sertaneja, na tentativa de encontrar seu pai. À medida que vão entrando pelo país, os dois personagens vão se aproximando. E começa uma viagem ao coração do Brasil.



dia 17/6

Terra do Mar



Brasil – 1997 – 82 min
 Direção: Mirella Martinelli, Eduardo Caron

A vida dos moradores de uma ilha na costa sul do Brasil, marcada pelos ciclos de pesca, o regime dos ventos, as fases da Lua e a falta de eletricidade. Seu conhecimento da natureza e suas tradições estão desaparecendo.



dia 28/6

Amor & Cia

Brasil – 1998 – 100 min
 Direção: Helvécio Rattton
 Elenco: Marco Nanini, Patrícia Pillar, Alexandre Borges, Rui Rezende, Rogério Cardoso, Cláudio Mamberti, Maria Silveira

No Brasil de fins do século XIX, o rico comerciante Godofredo Alves descobre sua amada esposa Ludovina nos braços de seu sócio Machado. Furioso, Alves expulsa a mulher de casa e desafia o sócio para um duelo mortal. A história, que tinha tudo para terminar em tragédia, virou uma comédia fina, na qual amor e negócios se misturam com muito humor. O roteiro é uma livre adaptação da novela *Alves & Cia*, do escritor lusitano Eça de Queiroz, e o filme foi realizado em São João del Rey, Minas Gerais, cenário perfeito para a reconstituição de época. O filme é a mais recente realização de Helvécio Rattton, o mesmo diretor de *A Dança dos Bonecos* e *Menino Maluquinho*.

dia 21/6

Tudo é Brasil



Brasil – 1998 – 78 min
 Direção: Rogério Sganzerla
 Elenco: Grande Otelo, Carmen Miranda, Orson Welles

Cenas inéditas dos bastidores do filme "It's All True" de Orson Welles, rodado no Brasil na década de 40. Além de depoimentos de Welles, o filme tem imagens de entrevistas com Ary Barroso, Dorival Caymmi e outros nomes da MPB.

dia 18/6

A Ostra e o Vento

Brasil – 1997 – 118 min
 Direção: Walter Lima Jr.
 Roteiro: Walter Lima Jr.
 Produção: Flávio R. Tambellini
 Assistentes de Direção: Mini Derti, Tina Salles
 Elenco: Lima Duarte, Fernando Torres, Leandra Leal, Castrinho, Floriano Peixoto, Débora Bloch.

A jovem Marcela vive numa ilha deserta com seu pai, José e com o velho Daniel. Isolada do mundo e sozinha, Marcela torna-se adolescente, descobre seu corpo e seu sexo e sente a necessidade de amar. Sozinha, incommunicável com jovens de sua idade, de imaginação fértil e desenvolvida pelas lições de Daniel, acaba criando Saulo. Este ser fictício vai adquirindo tal realidade que domina a moça imaginosa, os dois velhos e a própria ilha. Tal é a intensidade de necessidade de afeto sentida por Marcela, e tal é a realidade que empresta a Saulo, que é capaz de criar (mentalmente) relações sexuais com ele, de senti-lo em si. No entanto, Marcela tem que enfrentar ainda a repressão paterna.

Filme dirigido por Walter Lima Jr. Cineasta que se notabilizou por filmes como *O Menino de Engenho* e *A Lira do Delírio*.



dia 29/6

Tiradentes



Brasil – 1998 – 120 min
Direção e Roteiro: Oswaldo Caldeira
Produção: Paula Martinez Melo e Oswaldo Caldeira
Fotografia: Antonio Luiz Mendes
Montagem: Amauri Alves
Música original: Wagner Tiso

Um olhar irreverente sobre a Inconfidência Mineira, a primeira grande tentativa de libertar o Brasil de Portugal. O Tiradentes desse filme é inquieto, aventureiro, corajoso e grande namorado. Tomás Antônio Gonzaga, Marília de Dirceu, Barbara Eliodora, Alvarenga Peixoto, Silvêrio dos Reis: pessoas comuns, com seus sonhos, desejos, fraquezas e inquietações. Conduzida por esses personagens, sedutores e humanos, uma teia de ideais e traições será descortinada, naquele que foi um dos mais importantes episódios de nossa história.

dia 30/6

Paixão Perdida

Brasil I – 1999 – 91 min
Concepção, Roteiro e Direção: Walter Hugo Khouri
Produção: Alberto Baumstein, Renato Sacerdote e Fábio Baumstein
Produção Executiva: Sergio Martinelli
Direção de Produção/Prod. Associado: Maria Senna
Direção de Fotografia: Antônio Luiz Mendes
Música: Ruriá Duprat, Fred Khouri
Co-realizadores: TV Cultura (Programa PIC TV)/Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, Cena Filmes, Digital Filmes, Casa de Produção, Riofilme
Elenco: Antonio Fagundes, Mylla Christie, Maitê Proença (participação especial), Fausto Carmona, Zezeh Barbosa, Paula Burlamaqui, Andrea Dietrich, David Leroy, Paolino Raffanti e Daneiele Lacretta

O menino Marcelo tem 12 anos e leva uma vida aparentemente vegetativa. Um acidente matou sua mãe, Ana, e o deixou num estado de semiparalisia, desinteresse e silêncio. O filme começa com a chegada de Anna, a nova enfermeira de Marcelo, que começa a ter uma ligação muito estreita com o menino. Ela se envolve também com o pai do menino despertando novas sensações em Marcelinho.



dia 2/7

Kenoma



Brasil – 1998 – 101 min
Direção: Eliana Caffé
Elenco: José Dumont, Enrique Diaz, Jonas Bloch, Mariana Lima, Matheus Natchergaele, Eliana Carneiro

A trama do filme começa no momento em que Jonas, um andarilho, chega ao pequeno povoado de Kenoma, um vilarejo primitivo, e lá permanece atraído por uma jovem de nome Tari. Nesse vilarejo vivem Lineu, um artesão sonhador que se dedica à reforma de um moinho, pretendendo transformá-lo em uma máquina autônoma, que funcione sem combustível: o moto pépetuo. Lineu vive em conflito com Gerônimo, o dono do moinho, que pretende modernizar a cidade e considera o trabalho de Lineu desperdício de tempo e dinheiro. Nesse contexto Jonas alia-se a Lineu, ao mesmo tempo que cresce a dificuldade em concretizar seu amor por Tari.

23/Junho/99

Mesa 1 - Caminhos estéticos do cinema brasileiro contemporâneo

- Coordenador: **Leandro Saraiva** - Editor de sessão da revista Sinopse
- Debatedores: **Joel Pizzini** - Cineasta (*Caramujo Flor e Enigma de Um Dia*)
Bruno Wayner - Distribuidor de cinema e Produtor (*O Pequeno Dicionário Amoroso*)
Inácio Araújo - Crítico de cinema da Folha de S. Paulo
Alain Fresnot - Diretor (*Ed Mort*) e Produtor (*Kenoma*, de Eliane Caffé; *Castelo Rá-Tim-Bum*, *o Filme*, de Cao Hamburger)
José Teixeira Coelho - Diretor do MAC-USP e Professor do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA-USP

24/Junho/99

Mesa 2 - Política cultural para o cinema brasileiro e audiovisual

- Coordenador: **Carlos Augusto Calil** - Ex-presidente da Embrafilme, Ex-presidente da Cinemateca Brasileira, Professor de cinema da ECA - USP
- Debatedores: **Ademar de Oliveira** - Diretor geral do Espaço Unibanco de Cinema
Luis Carlos Barreto - Produtor (*O Quatrilho e O Que é Isso Companheiro*)
Roberto Farias - Ex-presidente da Embrafilme, Cineasta (*Pra Frente Brasil*, *Assalto ao Trem Pagador*, entre outros)
- Novo debatedor: **José Alvaro Moisés** - Secretário para o Desenvolvimento Audiovisual

25/Junho/99

Mesa 3 - Formação profissional em cinema e audiovisual/ mecanismos de apoio a produção de jovens realizadores

- Coordenadora: **Maria Dora Mourão** - Professora de cinema da ECA - USP e Coordenadora Geral do CINUSP
- Debatedores: **Renato Bulcão** - Diretor de Produção da TV Cultura
Augusto Sevá - Produtor e Diretor de Cinema (*A Caminho das Índias* e *Real Desejo*)
Tony de Souza - Presidente SINDCINE (Sindicato dos Técnicos Cinematográficos)

sala 4

21:30 h

DEBATES

CICLO DO RENASCIMENTO

PAZ E 2

97/98

31/05 A Hora Mágica

01/06 A Hora Mágica

02/06 A Hora Mágica

07/06 Documentário Abrolhos

08/06 Documentário Abrolhos

09/06 Ação entre Amigos

10/06 Ação entre Amigos

11/06 Ação entre Amigos

14/06 Os Matadores

15/06 Anahy de las Misiones

16/06 Central do Brasil

17/06 Terra do Mar

18/06 A Ostra e o Vento

21/06 Tudo é Brasil

22/06 A Hora Mágica

23/06 Central do Brasil

24/06 Central do Brasil

25/06 Central do Brasil

28/06 Amor & Cia.

29/06 Tiradentes

30/06 Paixão Perdida

01/07 Ação entre Amigos

02/07 Kenoma

CINUSP
 rua do Aniteatro 181 Paulo Emilio
 Colméias Pavo 4
 Cidade Universitária
 tel 818.3540
 e-mail precu@org.usp.br

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 1 ano I junho 1999

Diretora Executiva: Maria Dora Mourão

Diretor de Redação: Manoel Rangel

Editor: Kako D'Angelo

Editor do Catálogo: Newton Cannito

Editor de Atualidades: Alfredo Manevy

Editor do Dossiê: Maurício Hirata F.

Editores de Arte: Bruno D'Angelo e Marcelo Furquim

Produção: Luciana Lopes e Carolina Geribello

Colaboradores: Shane Amaya, Xavier Bartaburu, Claudio Oliveira, Maurício Ferreira, Marco Vale, Daniel Kulaif, Leandro Saraiva, Spensy Pimentel, Carlos Quintão, Luiz Montes, Fernando Verfssimo e Paulo Santos Lima

Colaboradores Dossiê: Roberto Moreira, Rubens Machado jr., Mariarosaria Fabris, Eduardo Moretin, Maurício Cardoso e Jean- Louis Leutrat

Fotógrafos: Eduardo Ruiz, Maurício Guerreiro e Alexandre Klemperer

Caricaturista: Eco

Ilustrador: Alexandre Carvalho

Tradutor: Eduardo Ferreira

Contato: CINUSP - 818.3540

Projeto Gráfico: Oficcinæ Design - 816.0637

Fotolito e Gráfica: GraphBox, Caran - 5061.4800

Agradecimentos: Sérgio Moliterno, Marcus Harada, Marcio Penna, Luli Radfahrer, Renato Salgado, Anita e Ana da Cinemateca Brasileira, Lucas Films, Rio Filmes

ENTRE EM CONTATO CONOSCO

PARA O PRÓXIMO NÚMERO CRIAREMOS UMA SEÇÃO DE
CARTAS. AQUI VAI O ENDEREÇO:
CINUSP - REVISTA SINOPSE

rua da Reitoria 109 bloco k segundo andar sala 201
cep: 05508-900 Cidade Universitária São Paulo SP

OU E-MAIL:

revista.sinopse@zipmail.com.br



F O T O G R A M A



PRÓ-REITORIA
DE CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA



Reitor: Jacques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho Insé Melfi Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária:
Adilson Avanci de Abreu Coordenadora Geral do CINUSP e Responsável pela Programação: Maria Dora Genis
Mourão Coordenador de Atividades do CINUSP: Eduardo Alves Secretária: Maria José C. Ipólito
Projeionista: Estagiários: Leandro Rocha Saraiva e Newton Guimarães Cannito.

Ameaça Fantasma

Em 1977, ano em que Lucas lançava o seu primeiro *Guerra nas Estrelas*, Bruno Barreto e Hector Babenco competiam de igual para igual com Steven Spielberg, ficando a frente de *Tubarão* nas bilheterias do Brasil. De lá para cá os mecanismos que viabilizaram o feito foram desmontados, e houve uma “morte” e um “renascimento” do cinema brasileiro. Neste período de mais de vinte anos, não aumentou a produção de filmes, nem o apuro estético dos nossos cineastas, nem tampouco se ampliou o espaço de exibição dos filmes nacionais.

A chegada triunfante de Hollywood em 1999 com *Guerra nas Estrelas - Episódio I – A Ameaça Fantasma* prova que a história não carece de senso de ironia: enquanto o cinema brasileiro vive uma de sua mais perigosas crises, e se encontra inofensivo mercadologicamente, Hollywood celebra a si mesma com os personagens que são o emblema cultural de sua supremacia econômica.

Sinopse analisa neste número o que está em jogo no retorno de George Lucas e abre o debate para outros filmes que definem a qualidade da produção contemporânea. Em outras seções, o foco muda para as diferentes conseqüências da crise do cinema nacional, e para os diversos agentes e microcosmos dessa crise: cineastas, jovens curta-metragistas, festivais e redações de grandes jornais.

A ocasião também inspira homenagens a Dias Gomes e Glauber Rocha. A ausência de ambos no audiovisual nacional é inestimável, e o cuidado aqui é o de não torná-los mais dois fantasmas no supermercado cultural. Contestamos a proliferação de artigos comemorativos e elogiosos que, ao tentar resgatar este ou aquele “gênio artístico”, forjam um acúmulo de mitos e imagens que soterram estes “colossos” sob uma montanha de lixo jornalístico.

Monstros e fantasmas esperam você já na próxima página.

STAR

E P I S Ó

“Filmar *Guerra nas Estrelas* foi estranho. Acho que todos suspiramos aliviados quando terminaram as filmagens, e eu me esqueci do filme até a sua estréia. Então, surpresa! Um filme brilhante!” Esta declaração de Anthony Daniels, o homem que se acostumou a vestir a lataria amarela de C-3PO mundo afora, mostra bem a surpresa de todos os envolvidos diante do sucesso do primeiro filme da série, em 1977, cujo roteiro fora rejeitado por dois grandes estúdios de Hollywood. *Guerra nas Estrelas* era esperado como um filme B, e, de fato, era uma aventura espacial à moda de Flash Gordon. O motivo da explosão que deu início ao entretenimento cinematográfico, tal como o conhecemos hoje, é ainda um tanto polêmico. A mitologia? Os efeitos especiais? Os anos 80 na esquina? Lucas deu a dica da resposta em sua própria jornada, erguendo mega-empresas de tecnologia para entretenimento que redimensionaram Hollywood. E, desde então, tornou-se um clichê dizer que “a força esteve com ele”.

A AMEAÇA FANTASMA

Vinte e dois anos depois, o dia de lançamento de *Guerra nas Estrelas - Episódio I - A Ameaça Fantasma* foi aguardado com clima de feriado nacional. Empresas liberaram mais cedo seus funcionários e escolas reclamaram ao ver suas salas de aula vazias. Os americanos pararam o país para descobrir a infância de Darth Vader, inspirados nos bilhões de dólares de marketing e merchandising gastos por Lucas e aliados (como a Pepsi e a cadeia

Pizza Hut) para celebrar o retorno da Força em clima de final de Copa do Mundo. Tudo convergindo para provar que ir ao cinema nos EUA permanece um ato sagrado, como erguer o sabre de luz diante das sombras, conhecer a história (*Saving Private Ryan*) e celebrar dias pátrios (*Independence Day*). Se, em 1977, Lucas reinventara uma demanda por ficção científica e a preencheria, hoje essa demanda parece ter, no mínimo, duplicado. A geração que assistiu ao *Guerra nas Estrelas* em 1977 irá certamente levar seus filhos para conhecer o filme de suas vidas, e dessa forma, nas últimas duas décadas, Hollywood ampliou seus domínios para a Europa rearranjada pós-1989, para a América Latina e ao Oriente que agora bebe Coca Cola.

LUMA NOVA ESPERANÇA

Para alguns países, o novo episódio será uma experiência inaugural, e nesse sentido celebram fãs, executivos da Warner, da Columbia, da Fox, da Disney e de todos os outros estúdios, até os anônimos figurantes que usam as máscaras brancas do Império. Para eles, a destruição do Império significa outra coisa, e Lucas promete superaquecer as galáxias mais distantes. Dentro dos EUA, a ansiedade do público pela mitologia de Lucas só confirmou seu estratosférico potencial com o relançamento da trilogia há dois anos. Nos americanos, *Star Wars* inspira um culto, assim como o Halloween, em nome de um esforço de guerra que faz paródia de si mesmo. Os milhões de dólares rendidos pelos três filmes só confirmaram

WARS

D I O I

por:
Alfredo Maney
Bruno D'Angelo
Marcelo Furquim

a hipótese de que 1999 era mesmo o momento de Lucas: o marketing de vinte anos chegaria ao fim vitorioso. No final de 1998, quando o primeiro trailer do *Episódio I* estreou nos Estados Unidos, espectadores lotavam os cinemas para assisti-lo. Muitas vezes até dormiam durante o filme e acordavam para ver novamente o trailer na sessão seguinte. A magia de Lucas consiste em redimir o consumo patológico dos americanos, dando um sentido lúdico para o esvaziamento dos bolsos: comprar bonecos é sentir-se parte de um time de consumidores ainda maior, encontrar o vizinho no cinema e depois no supermercado e alegrar as crianças. Já o segundo trailer obteve mais de 10 milhões de downloads feitos através da Internet. *Matrix*, ficção-científica lançada estrategicamente um mês antes do *Episódio I*, obteve um sucesso estrondoso, e muitos o atribuem ao desejo sublimado de ver o novo filme de Lucas. Assim, 4,5 bilhões de dólares depois (faturados apenas em merchandising de brinquedos e outras bugingangas baseados nos enredos da trilogia e do novo filme), Lucas anunciou que *Episódio I* custou \$ 150,000,000 dólares. Um negócio para Jabba nenhum botar defeito, que revela o filme apenas como a mola propulsora de uma engrenagem dez vezes maior.

O IMPÉRIO CONTRA ATACA

As filmagens duraram apenas 65 dias e foram terminadas em 1997. Por sua vez, a finalização do filme, feita nas instalações da Industrial Light and Magic, só se encerrou por volta de um mês antes da estreia do filme nos Estados Unidos, em 19 de maio. O motivo, é claro, efeitos especiais. Quanto ao argumento, reza a lenda que não passa de algumas anotações a

lápis no caderno pessoal de Lucas, feitas antes mesmo de seu primeiro *Guerra nas Estrelas*. *A Ameaça Fantasma* tem 2.200 cenas com efeitos especiais (*Titanic* teve 500), que foram elaborados 24 horas por dia pela equipe dos magos da computação comandada por George Lucas. Se, em 1977, estava em jogo o advento dos efeitos especiais como critério de qualidade do entretenimento, Lucas sabe que 1999 é o momento em que a revolução digital, já iniciada na esfera da produção, precisa se efetivar completamente na exibição com as primeiras "projeções" digitais de *Episódio I*. Nesse sentido, se esconde por trás do movimento de Lucas uma transformação que irá baratear custos e transformar Hollywood num cassino sem perdedores à mesa.

O RETORNO DE JEDI

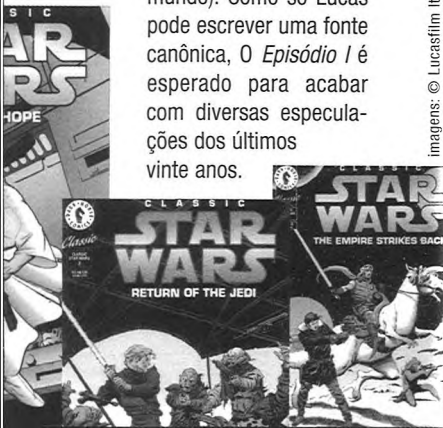
Muitos, no entanto, questionam se *Guerra nas Estrelas - Episódio I* terá tamanho fôlego para preencher as expectativas de Lucas, satisfazer os fãs e ultrapassar *Titanic* como a maior bilheteria do século. Jornalistas americanos, em vez de discutir o que o filme representa historicamente, já estão criticando o novo episódio, como se problemas de roteiro e o envelhecimento do gênero importassem para uma audiência que, no fundo, quer mesmo é ficar na fila por até três dias esperando Darth Maul para ter assunto durante todo o verão. Afinal, final de Copa é final de Copa, com ou sem Zagallo.

E não torcer é não viver.

Paparazzi intergalático

Dizem as más línguas que Han Solo se casou com a Princesa Leia, com quem teve dois filhos gêmeos. Mas não viveram felizes para sempre, pois Luke, irritado, foi para o lado negro da força, depois de *O Retorno de Jedi*. Os fãs gostam de ler estas especulações, mas sabem que são apenas um exercício de imaginação. Para separar o que realmente aconteceu dos boatos e das romancizações de má fé, os fãs mantêm vigilância cerrada, desde que Lucas permitiu as inspirações mas não assinou embaixo delas. As fontes canônicas são separadas das livres inspirações, quadrinhos e romances que contam histórias dos personagens principais depois do fim da trilogia, e até de personagens secundários vivendo suas próprias histórias em outras galáxias (como um livro que é totalmente protagonizado por Boba Fett, o mercenário que aparece só por alguns minutos na trilogia, entregando Han Solo para Vader. Boba Fett tem sites dedicados a ele em todo o mundo). Como só Lucas pode escrever uma fonte canônica, *O Episódio I* é esperado para acabar com diversas especulações dos últimos vinte anos.

imagens: © Lucasfilm Ltd. & TM all rights reserved



Teoria do Autor



Além de ser o guru da Hollywood atual, Lucas se considera o mais independente dos cineastas, um *self-made man* que não digeriu a mutilação de seus dois primeiros filmes e decidiu criar condições para não permitir interferências em seus trabalhos. Gosta de deixar claro que pode parar as filmagens quando quiser, bem como a pós-produção. “Meu filme só termina quando eu acabar”, diz ele, citando Michelangelo. Não há executivos lembrando prazos, pois o mundo onde Lucas dirige é totalmente criado por ele, à sua imagem e semelhança. Ali, Lucas se comporta como um *Jedi Master*, não recebendo instruções de Hollywood há mais de vinte anos. Lucas controla a *Lucas Filmes* (a *Holdering*), a qual, por sua vez, controla a *Lucas Digital* (*Industrial Light and Magic* e *Skywalker Sound*, duas empresas de finalização). Controla ainda as Lucas Arts Entertainment e Lucas Learning (empresas de entretenimento e educação através da informática); THX (empresa de tecnologia de som para salas de cinema) e a Lucas Liscensing, empresa que transforma os filmes em milhares de outros produtos. “Eu sou o mais independente dos cineastas americanos, controlo todo o processo de criação do começo ao fim. Não posso fazer nada se Hollywood me imita”.

00:00h – 19 de maio – EUA

por Shane Amaya

Vinte minutos antes da cortina ser levantada para *A Ameaça Fantasma*, a tão esperada *prequel* de *Guerra nas Estrelas*, dois fãs estavam lutando no palco com sabres de luz, um vermelho e um verde, pelo destino do Universo – até a segurança chegar! Cinco minutos antes das luzes se apagarem, uma dúzia de rolos de papel higiênico se desenrolavam sem fim pelo enorme teatro; Trinta segundos para o show começar, e fileiras atrás de fileiras faziam a “ola”. Quando as luzes se apagaram, tudo o que se podia ouvir eram gritos, o trovão de mil pés batendo e, quando o filme começou com “numa galáxia muito, muito distante”, 2000 fãs explodindo – a longa fila e a longa espera haviam terminado.

A *prequel* havia chegado.

Foi uma incrível experiência cinematográfica: durante as cenas de luta, nós vaiamos o mal e aplaudimos o bem e, finalmente, ovacionamos o filme de pé. Depois da sessão, todos nos reunimos, não querendo ir embora do cinema e ainda saboreando a experiência – e bebemos o resto de nossas cervejas escondidas. Alguns até compraram ingressos para o dia seguinte. Veja duas vezes, veja três vezes – apenas, tenha certeza de ver!!

Shane Amaya tem 24 anos, é norte-americano, morador de Santa Bárbara, Califórnia.



Levantando a máscara do mito por Newton Cannito

Não sei porque, afinal de contas, o Skywalker é o herói de *Guerra nas Estrelas*. Pode ser que Luke seja o herói por ser o filho do Darth Vader, mas eu perguntaria ao George Lucas: por quê? A tal da Força escolhe as pessoas pelo DNA ou por méritos pessoais (coragem e competência)? A tal da Força é feudal ou capitalista, aristocrata ou republicana? Eu, se fosse a força, pensaria nos méritos pessoais e me entregaria de corpo e alma ao Han Solo (se é que a força tem corpo).

Aula na academia

Caso o leitor não saiba, *Guerra nas Estrelas* é muito mais do que um filme: trata-se de um fenômeno cultural e deve ser analisado como tal. George Lucas revitalizou Hollywood em 1977 ao recriar, com efeitos especiais inovadores, o enredo clássico de aventuras, típico de seriados televisivos.

A proposta de George Lucas era trabalhar com a estrutura mitológica, recriar o ciclo do herói, tal como descrito por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*. O grande mérito de Campbell é procurar o que existe de comum em mitos de todos os povos, o que, segundo ele, define a estrutura arquetípica presente nesses mitos. Nada mais adequado para as superproduções de Hollywood que querem agradar a todos os públicos ao mesmo tempo, de crianças ianomamis a velhinhos chineses. O fato é que a fórmula funciona ainda hoje (caso de *Titanic*).

A chatice do herói

Mas eu não sou a Força. A Força (que tem corpo, sim senhor) é o George Lucas. E ele escolheu o Luke. Um herói estranho, autoconsciente, abnegado e decidido a salvar o universo. O bom herói se envolve sem querer na ação, e mesmo assim quer mesmo é voltar para casa. Acaba

virando herói na última hora, por uma espécie de instinto, tal como Humphrey Bogart em *Casablanca*, como o Woody Allen em *Formiguinhaz*, ou como Han Solo em *Guerra nas Estrelas*. Já Luke é um herói orgulhoso que se torna chato.

Como se não bastasse, Luke está sempre estressado e sem mulheres. E eu, aqui comigo, não volto atrás: herói sem mulher não dá.

A destruição do mito

A grande limitação de Campbell é não se ater às diferenças. Sua ênfase nas estruturas acaba por menosprezar as “mil formas” de contar as histórias e, obviamente, as ideologias contidas em cada uma delas. Campbell teoriza sobre o fascínio das narrativas mitológicas, mas se esquece de descrever a forma como cada povo, cada pessoa, recebe a mesma narrativa.

Mas o fato é que cada mito tem uma ideologia. Desvendá-la é o primeiro prazer do receptor consciente.

A ideologia da Força castrada

O que os dois lados da Força (o branco de Luke e o negro de Vader) têm em comum é justamente a seriedade, a chatice e a castração. É estranho como o mal é chato em *Guerra nas Estrelas*. Vader fala do fascínio do lado negro, mas tudo o que vemos é uma máscara dura e um imperador alucinado. Nada de lindas mulheres, de dinheiro, de diversão. Nesse sentido o mal se aproxima do bem, também ascético e castrado. A ideologia de Lucas (a Força) não consegue conceber um herói que tenha namorada e salve o mundo, que concilie suas preocupações “sociais” com sua vida privada.

A recepção do mito

O segundo passo de uma boa análise

sobre os mitos é inseri-los dentro da sociedade e perceber a forma como ele é recebido. E é essa a forma de recepção que *Guerra nas Estrelas* nos propõe. Seu tom de farsa, seus toques cômicos, seu deslocamento espacial e temporal, tudo contribui para que o filme seja recebido como mero entretenimento. Por isso, qualquer leitura de sentido, tal como a feita acima, é apenas mais um exercício lúdico, mais uma das milhares formas de ler o filme e se divertir ainda mais com ele.

Ficção x realidade

Guerra nas Estrelas, assim como *Star Trek*, criou verdadeiros grupos de jovens seguidores. Eles discutem os filmes, lêem livros de continuação, compram bonecos, joguinhos de computador, roupas e se informam sobre o funcionamento das naves. Muitos deles vivem boa parte do seu dia nesses universos paralelos, brincando ludicamente com essas histórias.

Até aí eu acho ótimo. O pouco que conheço é suficiente para demonstrar que eles recebem essas obras tal como eu as recebo: de uma forma bem-humorada, cínica (no bom sentido do termo), sem levar sua estrutura ficcional simplificada a sério. Descansar com ficções infantilídes é ótimo e ouvir contos de fadas também. Discuti-los é ainda melhor.

O problema só começa quando perdemos a noção dos limites. Começa quando Ronald Reagan, um ator cowboy fascista, se torna presidente dos EUA e lança um programa militar chamado *Guerra nas Estrelas*, que utiliza a fama do filme para preparar uma guerra real. O problema, portanto, não é jogar video-game com os amigos. É quando assistimos a guerras reais na televisão e nos entretemos, como se assistíssemos a *Guerra nas Estrelas*. O problema não é curtir a ficção, mas confundi-la com a realidade.

Uma luneta para dois mestres

por Xavier Bartaburu

Não é de hoje que, volta e meia, Martin Scorsese foge de sua Nova York e de seu submundo. Em *A Última Tentação de Cristo* viajou à Jerusalém dos romanos; em *A Época da Inocência* penetrou nas alcovas do século XIX; em *Cabo do Medo* foi até a Flórida investigar a mente de um psicopata. Mas não deixa de soar estranho um cineasta que se consagrou como o poeta da violência dedicar um filme ao Dalai Lama. O que, raios, ele foi fazer no Tibete? Quem tem a memória um pouco mais duradoura lembra muito bem de Bertolucci e de Jean-Jacques Annaud. Quer dizer que budismo está na moda? Sim e não. O que talvez estivesse na moda era a descoberta do budismo pelo olhos assustados do Ocidente. Tanto *O Pequeno Buda* quanto *Sete Anos no Tibete* eram, cada um à sua moda, cartilhas explicativas da filosofia tibetana aos americanos. Scorsese aproveitou a onda para contar uma outra história.

É claro que a filosofia budista permeia *Kundun* do começo ao fim, mas não é isso que interessa a Scorsese. É a figura do 14º Dalai Lama que tanto fascina o diretor. Jogado no poder ainda criança, o pequeno líder amadurece inseguro dentro de seu palácio. Num planeta imerso em guerras ideológicas e econômicas, não há espaço para um representante de Buda na Terra. Intrigado com tal personagem, Scorsese foi atrás de sua história para recontá-la na forma de filme. Não deixa de ser uma figura estranha ao diretor, e muitas vezes fica claro o distanciamento involuntário. Mas isso não impede que *Kundun* revele momentos de puro brilhantismo.

O tato de uma lente mágica

A câmera de Scorsese capta tudo com uma beleza inigualável. Plasticamente, a ajuda vem do diretor de fotografia Roger Deakins. Mas se fosse só plástica, o filme cansaria. Oculta no meio da estética, há muita riqueza no tratamento das imagens. Isso dá dinamismo a um filme de certo modo ingrato pela insistente placidez e contemplação de sua temática. Grande parte do interesse vem do olhar. Procurando talvez entender melhor seu protagonista, joga as imagens nos olhos dele, e abusa sem perdão da câmera subjetiva. Poucas biografias foram contadas dessa forma. Em boa parte do filme vemos o que o Dalai Lama vê, pensamos o que ele pensa e sentimos o que ele sente. Como quando imagina, num lampejo de pensamento, o massacre dos chineses, ou quando sonha. Ou quando vê o mundo por meio de outros olhos: através de um pano vermelho, de um cinematógrafo, de uma luneta. A luneta, aliás, é o único contato que o Lama mantém com seu país. Isso nos leva a um tema recorrente de Scorsese: o fascínio da lente. Assim como a cena da ópera em *A Época da Inocência*, assim como a introdução de Sharon Stone em *Cassino*, a lente (da câmera também) revela verdades que nem sempre o olho humano consegue captar.

Uma parceria entre mestres

Scorsese não está sozinho na empreitada. Montagem e música fazem aqui seu comentário pessoal sobre a filosofia budista, criando metáforas eficientes sobre a idéia de vidas que se sobrepõem ao longo das gerações. Na montagem, Thelma Schoonmaker mais uma

vez prova seu estilo intrincado e ao mesmo tempo fluente. Fiel colaboradora de Scorsese há duas décadas, vem dela grande parte da elegância dos filmes do diretor, mesmo nos mais brutais. *Kundun* lhe cai como uma luva. O filme começa nervoso, com cortes rápidos e bruscos, mas quando a criança é descoberta Lama, a edição se torna mais econômica, mais invisível. As fusões são inúmeras: uma imagem não começa no fim da outra, é passada reverencialmente.

O minimalismo de Philip Glass também não poderia servir melhor ao filme. Sua base é justamente a repetição obsessiva de frases, que vão aos poucos sofrendo mudanças no timbre, na harmonia e no ritmo: assim como uma mesma alma que vai passando de corpo em corpo. Há muito tempo longe das telas, Glass volta em grande estilo. Desvinculando-se radicalmente da mesmice de sons que vêm de Hollywood, sai-se aqui com uma narrativa musical inteligente e nova. Quase todo o filme é coberto de música, mas são raros os momentos em que soa intrusa. Primeiro, porque o silêncio é respeitado. Segundo, porque a música é um forte elemento unificador em *Kundun*. As cenas mudam, mas a música continua.

E continua Scorsese na sua jornada de compor um conjunto de obras duradouro e coerente. Mesmo fugindo para uma terra de monges carecas e montanhas geladas, pôde manter-se fiel à sua linguagem e à sua câmera. *Kundun* aponta para novos rumos na carreira do diretor, que nos faz ansiar por mais. É uma bela de uma guinada, mas que se revela um tanto aparente, já que Scorsese está todo lá, como sempre. Mudado, é verdade, mas lá.

“Kill the fucking indians!”

por Fernando Veríssimo

Muito se compara os filmes de John Carpenter a faroestes. O próprio cineasta costuma dizer: “todos os meus filmes são westerns”. Nada salta mais à vista do que isso quando se assiste a *Vampiros*, seu último trabalho. Tomando como referência sua relação com o gênero, *Vampiros* se distancia e se aproxima simultaneamente do conjunto da obra de Carpenter à medida que toma os elementos clássicos do *western*, não mais como uma referência, mas como uma realidade física no contexto dramático. Então, se em *Fuga de Nova Iorque* e *Fuga de Los Angeles*, ou até em *Eles Vivem* e *Halloween*, pode-se identificar alguns desses elementos (a terra sem lei, a construção das personagens, a própria utilização do espaço fílmico), em *Vampiros* eles se concretizam. Assim, temos um grupo de caçadores de vampiros não muito diferentes do Wild Bunch de Sam Peckinpah, e seu líder Jack Crow (James Woods). No início do filme vemos o grupo se armando, prestes a estourar um ninho de *ghouls* (vítimas e asseclas dos mestres vampiros).

Ódios de fronteira

É uma seqüência construída com uma escalada de tensão que explode no confronto e extermínio dos *ghouls* – uma orgia de sangue e *gore*, com tamanha brutalidade e violência dos exterminadores que é impossível não lembrar dos personagens e das seqüências de Peckinpah, como o clímax de *Meu Ódio Será sua Herança*. A construção desta seqüência prepara um golpe decisivo no andamento da trama e na expectativa do espectador. Há uma promessa (do massacre) que é efetivamente

cumprida, criando um vínculo que será brutalmente quebrado na seqüência seguinte, em que o mestre dos vampiros invade o hotel de beira de estrada onde os exterminadores promovem uma festa regada a sexo, bebidas e rock and roll, e aniquila-os sem qualquer cerimônia, com ainda mais violência. É mais ou menos como se assistíssemos ao massacre da família de John Wayne em *Rastros de Ódio*.

Só aí, passados uns bons 15 minutos de filme, aparece a real proposta, o eixo em que a trama passa a girar: em torno dos três sobreviventes deste segundo e inesperado massacre: o líder do grupo, seu parceiro (Daniel Baldwin), e uma prostituta “infectada” (Sheryl Lee, uma espécie de Shirley Temple corrompida) e o vampiro-mestre (Thomas Ian Griffith) “I don’t care if it starts a race war!” *Brujeria, Raza Odiada*.

Outro elemento recorrente na obra de Carpenter é a construção imaginária de limites, de fronteiras. Aqui, em última instância, a fronteira é a morte, ou a vampirização, morte em vida. Mas há também uma série de outras: entre o dia e a noite; entre o terreno sagrado e o profano; entre o ideal romântico dos vampiros e o pragmatismo de Jack Crow. Todo o conflito entre caçadores e vampiros reside nisso: estes tentam romper com os limites que lhes foram impostos, aqueles dão a vida para mantê-los e evitar o mal maior. Os mercenários são sentinelas, guardas fronteiriços. Este conflito ganha, pela primeira vez num trabalho de Carpenter, resposta visual plena: o cenário que inunda a tela em *Cinemascope* são os desertos do sudoeste americano, no Novo México, com toda sua carga de mitologia.

Os Vampiros son nuestros vecinos...

Neste caso, vem à tona a questão racial, apenas sugerida. Esta luta pela eclosão das fronteiras

não é também a luta do imigrante? Ter direito, literalmente, a um lugar ao sol não corresponde, em certa medida, ao ideal do mexicano que vai tentar a sorte na Terra das Oportunidades? Os esconderijos dos vampiros são significativos: igrejas abandonadas, velhas casas mexicanas, cidades fantasmas. Mais significativo é o sangue, abundante, dramático, que define a raça, jorrando em profusão nos conflitos com *la migra*.

Mas há também um outro lado. Os vampiros de Carpenter trazem consigo todo o peso de uma tradição secular, uma sensualidade cansada, idealismo (coisa ultrapassada), uma queda pelo misticismo e pela mistificação, pelo ritual, pela decadência. Em oposição, os caçadores são os típicos heróis da (pós) modernidade: cínicos, pragmáticos, aliados da ciência, marginais e empregados. Não é à toa que, uma vez mordido, a personagem de Daniel Baldwin começa a demonstrar uma certa tendência ao romantismo. O cinema de Carpenter reúne qualidades e defeitos de vampiros e caçadores: é meio “fora-de-moda”, prefere o trabalho dos atores ao uso dos efeitos especiais, assim como é cínico, niilista, marginal. Carpenter tem, como suas personagens, uma certa queda pela decadência. E isso faz dele uma personalidade única e isolada no cinema americano contemporâneo.



Favela Cenográfica

por Alfredo Maney



que uma dona de casa é atingida por uma bala perdida, Diegues recorre a um Spielberg básico, mas deficiências de montagem comprometem tudo. Vejo a superprodução para as massas despencando e, no *set*, Diegues se desesperando: o carnaval na Sapucaí deveria ser o clímax, mas o padrão globo de qualidade define a decupagem com gosto de locução do Fernando Vannucci. Alguma letra de rap lembraria: “o carnaval não é mais a festa do povo”, principalmente na Sapucaí: “chega de preto ficar rebolando pra branquinho aplaudir”.

O filme vai chegando ao fim. A história de amor não convence e o traficante vai ficando mais sedutor, ganhando a adesão da platéia. Buscando dar uma força para o herói interpretado pelo vocalista do grupo Cidade Negra, Toni Garrido, Diegues cria uma cena em que o traficante assassina Eurídice pelas costas, depois de tentar estuprá-la. Verdadeiro golpe baixo: aqui, Griffith apludiria de pé. Assustado diante das ambigüidades, Diegues faz o tráfico parecer opção moral e psicologiza o policial, que odeia “os paraibas” mas intui que Orfeu é um príncipe, além de se redimir no final.

A esta altura, as estratégias de diálogo com o público falharam. O cinemão de Diegues virou suco de mangaba. Já era, um abraço. Vamos colocar o plano B em ação, mudar os rumos do filme e tentar uma palma de ouro em Cannes.

Alegorias e adereços

Cultura brasileira, Tropicália, é hora de fazer um revival de Cinema Novo. Chamem o Caetano. Agora que a proposta de entretenimento virou suco, nada como fechar com uma alegoria do país, para que o meu chegado crítico levante minha bola no grande jornal. Aqui no Brasil é assim: infelizmente, a comunidade cinematográfica ainda vive de painéis.

Favela, mitologia, samba... por que

não? Nunca é tarde para começar a discutir que país é esse. *Xica da Silva* e *Quilombo* também buscavam representar a astúcia dos oprimidos, através das cores e do sexo. Nos tempos do cinema novo, Diegues era o diretor mais moderado, queria fazer cinemão com temas populares. Hoje, seus limites enquanto cineasta são claros: Diegues nunca possuiu o rigor do classicismo (salvo em *Bye, bye, Brasil*), nem um conceito forte que sustentasse a *mise-en-scène* moderna.

A alegoria da resistência através da música popular, do desenho e da cultura vem confirmar a fragilidade do conceito por trás do barroquismo tosco de *Orfeu*. Diante de um espectro imenso de opções, presentes na vida cultural recente da periferia brasileira, como o Hip-Hop, Diegues define sua preferência, Toni Garrido, versão tupiniquim do Will Smith: sonho de Cinderela para neguinhos que desejam fama na TV de domingo à tarde, nada mais que um ídolo, um símbolo sexual, que só vem reiterar o mito branco da sensualidade negra. Não incluí o rap, que, em termos de análise social, já desbancou faz tempo esse falso cinema popular.

No fim, diante da morte de um príncipe negro sem causas, movido pelo horizonte da genitália, todos choram: polícia, bandidos, mães, crianças, redimindo com lágrimas todos os equívocos da favela cenográfica de Cacá Diegues. Fim de filme. É hora de apostar no marketing, pensam produtores... No Brasil, habituam-se a inverter Hollywood: quanto pior o filme, maior o marketing. Os *outdoors* da Warner Bros. querem nos convencer de que é importante assistir ao filme. É isso aí, estou quase esquecendo do que vi. Repita uma mentira mil vezes e talvez ela se torne verdade. Afinal, mesmo sem Palma de Ouro, estamos no país que é *hors concours* em Cannes quando o prêmio é para publicitários.

No começo de *Orfeu*, a câmera passeia pelas ruas da favela carioca e as imagens flagram um cenário imenso, caótico, de jurisdição autônoma: há ali um mistério, um mundo novo para o cinema brasileiro, uma favela diferente daquela de *Rio 40 Graus*. Uma miséria que os rostos agressivos de alguns figurantes sugerem e que se materializa na imagem tomada de helicóptero: distante e curiosa.

Pensando na favela

Mas o filme não fica nessa imagem respeitosa. Diegues quer representar a favela, dizer algo sobre ela através do par romântico. Se a história de amor entre Orfeu e Eurídice convencesse alguém, talvez não fosse fácil criticar a proposta que está por trás dela. A narrativa se fratura e os diversos tons remetem a um ecletismo que, em vez de valorizar uma representação atualizada da favela, contribui para que a encenação se institua como desfile de clichês, que vão desde o relato darwinista de *190 Urgente* até idealizações como a de *Torre de Babel* ou concepções da favela como tesouro cultural a ser descoberto por nós, gente da cidade. Nos interiores, há o campo e contra-campo à moda de Daniel Filho (co-produtor do filme, em nome da Globo Filmes), momentos em que a novela das oito entra em cena com sua decoração para barracos, sua moral, seus bons conselhos (“dinheiro não é tudo”).

Murilo Benício lembra em seus bons momentos um jovem Robert De Niro, mas o Scorsese nunca aparece. No momento em

O Palhaço Mágico do Kung-Fu

por Maurício Ferreira

A Hora do Rush (Rush Hour) EUA 1998

Diretor: Brett Ratner

Elenco: Jackie Chan e Chris Tucker

A primeira vez que ouvi falar de Jackie Chan foi num papo com o projetorista do Cine Municipal de Jaú. Tava numa época que não queria nem ouvir falar em cinema de Arte. Queria porrada e diversão. Estava numa sessão de um filme qualquer do Bruce Willis. Um saco. Resolvi cair fora. Puta vontade de fumar. Necas de cigarro no bolso. O projetorista tava fora da cabine, fumando:

– Opa, posso filar um cigarro teu?

O cara sacou um maço de Derby todo amassado e me passou um. Botei o cigarro na boca e fiquei todo atrapalhado procurando isqueiro. Quando vi, o projetorista tava com um fosforo aceso. Esperto pacas. Resolvo puxar conversa:

– Que filme mais chato.

– Esse é paradão mesmo! Mas este aqui vai entrar já já e vai ser do caralho – aponta prum cartaz do *Máquina Mortífera 4*. Pergunto se ele curte Mel Gibson. Ele dá uma risada:

– Tá me achando com cara de garotinha, rapá!?! Tou falando é de Jet Lee.

Nunca tinha ouvido falar. O projetorista faz uma puta dissecação da filmografia do sujeito. Quem assistiu ao filme, sabe o quanto o china é bom de briga. Desce porrada no Mel Gibson e no Danny Glover e só se dá mal porque os ianques sacaneiam no final.

Fiquei impressionado. Ele percebeu e continuou:

– Mas melhor que Jet Lee é Jackie Chan... Porra, o cara é demais. É o palhaço do kung-fu.

Na hora que ele falou isso, bateu uma luz. Um instinto. Uma percepção de que o tal do Jackie Chan tinha algo a me dizer. Conferi as horas: 21:00. Dava tempo de passar numa locadora. Joguei fora o cigarro, me despedi do projetorista e fui prá luta. Tava afins de arrumar um filme dele rodado na China. Só encontrei *Arrebrandando em Nova York*.

Tudo bem. Let's go. Do caralho!!!

Uma festa de expressão corporal e ingenuidade premeditada. Prazer. É isso o que o cara fala. Prazer orgânico, concreto, físico. Um prazer descomprometido, descartável, fútil. Catarse e só. Esta foi a primeira impressão. Ledo engano.

Uma semana depois lá estava eu no cinema, fumando com o projetorista. Desta vez passo um Marlboro prá ele. Ele curte:

– Opa, este aqui é da marca!

Novas informações sobre o Jackie Chan: quarenta e muitos anos. Sempre faz filmes com humor e porrada. Ele me descreve cenas inteiras. Diz que grava os filmes do cara prá assistir com os filhos. A molecada sempre delira e pede prá voltar nas melhores cenas. Cada sessão familiar dura em média três horas. Isto sim é globalização: um ricaço chinês unindo uma família pobre brasileira. Fico pensando o que devo admirar mais: a ternura do meu amigo projetorista que, em dois cigarros, mostrou-me um universo que desconhecia, ou o culhão deste homem que conquistou seu lugar em Hollywood com kung-fu, inocência e prazer

de fazer cinema.

Tempos depois fui trabalhar em São Paulo. Sexta feira. Saio do trampo, compro o jornal: estreando Jackie Chan em dolby surround digital. Agencio o cinema com um bando de amigos. Delírio. Gritamos, rimos, batemos palmas. Somos os filhos do projetorista, ansiosos por rever as melhores cenas. Epifania e lágrimas. Consciência de que somos humanos e livres. Como isto se liga à Jackie Chan, não sei. E nem importa. Jackie Chan sabe o que faz. Seu cinema bebe de uma fonte quase esquecida: o *vaudeville*, o cinema mudo, os Keystone Kapers. Uma época em que filmar era correr perigo real: Harold Lloyd dependurado na torre do relógio, Lillian Gish berrando por socorro na correnteza do rio agarrada num bloco de gelo. Criatividade para criar perigos e inteligência para sair deles. Suas correrias e a ingenuidade de seu personagem (não se enganem, todos os personagens que o Chan faz são um só) são uma referência direta aos primórdios do cinema.

Outra fonte básica: Houdini. O cinema de Jackie é recheado de prisões e fugas espetaculares. Truques em cima de truques, mostrados pela câmera como, literalmente, passes de mágica. O palhaço do kung-fu. O palhaço mágico do kung-fu.

Semana que vêm o filme que vi em Sampa estréia por aqui. E se você me perguntar o que vou fazer no final de semana, eu te digo: vou assistir ao filme na cabine de projeção, com meu amigo projetorista, fumando, rindo e celebrando o que o ser humano tem de melhor, seja lá o que isto for...



Cinema, Telenovela e Escravatura

por Marco Vale fotos de Eduardo Ruiz



Roteiro *Mauá*, O Imperador e o Rei, escrito por Sérgio Rezende e Paulo Halm. Cena 8. Rua Direita. Externa. Dia... estamos no ano de 1823, na Rua Direita (hoje conhecida como Rua 1º de Março), principal centro comercial do Brasil daquela época. Muitos produtos eram vendidos nesse local, mas um em particular se destacava, produto este que era a principal base da economia brasileira: escravos.

E é no meio da venda de produtos agrícolas, artigos ingleses e de seres humanos, que desembarca o pequeno Irineu Evangelista de Souza. Esse gauchinho de 9 anos de idade está acompanhado de seu tio Batista. É a primeira vez que Irineu vem para a Capital do Império, cidade em que, anos depois, ele seria conhecido como Barão de Mauá, o maior industrial brasileiro do Séc. XIX.

O dia nasce nublado no Rio de Janeiro do dia 22 de novembro de 1998. São 7 horas da manhã. Na rua 1º de março, uma equipe de mais de 70 pessoas já está pronta para filmar a Cena 8 do filme *Mauá*. O diretor Sérgio Rezende está repassando o roteiro para os dois principais atores desta cena, Ernani Moraes (Batista) e o garoto Thomas Morkos (Irineu). Assistentes de direção e de produção, todos munidos de walk-talkies, vão espalhando mais de uma centena de figurantes pela locação. Como uma boa amostra da sociedade brasileira do século passado, para cada dez figurantes, nove são negros representando escravos.

“ESTE NÃO É UM FILME DE BANQUINHO E VIOLÃO”

Comenta Sérgio Rezende para um repórter de uma rádio carioca. A equipe de fotografia está neste momento preparando a câmera na grua. “Nós botamos a orquestra para tocar”, continua o diretor do filme “este não é um filme pequeno, ele tem uma equipe

técnica de mais de 100 pessoas, centenas e centenas de figurantes, filmagens no Brasil e na Inglaterra...”

O diretor de fotografia Antônio Luiz Mendes estuda com sua equipe soluções para a maior dificuldade dessa cena: filmar em um lugar onde prédios históricos se misturam com modernos prédios do século XX e com um enorme viaduto a 200 metros dali, uma cena que se passa a mais de 170 anos atrás.

As primeiras tomadas são filmadas. Em apenas duas situações, Antônio Luiz e sua equipe podem filmar planos mais abertos: tomadas filmadas do alto de 10 metros da grua, por enquadrar, de cima para baixo, mais o chão de areia da locação e as tomadas tendo o prédio histórico como fundo. Todos os outros planos têm que ser mais fechados, senão as construções modernas da cidade apareceram na tela.

No cinema a única realidade que existe é aquela que é enquadrada pela câmera. Não importa que a 100 metros de onde foi colocada a câmera existe um moderno prédio de 20 andares. Na tela o público só verá aquele pequeno pedaço do Rio de Janeiro do século passado e imaginará que o resto da cidade está perdida no mesmo passado remoto.

“...o orçamento do filme está previsto em 6 milhões de dólares” responde Sérgio Rezende em um pequeno intervalo das filmagens.

“Mas como um filme com esse custo se paga no Brasil?” continua a perguntar um repórter de TV universitária.

São 11 horas da manhã, mais de 10 equipes de imprensa estão na locação fazendo reportagens sobre as filmagens.

“... eu encaro um filme desse como uma obra de utilidade pública, como um viaduto”, continua Sérgio, a responder para a TV

universitária “Um filme como *Mauá* ou *Guerra de Canudos*, que foi o meu último filme e também teve um orçamento desse nível, tem a importância cultural e histórica de resgatar um passado do Brasil que deve ser sempre lembrado e discutido. É quando um filme desse

Ernani brinca com a criançada, hora “atuando” como Batista, seu personagem no filme, hora como seu Boneca, personagem da novela.

O diretor do filme ainda está ensaiando a cena da morte do escravo. Como é uma cena que envolve muita ação física por parte



passa na televisão, como foi o caso de *Canudos*, com grande audiência de milhões de espectadores, para pessoas que têm pouco acesso a história de seu próprio país, um gasto desse já se justifica.”

“QUANDO TERMINAR A NOVELA, O SEU BONECA VAI FICAR COM A BINA?”

Pergunta a sorridente repórter de uma revista de fofocas, enquanto o ator Ernani Moraes espera o pessoal de fotografia resolver um problema técnico.

“Ah, não sei! Isso só o Silvío pode te responder.”

Apesar de fazer um papel secundário no filme, Ernani Moraes está sendo muito assediado pela imprensa. Isso se deve a grande popularidade de seu personagem na novela *Torre de Babel*, escrita por Sílvio de Abreu, que naquela época estava passando na TV Globo.

Voltando ao ano de 1823, o pequeno Irineu está chocado com a brutalidade com que são tratados os escravos a venda. Esses escravos estão presos a pesadas correntes, muitos deles tendo a sua boca tampada por uma fochinheiras de metal. Um desses escravos, mesmo acorrentado, se rebela contra os seus carrascos, mas antes que ele consiga agredi-los, um dos vendedores de escravos o apunhala pelas costas.

Três horas da tarde e os últimos planos com Ernani e Thomas acabam de ser filmados. Toda a equipe de filmagem agora se prepara para filmar a morte do escravo. Como a cena não precisa mais de sua presença, Ernani resolve descansar ao pé de uma paineira ali próxima.

Além de ser um ator muito talentoso, Ernani Moraes possui a simpatia de toda equipe, do diretor ao cameraman. Bastou ele sentar um pouco, que um grupo de 10 crianças, que faziam parte da figuração como escravos, vêm sentar a sua volta. Entre sorrisos e gargalhadas,

dos atores, ela tem que ser muito bem treinada. A mesma ação será depois filmada várias vezes, em diferentes ângulos de câmera.

“Ernani, desculpe estar interrompendo o seu descanso...” sorri nervosa uma jovem repórter de uma emissora de TV UHF “...mas você poderia me dar uma entrevista? São só duas perguntinhas”.

“Tudo bem!” responde Ernani “Mas só faço essa entrevista aqui onde estou! No meio de todos esses pestinhas.” e faz uma cócega no umbigo da pequena Keila, que dá uma gostosa gargalhada. O cameraman que acompanha a repórter liga o seu aparelho, enquanto ela dá um microfone sem fio para o Ernani segurar.

“CAMERAAA... AÇÃO!”

Grita Sérgio Rezende para a filmagem da primeira tomada da morte do escravo.

“Bem, Ernani. Eu queria saber...”

“Pára, pára, pára!” interrompe o cameraman de TV.

“O que foi agora?” pergunta a repórter agressiva.

“A luzinha da bateria está piscando, eu tenho que pegar uma nova no carro.”

O cameraman corre em busca da bateria, enquanto a repórter pede desculpas pelo erro de seu colega. Ela está nervosa, afinal esta é a sua primeira reportagem em uma emissora profissional. Ernani está nem um pouco preocupado com a espera, afinal ele e os seus 10 amiguinhos encontraram no microfone sem fio um novo brinquedo. As crianças deliraram com a brincadeira, cada uma se imaginando como um grande artista de TV, enquanto Ernani finge ser um repórter.

Mas no meio de toda aquela algazarra, uma criança está quieta no seu canto. É João Paulo, de 8 anos, que observa intrigado a

cena da morte do escravo. Essa cena está sendo repetida várias vezes a poucos metros das crianças. Ele sabe que aquilo é um filme que está sendo rodado, a sua mãe explicou como os filmes eram feitos, mas ele não consegue entender porque aquele personagem

de compradores de escravos. Mas antes que ele consiga atacar alguém, um dos vendedores apunhalada as suas costas. O escravo cai no chão já sem vida, com o seu incompreensível grito silenciado.

“...aí eles matavam eles e aí...”



eram tão cruelmente maltratado.

“...então Keila, você que é uma grande artista de cinema, que papel você interpreta neste filme?” pergunta Ernani rindo.

A Keila, de 7 anos, não sabe responder. Ernani fica surpreso, mas tenta disfarçar com um sorriso.

“E o resto do pessoal sabe que personagens vocês interpretam?” continua o ator.

As risadas da criança começam a se escassear. A repórter, mais preocupada com a demora do seu cameraman, não presta muita atenção a conversa.

“Vocês sabem o que era ser escravo no Brasil?”

Nenhuma criança, todas negras, sabem responder. Elas estão constrangidas com o seu próprio silêncio. Até que o pequeno João Paulo se levanta e fala com toda firmeza:

“Eu sei o que é isso!”

“Então conta pra gente como era.” diz Ernani abrindo um largo sorriso. João Paulo olha mais uma vez para a cena que estava sendo filmada, onde um escravo se recusa a se juntar aos outros que estão amontoados e acorrentados como animais.

“Eles prendiam os escravos...”

Os vendedores de escravos, irritados com a rebeldia de sua “mercadoria” começam a chicoteá-lo impiedosamente.

“...aí eles batiam neles...”

Os vendedores conseguem render o escravo e o jogam no chão.

“...aí eles jogavam os escravos na areia..”

O escravo dá uma cambalhota na areia, mas consegue ficar de novo em pé. Ele levanta os seus braços acorrentados, soltando um furioso grito em sua língua africana, e corre em direção de um grupo

“Cortou” grita Sérgio Rezende “Já podemos passar para a próxima cena”. O figurante que tinha acabado de ser “morto” se levanta, tira as correntes que estavam nos seus pulsos e se junta aos outros figurantes.

“...e aí, aí, aí...” João Paulo já não consegue mais contar a sua história.

“Mas vocês acham que a escravatura continua no Brasil?” Ernani continua a perguntar.

As crianças excitam antes de responder, até que: “Eu acho que continua!” responde Paulinho. “Eu também acho!” concorda Keila. “Eu também!” responde um outro, até que no embalo quase todos começam a concordar. “Quase” porque Osmar, um pequeno figurante de 7 anos, não concorda com essa resposta. Ele, que não soube responder nenhuma das perguntas anteriores, tinha uma resposta pelo menos para essa última: “Vocês tão todos errados, porque a princesa Isabel assinou a Lei Áurea!”

O cameraman está de volta com a nova bateria. Mais tranquila, a repórter começa a sua entrevista com Ernani Moraes:

“Ernani, você pode dizer para nosso telespectadores se o seu Boneca vai se casar com a Bina no final da novela?”

CORTA!



Francis Ford Coppola dá receitas de cinema e macarrão em Cuba

por Cláudio Oliveira, de Havana

O povo cubano gosta muito de cinema. É fácil verificar isso entrando em uma sala de projeção no meio da semana: o cine Yara, por exemplo, muito popular em Havana, possui sessões ininterruptas e vive sempre lotado.

Em dezembro último, Francis Ford Coppola veio apresentar o seu *Rainmaker* e foi recebido calorosamente em Havana para o Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano. Depois de conversar com Fidel Castro durante algumas horas, veio preparar para os estudantes da Escola Internacional de Cinema e Televisão um jantar que, se não tinha nada de muito especial do ponto de vista gastronômico, foi para nós, do ponto de vista humano, algo que jamais esqueceremos.

Cinefilia em mesas de bar

Após uma breve reunião com a direção acadêmica da escola, Coppola entrou na sala “Glauber Rocha”, sem cerimônias, caminhando tranqüilo e suando um pouco, o realizador de *The Godfather* e *Apocalypse Now...* Restava a nós, estudantes, escutar. Coppola nos contou sobre seu método de trabalho, técnicas de relaxamento que costuma empregar e jogos de concentração que utiliza com seus atores. De forma bastante descontraída e improvisada, nos demonstrou alguns desses exercícios. Um deles consistia em dispor os atores em círculo e fazer-los imaginar que havia uma bola nas mãos de um deles. O ator passá-la a outro, dizendo algo ou emitindo algum som de forma que aquele que a recebesse reproduzisse o som ou palavra pronunciada, passando a bola a um terceiro e assim por diante. Citou também

alguns artifícios específicos que empregou em alguns de seus filmes, aproveitando uma outra peculiaridade de seu *casting*. Em *The Godfather*, por exemplo, lançou mão do respeito e admiração prévios que todos tinham por Marlon Brando como ator para criar o respeito e admiração que todos deveriam ter mais tarde por Don Vito Corleone. Era fácil: nos ensaios com os atores, Coppola procurava criar uma atmosfera familiar, preocupando-se muito com detalhes do tipo sentar Al Pacino, Robert Duvall e outros em torno de uma mesa para almoçar, entre um período e outro de trabalho, de tal forma que Marlon Brando ocupasse sempre um dos dois lugares principais, como um pai.



o produtor executivo Lucas e o diretor Coppola editando *Tucker*

Nesse filme, a câmara posicionada normalmente a 4,5 pés de altura, com lente 40mm e os enquadramentos fixos, somados a um esquema clássico de decupagem, intensificavam a força das imagens. Coppola nos falou também sobre sua família, sobre sua fábrica de vinho e seu início de carreira como estudante de cinema na Universidade da Califórnia – período que, segundo ele, dava mais importância ao bate papo sobre cinema nas mesas dos bares do que às aulas propria-

mente ditas. Lembrou a amizade com George Lucas e seu posterior afastamento do diretor de *Guerra nas Estrelas*. Falou ainda de sua disposição para o trabalho, do fato de ainda hoje acordar bem cedo para escrever, e, finalmente, de seu estilo pessoal de dirigir alternadamente um filme comercial para os grandes estúdios e um filme seu, com dinheiro do próprio bolso, como no caso de *Apocalypse Now*, quando hipotecou sua casa. Diz estar, agora, renunciando a tudo isso, e querer terminar definitivamente sua relação com as grandes companhias cinematográficas dirigindo um musical, para depois se dedicar ao que chama de “pequenos projetos.”

Por um novo cinema latino-americano

Coppola esteve aqui em 1989 pela primeira vez e escreveu em uma das paredes da sala em que me encontro agora que a arte nunca dorme, como uma espécie de exigência moral clara e irredutível à qual, me parece, tratou de manter-se fiel contra vento e maré. Seu retorno à Escola dos Três Mundos nos fez sentir, e isso é o mais importante, que ainda acredita, como muitos de nós, na possibilidade de ressurgimento de um novo cinema, tentando novamente a descolonização, somente que desta vez levada a cabo até suas últimas consequências. No domingo à noite esperávamos famintos o macarrão que Coppola preparava na cozinha. Confesso que era curioso vê-lo ali entre panelas e gente dançando, entre uma taça e outra de vinho, um ser humano normal assim como eu e você, apenas com um pouco mais de disposição.

Chuvas e Trovoadas no Cinema Brasileiro

por Manoel Rangel

Passados cinco anos do início da retomada da produção cinematográfica nacional, cantada em verso e prosa como o renascimento do cinema brasileiro, o ambiente torna-se carregado, ameaçando chuvas e trovoadas.

Dois fatos, evidenciados ao longo de 98, aceleram a tomada de consciência. O primeiro diz respeito a produção: em decorrência da privatização das telefônicas e outras estatais, da copa do mundo e das eleições presidenciais, produtores importantes do país tiveram muita dificuldade em captar os recursos necessários à produção dos seus filmes. O segundo está relacionado a distribuição e exibição: a safra de filmes brasileiros produzidos ao longo de 96/97 e que ficaram prontos em 98 encontrou o mercado ocupado, chegando ao extremo de mesmo filmes de alto orçamento alcançarem baixo público por dificuldades de comercialização.

Não que estes fatos, e a fragilidade dos mecanismos que geraram a retomada, não despontassem antes. Despontavam, mas a euforia nublou os horizontes e condenou as vozes dissonantes ao debate subterrâneo. Atingidos os projetos dos mais importantes produtores nacionais, a gritaria cresceu, acendendo o debate sobre a necessidade de redirecionar a retomada da produção para a definição de uma sólida política nacional de cinema.

O capital acumulado para esse debate são as experiências da última década, mas também a experiência acumulada nas décadas de 70 e 80. Sua força e possibilidade residem em que há projetos buscando viabilização, filmes sendo finalizados, e muitos filmes inéditos nas prateleiras incomodando consciências e provocando reações. Há sobretudo um debate reposto sobre a importância do cinema nacional e alguma simpatia/indignação na mídia.

É nesse contexto que se multiplicam as iniciativas e os atores que buscam apontar soluções que afastem as nuvens carregadas. No ano passado, no festival de Brasília, o Seminário "Cinema Brasileiro Hoje" reuniu contribuições de alguns dos melhores quadros do cinema brasileiro. As entidades ligadas ao cinema organizam-se para o debate de propostas e para pressão sobre os governos. Alguns propõem a convocação de um Congresso Brasileiro de Cinema, em clara referência aos encontros da década de 50 que alimentaram a luta de toda uma geração pela criação de uma indústria de cinema no Brasil.

Urge encontrar os caminhos de fazer firmar o tempo.

Via Brasil publica aqui as contribuições da comissão estadual de cinema de São Paulo. As propostas da comissão têm aspecto emergencial, buscando manter aquecida a produção cinematográfica, ao mesmo tempo que aponta alguns elementos de política permanente. Em seu diagnóstico/bases, a comissão desenha a necessidade de uma distribuidora ligada ao governo de São Paulo, como a Rio Filmes.

PROPOSTAS

INCREMENTO E TRANSPARÊNCIA DO PIC-TV

O mais importante programa de apoio à atividade cinematográfica, executado pela Secretaria, vem sofrendo descontinuidade, com consecutivas diminuições de suas verbas. Em função da sensível redução de investimentos oriundos da iniciativa privada no ano que passou e da evidente continuidade dessa retração, é de fundamental importância a retomada vigorosa do programa, com substanciais aportes financeiros. Ao mesmo tempo, reiteramos nossos constantes apelos de transparência no gerenciamento do Programa, quer na aplicação das verbas, quer no julgamento dos projetos apresentados.

PUBLICAÇÃO IMEDIATA DO EDITAL "CONCURSO PRÊMIO ESTÍMULO PARA REALIZAÇÃO DE CURTAS METRAGENS"

O Prêmio Estímulo, tradicional concurso que se realiza anualmente há mais de vinte e cinco anos, praticamente ausente da atuação da Secretaria durante a última gestão, tendo sido realizado apenas uma única vez nos últimos quatro anos, é de inegável importância na formação de novos realizadores, recém-formados, curta-metragistas e motivo de intensa movimentação de técnicos e produtores. Propomos que sejam realizados 15 filmes, com incentivo de R\$ 56.000,00 cada.

PUBLICAÇÃO DE EDITAL "CONCURSO PARA REALIZAÇÃO DE ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS PARA FILME DE LONGA METRAGEM"

Salientamos que as exigências para a realização de um bom produto cinematográfico partem de uma boa elaboração não só do roteiro, bem como de todo um "projeto de realização", que incluirá análise técnica,

DA COMISSÃO ESTADUAL DE CINEMA

plano de produção e orçamento detalhado.

Importante salientar que se trata da aplicação de baixos recursos por parte da Secretaria, um total de R\$180.000,00 para 10 ou 12 contemplados, que garantirão uma boa safra de novos projetos para o próximo ano, mantendo assim o padrão alcançado pela cinematografia paulista.

EDITAL "CONCURSO PARA REALIZAÇÃO DE TELEFILMES DOCUMENTÁRIOS"

Os telefilmes são produtos audiovisuais que se diferenciam dos curtas-metragens tanto na sua duração como na própria concepção técnica. São gravados em película cinematográfica, transcritos para sistema digital e finalizados em material magnético para exibição em redes de TV. São produtos de 50 min., aproximando-se do tempo de um longa-metragem, mas de custo bastante inferior.

Trata-se, também, de um produto com considerável demanda por parte de realizadores e produtores, além da necessidade, cada vez mais crescente, por parte das emissoras educativas, públicas ou a cabo, por produtos diferenciados e de alta qualidade artística e técnica. Importante salientar que é no gênero documentário que são preservadas as manifestações culturais de um povo, sua história e sua memória. Sugerimos a realização de 6 telefilmes a um custo de R\$ 150.000,00.

PROGRAMA DE INTEGRAÇÃO CINEMA E PÚBLICO

Não basta fazermos filmes, é necessário que eles cheguem ao público. Sabemos que o público brasileiro gosta de se ver retratado e ele mal consegue se ver. Temos um mercado cinematográfico dominado pelo produto

importado ao qual o produto brasileiro não tem acesso.

Nossa proposta inicial é a realização de MOSTRAS DE CINEMA, na rede montada por esta Secretaria pelo projeto Cinema Paradiso, ainda existente em mais de 20 cidades do interior do Estado, onde exibiremos os filmes produzidos com os recursos do PIC-TV, longas-metragens, acompanhados de curtas-metragens do acervo da Secretaria.

É necessário reestruturar o projeto Cinema Paradiso com a verificação *in loco*, nas diversas cidades do Estado onde este foi implantado, das atuais situações em que se encontram os equipamentos. Necessária, ainda, a criação de uma Curadoria para a programação da Mostra e execução do programa.

PROGRAMA DE FORMAÇÃO DE MÃO-DE-OBRA QUALIFICADA

Se as Faculdades do Estado suprem o mercado da produção cinematográfica nas funções artísticas da indústria, quanto às funções técnicas existe uma deficiência na formação desses profissionais. Bons eletricitistas, maquiadores, continuistas ou fotógrafos de cena, para citar só alguns, são raros no mercado. O quase aniquilamento do cinema levou os profissionais existentes para outros mercados, como a publicidade, e não permitiu a formação de novos que substituíssem aqueles.

O surgimento de novas tecnologias; edição eletrônica, sonorização digital, entre tantas novidades, torna, também, premente a realização de cursos de reciclagem para muitos profissionais.

Temos certeza da possibilidade da realização de cursos de formação e reciclagem dessa mão-de-obra, em conjunto com o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria

Cinematográfica, que já está desenvolvendo, em convênio com a Secretaria de Cultura, um projeto de cadastramento de todos os profissionais de cinema e vídeo do Estado de São Paulo e que servirá como ponto de partida para as reais necessidades do setor, além do apoio das Empresas que atuam no ramo da locação de equipamentos para cinema. Trata-se de um pequeno investimento da Secretaria e que trará enormes benefícios para toda a cinematografia paulista.

RESGATE DA MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA PAULISTA

Baseados na máxima de que "olhando para o passado é que podemos enxergar o futuro", deixamos aqui essa sugestão, ainda totalmente embrionária, mas com a possibilidade de ser rapidamente desenvolvida, de um programa de resgate da memória cinematográfica paulista.

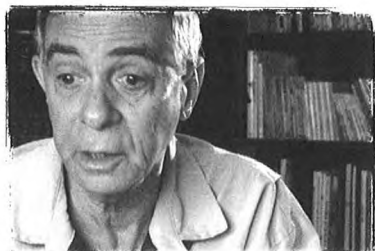
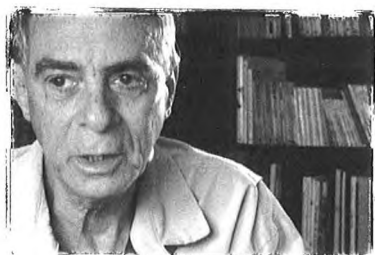
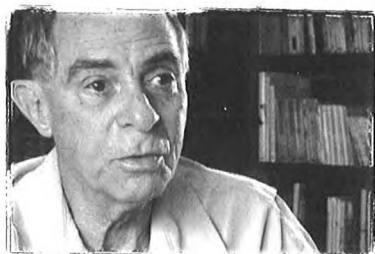
Também um projeto de baixo custo e de inegável importância para o patrimônio cultural do Estado.

*Comissão de Cinema de São Paulo
Março de 1999*

A Comissão de Cinema, órgão assessor da Secretaria de Estado da Cultura, é formada por representantes da Associação Paulista de Cineastas (APACI), Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-SP), Sindicato dos Técnicos da Indústria Cinematográfica (SINDCINE), Sindicato da Indústria Cinematográfica (SICIESP), Depto. de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR-ECA-USP), Cinemateca Brasileira e de um representante do Secretário da Cultura.

Dias de Combate

por Daniel Kulaiif fotos de Alexandre Klemperer



No final de 1998, meu colega de classe, Alexandre Klemperer, me levou ao Rio para fazer uma entrevista com Dias Gomes e conhecer os estúdios da TV Globo. Essas entrevistas fizeram parte de seu trabalho de conclusão do curso de Rádio e TV da USP. Leia a seguir uma homenagem ao grande dramaturgo da TV brasileira, Alfredo Dias Gomes.

CENA 1 - EXT/DIA - POSTO DE GASOLINA

Carro com dois rapazes entra em posto de gasolina e estaciona ao lado do orelhão. O motorista sai e telefona. Espera, olha para fora procurando algo na estrada e desliga. Nervoso, volta para o carro.

Alexandre - Não atendeu. E se ele esqueceu?
Daniel - Ele não falou para você ligar quando chegar no Rio? Então...

CENA 2 - EXT/DIA - RUA DO LEBLON, RJ

Carro estaciona em frente a um prédio de escritórios. Alexandre e Daniel tiram câmera, tripé e luzes do porta-malas e entram no prédio.

CENA 3 - INT/DIA - SAGUÃO DO PRÉDIO

Daniel e Alexandre esperam no balcão. Chega porteiro e olha equipamentos, curioso.

Porteiro - Vão filmar é?
Alexandre - Nós vamos no 1702.
Porteiro - É da Globo é?
Daniel - Não, é da TV USP.
Porteiro - Seu nome?
Alexandre - Alexandre.

Porteiro pega o interfone e disca.

CENA 4 - INT/DIA - ELEVADOR

Alexandre e Daniel olham para a frente, sem falar nada.

CENA 5 - INT/ DIA - HALL DO ELEVADOR

Alexandre e Daniel saem do elevador e carregam os equipamentos em direção ao 1702. Antes de tocarem a campainha, Dias Gomes abre a porta, calmamente.

Dias Gomes - Olá, como é que vão? O Alexandre é...?
Alexandre - Sou eu. Esse é o Daniel.

Os três se cumprimentam.

Dias Gomes - Eu só estou terminando umas coisinhas e já falo com vocês. Vamos entrar.

Os dois entram, Dias Gomes fecha porta.

CENA 6 - INT/DIA - ESCRITÓRIO DE DIAS GOMES

Alexandre e Daniel esperam sentados no sofá. A câmera passeia pelos detalhes da sala. Na parede, quadros das peças de Dias Gomes e fotos de família. Abaixo, um aparador, espécie de oratório pagão, com uma máquina de escrever muito antiga em cima de uma toalha de renda. As outras paredes são forradas de livros. Numa das estantes, vários volumes encaderados com os capítulos de *O Bem Amado*. Pela janela, o mar brilha com o sol. Os dois esperam, nervosos. Dias Gomes fala fora de cena.

Dias Gomes - Então Alexandre, vamos lá?

Os dois se levantam estabados carregando o equipamento.

CENA 7 - INT/DIA - SALA DO COMPUTADOR

Dias Gomes sentado em sua escrivaninha. Seu rosto recebe luz da janela. Alexandre opera a câmera e Daniel coloca o microfone de lapela na jaqueta de Dias. Ele percebe a imensa cicatriz em seu peito: ponte de safena. Sentam-se.

Daniel - Tudo certo?

Alexandre - Quando quiser, rodando.

Daniel - Você assiste telenovelas?

Dias - Eu não assisto novela, só assisti às minhas por obrigação, porque toma muito tempo, e geralmente eu chego em casa tarde. Não tenho nada contra novelas, se tivesse não teria feito tantas. Mas realmente eu não acompanho. O que eu ouço por aí é uma queixa geral de falta de criatividade, de que as novelas se repetem. Mas isso é um fenômeno geral. Geralmente os críticos acusam a novela como se ela fosse uma coisa separada de um contexto cultural. A mesma crise de criatividade você sente no cinema, no romance; é uma característica deste fim-de-século. Não há um grande movimento renovador em nenhum setor artístico.

Daniel - Como foi a experiência da Casa de Criação Janete Clair?

Dias - Foi uma experiência inteligente demais para ser aceita, generosa demais para ser aceita. A Casa de Criação foi constituída em 84 e durou 2 anos só. Era uma idéia justamente prevendo a crise que está aí instalada, essa crise de criatividade. A minha proposta para a Globo foi de cuidar disso antes que chegasse o momento. Vai chegar o momento em que as novelas vão ficar todas repetitivas, os autores não vão ser renovados; então, é preciso criar um organismo para desenvolver a criatividade, o horizonte da novela, e tam-

bém desenvolver os autores que estão começando agora e os que virão. Então, o objetivo da Casa de Criação era revelar novos autores, prepará-los para a televisão e também ampliar o horizonte temático da novela. Até formalmente, buscar novas formas, esse era o projeto. Não foi bem entendido, foi muito combatido, houve ciúmeiras, o diabo – e por fim durou só dois anos. Havia um grupo do qual faziam parte o Antônio Mercado, o Ferreira Gullar, Doc Comparato. Nós tínhamos uma sede, e cada um tomava conta de um setor. Havia um setor de seminários, de discussões, que estava a cargo do Mercado. Outro setor recebia sugestões de autores do país inteiro; e havia um outro setor que analisava as novelas que estavam no ar. Então, era uma oficina com uma ambição muito maior, de renovar o gênero e revelar novos talentos.

Daniel - E por que acabou?

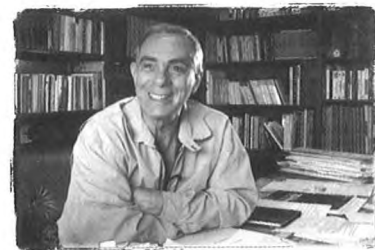
Dias - Se você tiver a resposta, me diz, porque eu não sei. Se você descobrir... (risos) Essa pergunta me fez a nova diretora-geral da Globo (Marluce Dias) quando entrou.

Daniel - Como é o trabalho do autor de novelas?

Dias - A novela é assim como botar um barco numa corredeira e você não sabe o que vai acontecer. Pode virar, pode bater, pode furar o casco: você não sabe o que vai acontecer. É uma aventura.

Daniel - Você trabalha com assistentes?

Dias - Você diz colaboradores, né? Essa história de colaboradores foi uma invenção da Globo, na década de 80, porque os autores mais tarimbados ou começaram a morrer ou então já estavam muito cansados. Aí eu já estava parando, eu sempre escrevi sozinho, eu nunca escrevi com nenhum colaborador, até porque, no início, a Globo não tinha dinheiro para isso. Quando eu entrei na



Globo, só tinha dois autores contratados: eu e a Janete. Eu escrevia o horário das 22 e ela escrevia o horário das 20. E não tinha nenhum autor, sequer para substituir nas férias. Então acabava uma novela na sexta e começava outra na segunda, o mesmo autor. Essa moleza de co-autor, assessor disso, assessor daquilo, pesquisador, veio surgir depois que a Globo foi enriquecendo. Porque no início não havia nada disso, o autor fazia tudo sozinho. Eu escrevi 3 novelas, uma atrás da outra, sem parar, e a Janete escreveu 5, sem ter um dia de descanso. As coisas mudaram muito depois disso.

Daniel - O que mudou?

Dias - Olha, antigamente a novela era produzida de uma maneira mais, vamos dizer assim, era muito mais um trabalho de equipe. Não de uma grande equipe, mas de uma equipe familiar, vamos dizer assim. O autor, o diretor, os atores tinham um entrosamento, uma intimidade muito maior na produção. Frequentemente, quase que diariamente, o diretor ligava para o autor para comentar o capítulo, para discutir rumos. No início da novela, tinha a reunião dos atores e o autor ia, conversava com todos sobre os papéis, esclarecia dúvidas, era um trabalho muito mais compacto. Ultimamente, talvez pelo próprio crescimento da Globo, essas coisas ficaram muito isoladas. Raramente um diretor liga para um autor, até mesmo quando o autor liga o diretor nunca atende, nunca responde. O contato com os atores também não é feito. Muito raramente um autor tem contato com um ou outro ator. Eu não sei o que mudou, o certo é que essa intimidade entre o autor-diretor e atores diminuiu muito. Ficou cada um do seu lado: o autor escreve muito solitariamente e poucos são os diretores que procuram um contato diário com o autor.



Daniel - Como foi o caso do grampo em seu telefone?

Dias - Nunca se soube exatamente por que a novela (*Roque Santeiro*) tinha sido proibida em 75. A não ser depois que foram abertos os arquivos do DOPS, quando se descobriu um grampo no telefone do historiador Nelson Werneck Sodré. Enquanto eu estava começando a escrever a novela, ele me telefonou e perguntou o que eu estava fazendo. Eu disse: Ah, estou fazendo aqui uma pequena safadeza, estou adaptando o *Berço do Herói* (peça de teatro proibida) para a TV. Ele disse: Olha, isso não passa, você sabe que os militares juraram que essa peça jamais seria encenada. Não, eu estou mudando os nomes dos personagens, mudei o título, é a mesma coisa mas está disfarçada (risos). Assim é capaz de passar, porque esses milicos são muito burros. E nós rimos muito. E tudo isso estava sendo gravado (risos). Foi por isso que eles proibiram e por isso que eles não



podiam dizer por que estavam proibindo. Ficou uma coisa kafkiana, que ninguém sabia por quê. Havia mil versões, uma delas é de que a novela fazia parte de um plano de subversão nacional (risos), coisas assim malucas. E só consegui saber a verdadeira causa muito tempo depois.

Daniel - Como você vê as relações entre cinema e TV?

Dias - Há uma certa confusão nas relações entre cinema e televisão. De um modo geral, os novos diretores querem fazer cinema e vão fazer novela; querem fazer filme na TV, o que é tão equivocado quanto fazer cinema no teatro ou teatro no cinema. Cada um desses gêneros tem a sua linguagem própria, e alguns dos novos diretores, até de talento, fazem uma confusão e o resultado não é bom. Eu acho que televisão se faz na televisão, cinema se faz no cinema e teatro se faz no teatro. A linguagem da TV é uma, e a do cinema é outra. Se ele quer fazer cinema na TV para mostrar que sabe fazer cinema, ele quebra a cara. Quebra a cara como muitos aí estão quebrando. É outra coisa. Serve, claro, do mesmo modo que a tarimba que eu adquiri no rádio me serviu muito para TV.

Daniel - Você tem algum sonho em relação à TV e ao teatro?

Dias - Sonho? Não, eu não sou um homem de sonhar. Eu sou um homem que vive o dia-a-dia, hoje. O que você sempre deseja é que a TV e o teatro brasileiro – a dramaturgia brasileira, que foi violentamente cerceada pela ditadura militar, e não se refez até hoje dos prejuízos – sempre evoluam. Isso são sonhos, isso não são sonhos, são projetos, são lutas que a gente enfrenta. São os bons combates que a gente trava.

FADE PARA BLACK



Palhaços da Corte Cinematográfica

por Newton Cannito

Terceiro mundo é foda mesmo. O subdesenvolvimento é, além de um dado econômico, uma condição de espírito. Analisaremos aqui de forma simples e sucinta, algumas formas de como o vírus do subdesenvolvimento se manifestou no cinema brasileiro dos últimos anos.

A alienação estética da classe artística

Historicamente, o artista brasileiro foi sempre o bobó da corte de uma aristocracia falida, de uma classe dirigente submissa ao poderio estrangeiro. Impossibilitada de competir e incompetente para criar, nossa arte (e nosso cinema) costuma se isolar fazendo, quando muito, pastiches do referencial francês decadente. A função social de nossos artistas sempre foi alimentar o sonho de modernidade que assalta parte de nossa elite. Para isso a forma ideal foi produzir uma arte complexa e empolada que, sob a justificativa de vanguardismo, se afasta da comunicação com o público; uma arte que, sob a justificativa de voltar aos clássicos de nossa cultura (da literatura e da música, principalmente), se aliena do mundo e da própria discussão artística contemporânea; uma arte que permanece presa a temas e formas ultrapassadas não conseguindo responder as demandas estéticas do momento histórico em que é produzida. Uma arte que, em termos comerciais, circula parcamente no mercado interno (apenas para a elite empolada com pretensões estetizantes) e inexistente no mercado externo.

O maior exemplo de como essas condições sociais e esses pressupostos estéticos resultaram num cinema patético é *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, filme de Paulo Tiago,

baseado em obra de Lima Barreto. Mas poderíamos colocar também boa parte da produção recente de Júlio Bressane, sem contar as recentes adaptações de Guimarães Rosa (*A Terceira Margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos; e *Outras Estórias*, filme de Pedro Bial).

Yes, nós queremos mercado!

Contrapondo-se aos “verdadeiros” artistas existiu no ciclo do Renascimento uma produção de cinema comercial, que fracassou ao tentar alcançar o grande público. Parte desses produtores vem da década de 70 e, inconscientes da elitização econômica do público de cinema no Brasil, quiseram reproduzir modelos que vingaram no passado. Como resultado confundiram filme de grande público com filme de temas populares e ficaram presos a um humor grosseiro recheado de apelação erótica. Além disso, enquanto o cinema comercial americano produz filmes com extremo cuidado artesanal, nossos cineastas comerciais, por incompetência somada a desleixo, costumam cometer erros grotescos de roteiro e direção.

Os exemplos desse cinema foram vários, passando por *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini e *Buena Sorte*, de Tania Lamarca; duas bombas dignas de se inserirem nas coleções particulares de adoradores de filme trash.

Mas a esperança está no futuro...

Mas uma nova geração está surgindo. Em São Paulo ela faz rituais periódicos no MIS chamados por alguns de Mostras de Curta Metragem. Reza o protocolo que nesses rituais cada cineasta deve bater palma para o filme do outro cineasta. Como a

platéia é formada preponderantemente por cineastas com filmes inscritos, o sucesso do filme é sempre garantido. O respeito e admiração de seus pares dá, ao jovem cineasta, a legitimidade para continuar seu árduo trabalho, incentivando-o a passar mais um ano produzindo seu próximo filme para concluí-lo a tempo de inscrevê-lo novamente no próximo Festival, e ser novamente aplaudido por seus pares, fechando o círculo místico da produção cinematográfica que, reza a lenda, um dia mudará o cinema brasileiro.

Se quisermos fazer um cinema de qualidade, devemos criar reais condições para que jovens estudem e façam cinema, ampliando a classe cinematográfica para além do ambiente abastado dos jardins, oxigenando nosso cinema com novos temas, formas e idéias. Isso só é possível com uma política educacional e cultural atuante.

Concluindo...

É claro que neste texto falei da parte ruim de nossa cinematografia que, infelizmente, ainda é maior que a parte boa. Não são nossos primos ricos que, por estudar e morar no exterior e conseguir premiações redimirão o grosso da produção do renascimento, pautada por um primarismo estético, inocência ideológica e incapacidade artesanal. Um país onde cineastas que realizaram fracassos de público e crítica como *Buena Sorte* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, conseguem realizar o próximo filme, necessita rever urgentemente sua política cinematográfica, para evitar o deslavado desperdício de dinheiro público.

e-mail cabeça (dura) a Arnaldo Jabor

Caro Sr. Jabor,

Se lhe escrevo nessa empolada forma de tratamento é porque outra não é a distância que Vossa Excelência, em sua condição de Entidade, reserva aos neófitos que buscam seu terreiro. Certamente o Sr. não me conhece, ou muito menos reconhece como interlocutor. Isso apesar de termos acabado bêbados e abraçados em minha crônica da última Sinopse, chorando na Senazala a morte de nosso cinema, comemorada na festa de Tio Oscar na Casa Grande. Normal. O Sr. não leu. Como também não leu, apesar de ocupar lugar de honra em nossa mala-direta, as dez edições do nosso jornalco *Novo Cinema*. Como não leu o número único de nossa primeira revista, a *Balalaica*. Como também não aceitou os convites, que lhe fizemos reiteradas vezes, para o seminário sobre a atualidade de Paulo Emilio, em 96; para o encontro sobre o Mito do Renascimento do Cinema Brasileiro, em 97; para as sessões do Cinema em Debate na Cinemateca, de 96 a 98; como nunca apareceu nos inúmeros debates, encontros e mostras, promovidos pelo Cinusp (o último, aliás, tratando da presença cinematográfica do seu pranteado Brecht). E, claro, de novo, recusou o convite para a segunda edição do encontro sobre produção nacional contemporânea, em junho de 1999.

Por que seria diferente? Se V.Exa.

parasse para ouvir nossa gritaria de desclassificados estudantes de cinema (nem falemos de pretendentes a cineastas, quem somos nós, sem parentes importantes e vindos do interior), corria o risco de amargar alguma má-consciência. Nada que um bom *whiskey* não resolva, mas vá, é chato ficar clamando à solidão cultural desse deserto humano do Shopping Center nacional, sabendo que se trata de um papel de opereta. Haja distanciamento. Melhor então não ouvir nossos panfletos de sarjeta, nem ler os já mais de dez

“O Brasil não tem mais crítica cultural”

números da *Cinemais*, não ouvir o protesto dos novos curta-metragistas de Porto Alegre, ou o empenho do pessoal de BH em inaugurar uma sala de cinema/centro cultural no Galpão, ou fazer no muque dois festivais de documentários. Melhor não ouvir também a posição firme da Cia. do Latão, que se recusa a passivamente aceitar o “sucesso” no “mercado” teatral e insiste em publicar a *Vintém*, ou ainda o frescor editorial e mental da revista de HQ *Graffiti*, de Minas. E outras tantas nqvidades que um jornalista de

histórico prestígio e real disposição de luta poderia descobrir e pôr na roda.

Isso sem falar em peixes maiores, mais visíveis e que mordem mais fundo. Melhor não responder ao brilhante artigo de Ismail Xavier, publicado na *Novos Estudos*, sobre a sua obra de cineasta e jornalista. Melhor reclamar da universidade de marfim do que partir para brigas, acertos, aliança e disputas, reconhecendo a existência, pelo menos, de autores como Luiz Martins, Rubens Machado, Tales Ab'Saber, Mateus Araújo.

“O Brasil não tem mais crítica cultural”. De fato não tem, se considerarmos que “existir” é existir socialmente, com presença efetiva. O silêncio do pensamento crítico nacional, se tem suas raízes na transformação do país nesse pseudo-mercado de horrores que a reorganização capitalista mundial infligiu, tem seus sócios locais. Seja num governo que se apresenta com a única alternativa da “Razão”, seja em quem faz da denúncia do vazio sua profissão e, muito racionalmente, garante para si o monopólio da denúncia, confirmando sua clarividência pela negação do reconhecimento da existência, para além da própria *famiglia*, de vida inteligente sob o sol desses tristes trópicos.

Certo de sua não-resposta,

Leandro Saraiva

Senninhas e Garrinchas

por Spensy Pimentel

Maio, quase junho. Já vai longe o Oscar, passado no moedor trocentas vezes, até tirar todo o caldo, na edição passada. Mas do bagaço se faz ração, e além disso o gancho foi forte, rendeu dezenas de reportagens especiais nosso Senninha Waltinho lá concorrendo que nem gente grande. Como o Barrichello, devia estar com a bandeirinha do Brasil no bolso, para estender quando subisse ao pódio. A tempo: qualquer semelhança com a Bossa Nova no Carnegie Hall não é mera coincidência.

Para a Veja ressaca da semana seguinte, nosso filho dileto tem agora a chance de “trabalhar nos EUA, o único país do mundo com uma indústria cinematográfica respeitável”. Claro, a Índia não conta porque, afinal, o barato é afundar navios de 1 bilhão, criar dinossauros de 300 milhões e, como recentemente, com uma assessoria bem-feita, incluindo máscaras de Darth Vader para os jornalistas brincarem em casa, emplacar em países periféricos da América do Sul laudas e mais laudas (sem falar nas “capas especiais para colecionador” da Época) de expectativa em relação a... CPI? FMI? O filho maconheiro do FHC, válá? Não: o lançamento de *Guerra nas Estrelas*, dia tal lá nos cinemas do centro-USA, 40 dias depois aqui no bairro!! Puxa, acho que vou para NY, assistir no dia da estréia. E em março, uma efeméride das boas. Glauber teria feito 60 anos, vivo fosse - embora duvide que ele escapasse do suicídio nestes anos 90 em que os também Senninhas do Cebrap tomaram o poder, à frente o nosso

Mister M FHC, mais mascarado não há. Mano Rocha era bicho-do-mato, mais Garrincha que Pelé, mais Parker que Gillespie, uma alma canhota que não aceitaria a etiqueta de sorrir para a câmera exclusiva da Globo, os comentários eméticos do Rubens Edwald, enfim, a obrigação de mostrar a bundinha na Playboy e no Gugu para comprar a casa própria da mamãe.

Vulcão de intuição?!

E, na Bravo! de março, como sempre, o crítico, não tendo o que dizer sobre o “dible” do estrela solitária Glauber, exceto que ele é magnífico, desconcertante etcétera (no caso, “vulcão de intuição”), discorre sobre as pernas tortas, a cachaça e por aí vai. Tudo bem, já que é uma revista, segundo um ensaísta nessa mesma edição, “para pessoas educadas”, ao contrário, claro, deste nosso periódico que coça o saco, cospe no chão, fura fila e ainda defende um cinema nacional, veja só que grosseria. Vem mais na seção “Ensaio”: discussão do cinema brazuca contemporâneo. No meio, o discurso nauseante de Sérgio de Andrade, insistindo na tese de que “o cinema brasileiro não existe”. O tipo de gente que, vivesse cem anos atrás, defenderia orgulhosamente as idéias deterministas e cientificistas, lendo as reportagens de Euclides da Cunha no Estadão. Pois o tipinho faz questão de renegar não só nosso cinema como também a literatura. Exalta os grandes nomes da ficção dos EUA, depois decreta que “crescemos à sombra de A Morgadinha dos Canaviais”.



A típica atitude da elite tupiniquim que recheia a biblioteca de porcariadas estrangeiras e sai arrotando arrogância pelo mundo afora. Lembra certo crítico da Veja, que mora em Veneza e, só porque sabe escrever (mal) em português, pensa que é autoridade para falar mal do Brasil. Ora, vá beber água nas bicas de mil anos da Oropa... E por falar em Veja, na de 21/4, um sujeito (cujo nome eu nem cito, pois a revista tem um copidesque safado, e nem sempre a culpa é de quem põe a assinatura no papel) mais uma vez recita o salminho liberal: “O que torna um produto (filme) competitivo é sua qualidade - e a média brasileira ainda é baixa, tanto que a fatia nacional do mercado exibidor é de apenas 2%. Quando o filme é bom, o público prestigia.” A mesma lenga-lenga do Mister M FHC, que ainda vai revelar como se afunda um país na merda (depois dos comerciais). Fatos, então: o que faz com que os americanos dominem nosso mercado cinematográfico não é qualidade ou o mercado livre. As distribuidoras vendem pacotes fechados para os exibidores, e um *Titanic* da vida não é entregue se não há o compromisso de passar cinco ou seis bombas que não darão tanto dinheiro. Mesmo que quisesse, o exibidor não poderia passar um filme brasileiro. Um toma-lá-dá-cá que não corresponde a, digamos, essa crença religiosa do pobre jornalista. Aliás, boa questão. Será mesmo crença, ou só colóquio flácido para acalantar bovinos? Em outros termos: é um canalha ou é uma besta? Você decide.

QUEM SOU EU
PARA JULGAR?

Alfredo Manevy Carlos Quintão Fernando Veríssimo Luiz Montes Manoel Rangel Marco Vale Maurício Hirata F. Newton Cannito Paulo Santos Lima Xavier Bartaburu

Matrix

de Larry e Andy Wachowski

Crime Verdadeiro

de Clint Eastwood

A Qualquer Preço

de Steven Zaillian

Kundun

de Martin Scorsese

Felicidade

de Todd Solondz

Vampiros

de John Carpenter

A Fortuna de Ned

de Kirk Jones

A vida em Preto e Branco

de Garry Ross

Um Copo de Cólera

de Aluizio Abranches

Orfeu

de Carlos Diegues

Oito Milímetros

de Joel Schumacher

Outras Estórias

de Pedro Bial

O Guardião da Floresta

de Volker Sholendorff



obra
prima



veja mais
de uma vez



vale o preço
do ingresso



espere sair
em vídeo



esqueça

Pílulas

Orfeu

Nova tentativa de Cacá Diegues de ir ao encontro do grande público. Mas grande orçamento, atores globais, Caetano Veloso e Carnaval nem sempre são sinônimos de qualidade. Cacá não mata a cobra, mas mostra o pau assim mesmo.

Carlos Quintão

O excesso de concessões, como a escolha do elenco principal, e de merchandisings pesa muito no resultado final do filme. Uma corajosa abordagem da realidade dos morros cariocas é o que o filme tem de melhor. Tanto que o personagem de Murilo Benício, que faz um traficante cheio de conflitos, é de longe a figura mais interessante do filme.

Marco Vale

Matrix

System failure!

Alfredo Manevy

Felicidade

Para "chocar a pequena-burguesia", o diretor Todd Solondz recorre a uma sucessão de cenas de impacto fácil, que logo deixam de chocar e se tornam monótonas. O cineasta tem a pretensão de ser Robert Altman no retrato da classe média americana, mas o desprezo que demonstra por seus personagens desabona a infeliz comparação.

Luiz Montes

A classe média se divide em pessoas que são tão felizes, mas tão felizes, mas tão felizes, que nos fazem enjoar. E pessoas tão tristes, mas tão tristes, mas tão tristes, que chegam a ser patéticas. Todas são pervertidas. Só há duas saídas: assumir a perversão ou suicidar-se.

Maurício Hirata

Vampiros

A história não acabou, lembra Carpenter, e a última fronteira do destino manifesto dos americanos é acabar com o vampirismo. Mas e se eu for um vampiro? Ai, tudeu. Escolha com que massacre se identificar e divirta-se.

Alfredo Manevy

Saco de gatos do cinema americano. Western, terror e aventura em um único filme. Tudo embalado num pseudo verniz filosófico, ao opor em duas ou três falas, vampirismo e catolicismo, como duas faces da mesma moeda. Abandonada a trama, encontra-se um bom diretor a cada plano.

Manoel Rangel

Kundun

Aborrecida e meramente ilustrativa biografia do Dalai Lama. Somente em poucas cenas, como as dos desenhos na areia, vislumbramos o gênio visual de Scorsese.

Marco Vale

Coerente, em certa medida, com a atual fase em que se encontra a carreira de Scorsese, Kundun é uma experiência transbordante de criatividade visual.

Fernando Veríssimo

A Qualquer Preço

Um passeio analítico e bem-humorado pelos intestinos da justiça norte-americana. Com um roteiro digno de um excelente professor de anatomia e uma direção correta. O final humanista é um ponto baixo, mas não chega a estragar o filme.

Maurício Hirata

Crime Verdadeiro

Eastwood, antes de ser o guardião dos valores americanos, implode a hipocrisia destes valores que os ianques cismam em dizer que são humanistas. Clint é o herdeiro da América sem vergonha de sê-lo.

Paulo Santos Lima

Um Copo de Cólera

Os novos cineastas arriscam, e é assim que nós os queremos. Um filme irregular, com seus acertos (a interação entre os atores) e equívocos (a opção pelos diálogos literários e a brevidade do drama), contribui muito mais ao imaginário cinematográfico do que as velhas fórmulas, sempre recicladas.

Luiz Montes

A *mise-en-scene* de Abranches não resolve o impasse da transposição literária: o excesso domina a narrativa. Sem falar que os protagonistas pagaram o mico do ano em algumas das "tórridas" cenas de sexo. Na dúvida, prefira um copo de cachaça.

Fernando Veríssimo

A Vida em Preto e Branco

Quando o filme começa, temos até a impressão de estar assistindo um episódio da tola série de TV *Amazing Stories*. Mas a medida que o filme avança, a sua história se transforma em uma bela e delicada parábola sobre inserção do sexo, e consequentemente da vida e da arte, no imaginário puritano dos E.U.A.

Marco Vale

Sexo, cultura e muita diversão mudam cotidiano de cidadezinha americana dos anos 50. Resultado? A América dos anos 90.

Alfredo Manevy

8 milímetros.

O tema do filme, em que pessoas fazem pornografia com assassinatos, por si só é apavorante. Mas em vez de fazer um novo *Seven*, o oportunista Joel Schumacher prefere seguir a linha dos antigos filmes com Charles Bronson, reduzindo as sombrias possibilidades do roteiro em um mero filme de "faça justiça com as suas próprias mãos".

Marco Vale

A Fortuna de Ned

O filme do estreante Kirk Jones vai além da excelente idéia e não cai nas armadilhas morais, contornando-as com sequências que vão do cômico ao lírico. Simples e divertido, é uma lição de humildade para os inflados egos dos cineastas brasileiros.

Carlos Quintão

Outras Estórias

Em *Outras Estórias* Pedro Bial transpõe a forma mas não o conteúdo de Guimarães Rosa para a tela. Não é cinema, é recital.

Carlos Quintão

Guardião da Floresta

Indeciso sobre que rumo tomar, o diretor Volker Schlöndorff faz uma mistura equivocada de *Forrest Gump* com *Lacombe Lucien*. Apesar da inegável competência do diretor, o filme incomoda por não acrescentar absolutamente nada ao desgastado tema da Segunda Guerra Mundial.

Marco Vale

DOSSIÊ

BRECHT

P O R T R Á S D A T E L A

Os textos aqui reunidos prolongam a provocação reflexiva feita pelo CINUSP ao longo dos dois meses de filmes e debates da mostra "Brecht por trás da tela".

O tipo de cinema que o ciclo apresentou sublinha sua incompletude, afirmando sua presença como parte da matéria de sua época e exigindo dos que o assistem uma ação interpretativa que exponha esses vínculos históricos, iluminando num só movimento a obra e o tempo que a produziu.

Debatermos a herança brechtiana é o modo de construirmos o seu futuro. Ou melhor, o nosso.

Leandro Saraiva



O artista convidado do "Dossiê" nesta edição é Alexandre Carvalho, ilustrador do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Bertolt Brecht e Robert Altman são velhos amigos

No cinema e na literatura é hegemônica a idéia de uma dramaturgia centrada em torno do desdobrar-se de uma personalidade central. Este personagem, no ato de enfrentar e superar os conflitos que lhe são apresentados, revela sua subjetividade e seus desejos. É através do herói que o espectador se projeta nas duas horas de ficção que vê se desenrolar à sua frente. Já para Altman, como para Brecht, o personagem é uma máscara social. Não interessa sua psicologia, mas sim a posição que ocupa na rede de relações sociais. Ele é um comentário do autor sobre uma determinada categoria de pessoas, ou seja, um tipo, cujas ações e reações interessam ao espectador na medida em que desvendam seu lugar na sociedade. Entre o personagem e o espectador existe uma distância que impede a projeção e a identificação. Na verdade, somos colocados na posição de juízes que devem julgar e tomar partido: no caso de Brecht, um partido explicitamente comunista; no de Altman, mais libertário e crítico.

Entre os mais de 64 personagens de *Cerimônia de Casamento*, vamos escolher como exemplo Tulip Brenner, a mãe da noiva. Insatisfeita com a mesmice de sua vida conjugal, deixa-se seduzir pelo senhor Goddard, tio do noivo. Seu conflito é risível: o marido é prepotente e convencional; o amante, cômico, desinteressante e precipitado; e ela mesma uma caricatura de *Madame Bovary*. Desastrada nos amores, Tulip também é desastrada socialmente. Em vários diálogos faz comentários inconvenientes e censuráveis aos olhos da família burguesa do noivo. Assim, sua insatisfação sexual e ânsia de ascensão social a colocam numa posição que gera momentos fugazes de crítica à moral de sua família. Ao final, castigada pela providência divina, ela rejeita sua aventura e reafirma os seus preconceitos religiosos e de classe. Tulip não consegue romper com o papel que lhe é designado pela sociedade e afirmar uma vontade autônoma. Ora, é justamente essa capacidade de agir e transformar sua situação que dá estofamento a qualquer personagem; essa é a característica dos heróis e condição para nossa identificação. Tulip é capaz de mobilizar apenas nossa comiseração; nós a olhamos de cima e, através do riso, marcamos a distância que nos separa.

A abertura dos presentes,
o baile, o buquê...

Toda história tem começo, meio e fim. Mas os modos de organizar a narrativa são inesgotáveis. Tanto Brecht como Altman utilizaram as mais variadas estratégias, recusando o modelo tradicional centrado em torno do desenvolvimento de um conflito enfrentado pelo herói. Em *Cerimônia de Casamento*, a estrutura do filme é homóloga às etapas do cerimonial. Temos o casamento na igreja, a recepção dos convidados, a abertura dos presentes, o baile, o buquê sendo lançado etc. O personagem principal é a própria instituição do casamento. Esse tratamento analítico tem uma longa história. O exemplo mais óbvio é *A Greve*, de Eisenstein, em que também não existe um personagem principal e cuja estrutura visa a descrever o processo de realização de uma greve. Via Brecht – que foi muito influenciado pelo construtivismo russo – as estratégias narrativas de distanciamento tornaram-se moeda corrente nos anos 60, principalmente graças à popularidade de Godard. Um outro autor de grande influência no contexto americano é John dos Passos, que em *Manhattan Transfer*, por exemplo, faz da própria cidade o foco de sua narrativa. Também podemos encontrar vários outros exemplos na literatura, não necessariamente vinculados à militância de esquerda, como no caso de Tennessee Williams, *Glass Menagerie* ou de Thornton Wilder e, sobretudo, de James Joyce. A lista é longa. Vale apenas ressaltar que Altman é diretamente tributário dessa tradição modernista que busca alternativas ao modelo da narrativa melodramática.

Isto é muito pior do que a loucura!

Tanto Brecht como Altman colocam sob fogo cerrado o modo de vida burguês. Os personagens de Altman são escravos de sua posição social e, de modo completamente inconsciente, por ela sacrificam seus desejos e instintos mais humanos. Ao final de *Cerimônia de Casamento*, quando toda a hipocrisia das duas famílias foi revelada, o recém-chegado irmão de Luigi Corelli comenta que todos estão loucos. Luigi, interpretado por Vittorio Gassman e o único que parece ter alguma consciência do que ocorre a sua volta, responde: – *Isto é muito pior que a loucura!*

Pior que a loucura... sim, porque o louco ainda possui alguma relação vital com a existência. Já aqueles personagens assumiram a tal ponto sua máscara social que foram definitivamente tragados para fora de si mesmos. E este é um dos temas centrais de toda a filmografia de Altman: a crítica à alienação.

Cerimônia de Casamento é uma comédia

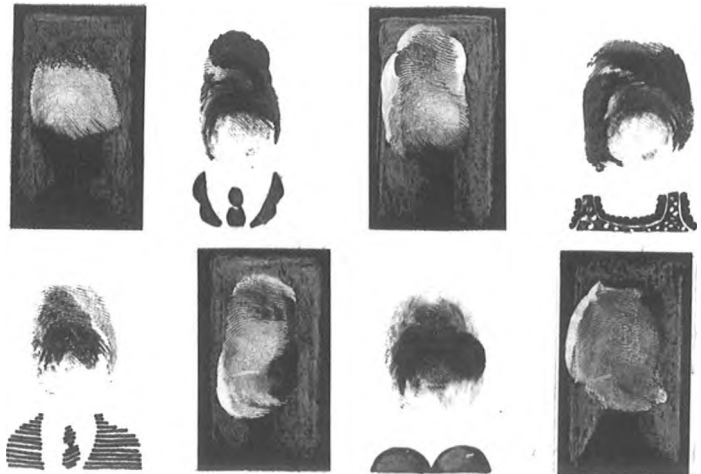
Goethe afirmou que a característica da comédia é terminar em casamento. Dentro desta definição, *Cerimônia de Casamento* é uma comédia. Por um momento, somos levados a crer em um desfecho trágico: o carro dos recém-casados teria sofrido um acidente. Segue-se um momento de grande conflagração entre as duas famílias, no qual explicitam-se os projetos por trás deste casamento: oportunidade de consolidar sua ascensão social, para a família Brenner, e a bem-vinda entrada de novos recursos, para a família Corelli. Mas, imediatamente após, descobrimos que o jovem casal havia sobrevivido. Respiramos aliviados, pois realmente assistimos a uma comédia. No entanto, o estrago já foi feito. O embate entre as duas famílias revelou a hipocrisia; latente durante todo o filme.

Vários títulos da filmografia de Altman terminam mal. Nisso ele rompe com uma regra de Hollywood – e por muitos anos pagou caro por essa opção. Essa é uma diferença fundamental em relação a Brecht, cujos personagens terminam por compreender seu papel na história, conquistam a sua “consciência de classe” e superam seus conflitos internos. Já para Altman, não existe possibilidade de reconciliação com a sociedade: seus personagens vivem em uma luta constante para conseguir assegurar uma humanidade precária. E geralmente fracassam.

Roberto Moreira

Professor de Cinema Rádio e Televisão da ECA/USP
Roteirista de *Um Céu de Estrelas*

Cerimônia de Casamento



Godard-Brecht: do pé-atrás ao distanciamento

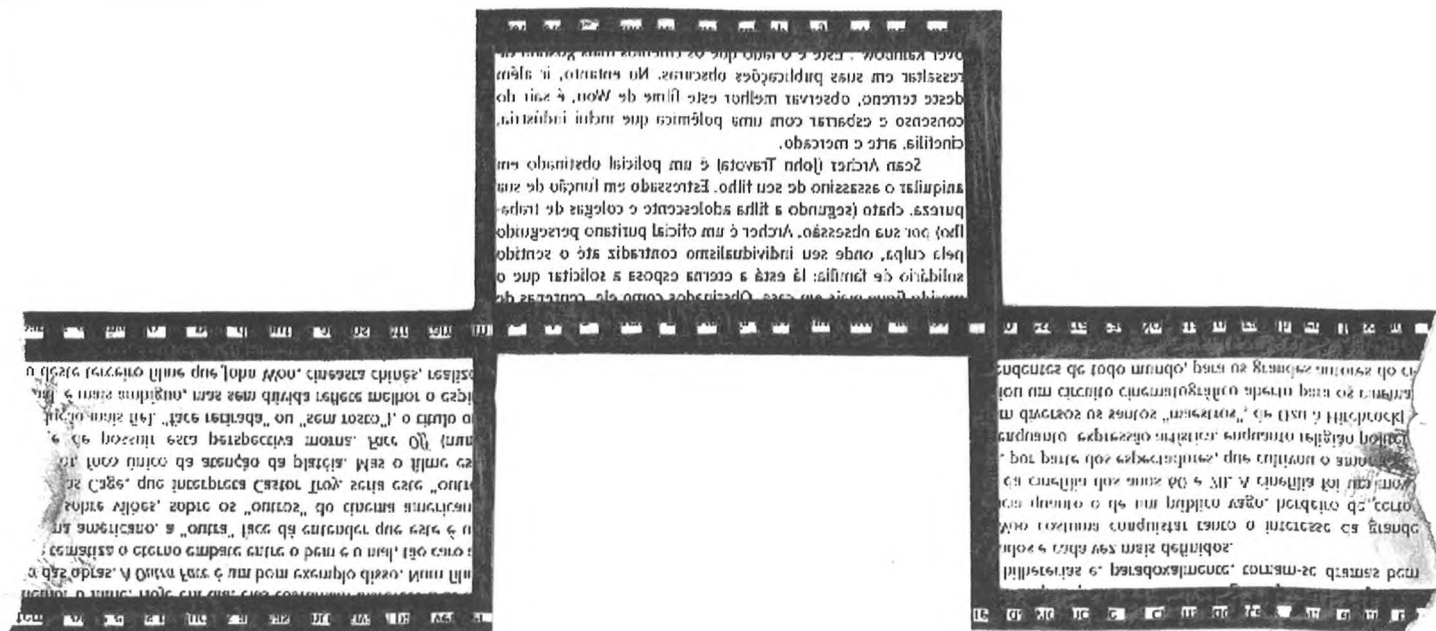
Ouvindo certas imagens de Godard achamos evidente o seu distanciamento diante do mundo que filma. "Une image c'est juste une image". Numa sessão de Godard temos sempre a consciência alertada de estarmos vendo um filme. Sua poética, que alcança uma intensidade lírica comparável à da grande pintura ou música moderna, nos põe, entretanto, numa dimensão singular do presente, pois ela se instala com enorme força naquilo que costumamos chamar de atualidade. "Filmar é uma questão de urgência", argumentava ele, ao vivo, no seu vídeo *Lettre à Freddy Buache*, com o guarda rodoviário suíço que o proibia de filmar da estrada uma paisagem, pelo fato de não haver nada de urgente ocorrendo. Vendo seus filmes, podemos sentir o passado também, mas como uma contingência oculta, da qual não se pode fugir, iluminação não muito visível, embora decisiva e recorrente desta temporalidade imperiosamente atual. Pois bem, esse iluminismo negativo é condição *sine qua non* daquela inflamação do

presente. Aliás, nisso levou mais longe o compasso original e pioneiro da *Nouvelle Vague*, que foi este filmar cômico da permanência de um cinema anterior e da sua história. Um antes implicado no atual. De quando a tradição dos museus das cidades viram brotar a novidade das cinematecas.

Godard destrói o sentido como método de acesso ao presente

Godard, que certa feita – por volta da criação do seu Grupo Dziga Vertov – foi chamado por situacionistas de "o mais idiota dos suíços pró-chineses", pode ser também visto como o mais estranho seguidor de Bazin. Reinventa a sua montagem proibida (não no sentido de Eisenstein, que colocava ao centro da *avant-garde engagée*, tendo à sua direita Pudovkin e à esquerda, Vertov), mas o faz provocando um efeito de colagens efêmeras. Seus cortes espocam como pipocas conceitualmente amargas. Conservam na natureza do fragmento qualquer coisa de relativo ao signo da morte (no sentido da *Minima Moralia* adorniana), ao mesmo tempo em que deixam no ar um espectro de suturas das mais necessárias e difíceis enigmáticas dentre as que o cinema foi capaz de propor. A partir do cinema impuro proposto por Bazin, opera uma grande colagem de heterogêneos, citando,

Godard



invertendo gêneros, misturando documento e ficção, desconstruindo formas acabadas, manipulando excessos e faltas, multiplicando o fora de campo com o fora de quadro. Godard destrói o sentido como método de acesso ao presente.

Por exemplo, o seu interesse pelo universo dos meios de comunicação de massa, a partir de *Masculino-Feminino* (1966), deu-se mais por esse mergulho reflexivo no atual que por uma estratégia didática de acesso ao atual para pensar criticamente as representações nos moldes do distanciamento brechtiano. A presença de temas brechtianos ao longo da obra de Godard poderia ser motivo de muita controvérsia. Essa situação pode piorar, entretanto, se examinarmos a obra de tantos outros cineastas que, como ele, evocaram Brecht, e com os resultados os mais díspares. A presença brechtiana no cinema é discutida frequentemente com grande imprecisão, dado o seu caráter, digamos, difuso, decorrente não tanto de um decantado método, mas de um conjunto estético e ideológico em que não raro seriam com frequência os atores de maior formação dramática os maiores responsáveis pelos efeitos brechtianos no cinema. Isto, para não falarmos de um curioso brechtianismo involuntário ou acidental, muitas vezes mais eficaz que os voluntários, sobretudo no mundo periférico e marginal. Pouco tem contribuído, efetivamente, a leitura dos escritos específicos do dramaturgo sobre o cinema, para explicar a sua reconhecida importância no meio cinematográfico. Não obstante, acerta em cheio o ensaísta iraniano Youssef Ishaghpour quando diz que Brecht está na base desta crise da representação que tanto marca o estilo do cinema moderno. Acerta ainda mais quando, dialeticamente, entretanto, examinando a sua noção de distanciamento, conclui que o cinema foi muito mais importante para Brecht do que Brecht foi e será para o cinema.

Godard reteve do distanciamento apenas o seu pé-atrás

Sabemos muito bem que tivemos historicamente no Brasil motivos para crer numa atuação mais decisiva dos temas estéticos brechtianos no cinema subdesenvolvido do que no do Primeiro Mundo. Além de criticar toda identificação, incluindo a extática, Brecht propunha o ataque ao atual para historicizar o tempo futuro. O distanciamento é estratégia só válida para um sentido que deverá ser dado à história. Países do futuro, em que quase só a esperança importa, sem dúvida manterão viva a fórmula brechtiana. Se para Godard o atual é um formidável ponto

de chegada, de que o futuro não participa, em Brecht acontece mais ou menos o contrário. Cineasta que, como se sabe, ama muito mais as mãos que os pés, Godard reteve do distanciamento como que apenas o seu pé-atrás. Mãos num agora que o pé-atrás garante em apoio num antes. A dialética godardiana nos dirige à intensidade das conjunções poéticas cultivadamente cinematográficas. Sua chave estaria decidida mais para o lado da epistemologia vertoviana de *O Homem da Câmera*. Mas já não canta utopias entusiásticas. Conforme comenta Marc Cerisuelo, sua dialética revolucionária chega a ressuscitar as inversões lingüísticas dos quismos da tradição hegeliano-marxista. “*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*”. A palavra final porém parece ainda ficar com Ishaghpour quando fala que seu efeito de “reunião de significações passageiras” faz jus à confusão política de nosso tempo.

Em *JLG-JLG* podemos vê-lo no retiro de sua herdade suíça, à beira de um lago que faz divisa com a França. Tendo lá montado aos poucos um aparatoso estúdio de vídeo, houve por bem substituir a redação de seus roteiros em papel por esboços imagéticos contidos em um cassete. Desde *Roteiro do filme Passion* (1982) seus roteiros integram, em progressiva sofisticação técnica, o *corpus* godardiano como obras “acabadas”, as quais de algum modo vêm se assemelhando cada vez mais a seus próprios filmes, que, por seu turno, parecem também tomar emprestadas cada vez mais características dos filmes-roteiro, enquanto projetos-de-filme que fazem parte da sintaxe final dos filmes. Grande exemplo disso teremos revendo *Mozart forever* sua volta ao filme político – se é que ele o havia deixado em algum momento – em que remenda as pontas sangrentas da Europa, à sombra da produção industrial de imagens, das recentes guerras balcânicas ao tempo das Cruzadas, passando pela Guerra Civil Espanhola e o signo do Quixote. Os extremos europeus por um olhar **mediado...** Como no caso dos centro-brasileiros e mineiros em geral, os centro-europeus, sendo de um cruzamento de passagens, **carrefours de routes**, construíram-se também como **mediadores**. Sabem muito bem o que é “estar em cima do muro”, mesmo no melhor sentido que se queira dar à expressão, e esta propensão histórica em **mediar** parece não ficar sem resultados para uma consciência dos **média**. Incorporaram no seu pé-atrás a possibilidade e a condição do distanciamento.

Rubens Machado Jr.
Professor de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP

Pasolini no rumo de Brecht

"O tempo de Brecht e de Rossellini acabou."
Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*.

Em *Gaviões e Passarinhos* (*Uccellacci e Uccellini*, 1966), apesar de referências explícitas a Brecht, a crítica não tem se detido nesse aspecto. No entanto, é a partir do ideário brechtiano que Pier Paolo Pasolini constrói essa obra. Como no teatro épico, o filme tem a estrutura aberta de uma fábula, em que a narração se espalha (descentralizando a ação) e a progressão dramática fica subjacente: a ordem linear é substituída por um sistema de encaixes de vários episódios que poderiam ser reorganizados numa ordem diferente sem mudar de significado.

Os episódios não só fragmentam a unidade de ação, como permitem a multiplicação espacial e temporal, embora a unidade de lugar e a de tempo pareçam asseguradas. De fato, em *Gaviões e Passarinhos*, volta-se sempre para a longa estrada "circular" e estamos sempre no presente, mesmo no episódio de *São Francisco*, em que o passado é tornado presente pela narração. A estrada da periferia romana, porém, é um não-lugar porque não começa, não termina, não se sabe aonde leva; e, embora cronologicamente estejamos nos anos 60, as personagens, mais do que viver uma temporalidade, parecem viver uma condição atemporal.

A concepção dramaturgica brechtiana é detectável ainda no hibridismo que caracteriza o filme, presente na fusão de cômico e dramático (a crise do intelectual de esquerda, vista pelo viés de uma fina ironia, eivada de comicidade) e na mistura de ação e narração, se pensarmos nos episódios de *São Francisco* e do enterro de Togliatti como momentos em que a ação é interrompida para que outras histórias sejam contadas dentro da narrativa central.

auto-reflexão e crítica ao neo-realismo

Nesses dois episódios, como no do teatro mambembe, Pasolini incorpora o discurso alheio (valendo-se de imagens de arquivo ou prestando sua homenagem a Roberto Rossellini e a Federico Fellini), o que nos remete a outra característica brechtiana: a citação. Como em Brecht, a citação em Pasolini é uma correção, ou seja, não é uma imitação servil, mas uma reinterpretção do que está sendo citado. No entreato religioso, *Gaviões e Passarinhos* dialoga diretamente com *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco Giullare di Dio*, 1949), de Rossellini; no episódio da

trupe mambembe evoca uma série de tipos fellinianos. Nas apropriações irônico-carinhosas que o cineasta faz do santo rosselliniano ou das personagens circenses de Fellini, a crítica em geral e o próprio Pasolini viram uma operação de estranhamento em relação ao neo-realismo. No entanto, poderíamos pensar que o diretor está também se distanciando da própria produção, alimentada até então pela "lição" ética do neo-realismo. Dessa forma, estaria refletindo sobre suas primeiras obras, impregnadas de uma visão gramsciana que se desfazia diante da nova realidade peninsular. Por isso, o fim do tempo de Rossellini, anunciado no filme, coincide com o enterro do pai do comunismo italiano. O adeus a Togliatti simboliza o adeus a todo um período da sociedade italiana, que, no campo cultural, havia tido no neo-realismo cinematográfico seu mais alto expoente.

Outro momento de hibridismo em *Gaviões e Passarinhos* é representado pela mistura de naturalismo e simbolismo. Ao retratar a realidade dos anos 60 (crise do marxismo, novos rumos do proletariado, questionamento do papel do intelectual), Pasolini o fez de forma documental mas também simbólica, o que se evidencia no tom apologético que escolheu. À tensão entre naturalismo e simbolismo, no plano do conteúdo, soma-se a contribuição do expressionismo formal, pois o filme se caracteriza por enquadramentos assimétricos e pela montagem às vezes descompassada.

De matriz também brechtiana parecem ser os protagonistas do filme. De um lado, temos os dois andarilhos, seres que vivem à margem dos acontecimentos históricos caracterizados como anti-heróis. De outro, o intelectual de esquerda (*o corvo*), que, mergulhado em sua crise, em nada lembra o herói positivo, fator da História e do próprio destino. É também a partir das personagens que podemos pensar no efeito de distanciamento que essa obra provoca. Em primeiro lugar, lembrando da estranheza causada pela presença de Totó, ator de comédia popularescas. De outro, vendo, na figura de *São Francisco*, menos o frade focalizado por Rossellini do que o Cristo de Pasolini em *O Evangelho segundo São Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) ou do que um barbudo revolucionário cubano.

No entanto, mais do que em relação a personagens ou a intérpretes, a ironia que perpassa o filme investe o próprio autor, personificado no corvo, o qual é portador não só das contradições da esquerda italiana, mas das do próprio Pasolini, marxista de um marxismo *sui generis*, porque assente numa visão religiosa da vida. Nesse sentido, é interessante notar que

o discurso cristão, que esperaríamos encontrar nos lábios de *São Francisco*, está freqüentemente na voz do pássaro, enquanto o santo falará naqueles termos marxistas que esperávamos ouvir do corvo.

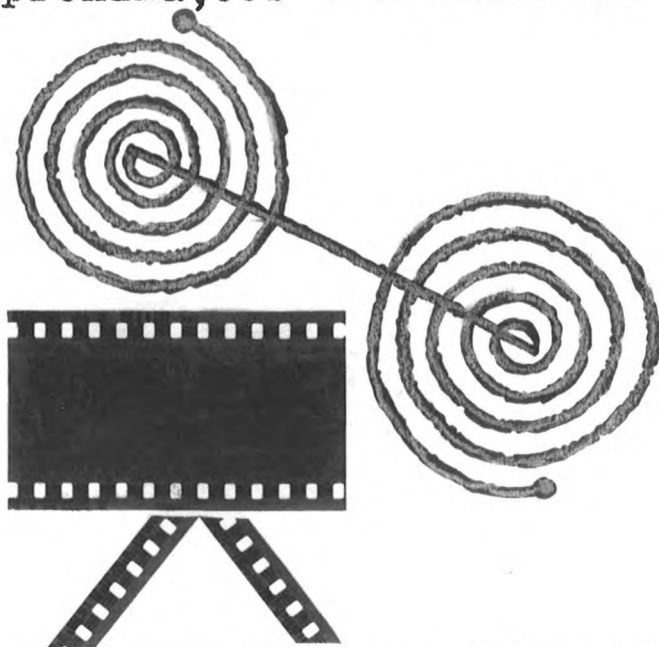
Gaviões e Passarinhos, ponto de virada na obra de Pasolini

A busca de comunhão entre mito (valores imitáveis) e ideologia (interpretação revolucionária dos aspectos míticos) havia caracterizado a produção inicial de Pasolini, que em geral terminava com a morte do protagonista. Diante do não-cumprimento daquela esperança primeira, parecia não haver outra saída para esse representante do subproletariado ou dos desvalidos. Em *Gaviões e Passarinhos* também essa consciência está presente, só que o réquiem, desta vez, é entoado para a ideologia. Os representantes do povo não são mais sacrificados, mas sobrevivem alegremente depois de terem devorado o portador do discurso ideológico. É nesse sentido que devemos entender o fim do tempo de Brecht, apregoado pelo filme, uma vez que morte e mito (e, conseqüentemente, caráter épico) são uma constante na obra pasoliniana.

Momento modal dentro da filmografia de Pasolini, por representar um marco na passagem de um cinema realista para filmes de caráter mais mítico, *Gaviões e Passarinhos* constitui um dos melhores exemplos de auto-reflexão de um autor sobre a própria produção. Pasolini, que havia aderido com entusiasmo e paixão à causa do subproletariado italiano, revestido dos mesmos valores míticos conferidos aos camponeses do idílico Friul da infância e da juventude, olha com amarga ironia para essa sua postura e dela procura se distanciar. Não podendo manter o subproletariado inalterado, ao vê-lo sucumbir aos “encantos” do neocapitalismo, não fará mais dele seu protagonista, mas partirá à procura dessa mesma “inocência, simplicidade e graça”, que nele havia buscado, em povos de outros países (Terceiro Mundo) e de outras eras (passado mítico). Afinal, as placas de sinalização, ao longo da estrada circular que os dois andarilhos percorrem, avisam que para alcançar Istambul, portanto o Oriente, faltam 4.253 km e que Cuba está a 13.257 km de distância. O filme, com seu final aberto, não nos garante que pai e filho (que, ao devorarem o corvo, deveriam ter assimilado os ensinamentos do mestre) chegarão até lá. A produção posterior de Pasolini, porém, nos confirma que foi esse o caminho pelo qual ele seguiu.

Mariarosaria Fabris
Docente de Língua e Cultura Italianas na FFLCH/USP

Eisenstein, Vertov e Brecht: aproximações e afinidades



Dentro da mostra “Brecht por trás de tela”, fui convidado para discutir as relações entre os filmes *A Greve* (1924), de Serguei Eisenstein, e *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov, e o teatro de Bertold Brecht. A minha preocupação não recairá sobre a obra e as categorias estéticas do dramaturgo, e sim, dentro dos limites deste pequeno artigo, sobre as possíveis afinidades entre estes artistas.

Todos os três são contemporâneos, recorrem à dialética materialista para pensar sua arte e, conseqüentemente, têm um atitude militante em relação ao seu meio de expressão. Apesar destes pontos de contato e de muitas outras interfaces, como veremos a seguir, a influência direta de um sobre o outro é mínima, ou seja, as questões propostas por Brecht para o teatro e a arte em geral pouco participaram do processo de criação dos filmes dos dois cineastas soviéticos acima citados. Barthelemy Amengual, nesse sentido, observa que “não será menos surpreendente notar que, nas 3.900 páginas de suas *Oeuvres choisies*, Eisenstein fez apenas uma única menção a Brecht, feita para lembrar aos seus alunos da VGIK que a ‘peça educativa’ dos jesuítas do século XVII serviu de modelo aos *Lehrstücke* do dramaturgo alemão”¹.

Dentro deste quadro é importante notar que Eisenstein somente se tornou conhecido fora da URSS com *Encouraçado Potenkim* (1925), que representou a primeira vitória do cinema soviético no mercado mundial. Segundo Jay Leyda, o filme, enviado para a Alemanha em 1926, foi um sucesso de público. Este sucesso permitiu que os críticos soviéticos prestassem mais atenção à obra, já que foi recebido friamente em sua estréia em Moscou². O próprio Eisenstein esteve em Berlim em fins de 1929 e se reuniu com Brecht. A respeito desse encontro, Marie Seton afirma que: “Igualmente curiosa, e inclusive um pouco repelente, era a energia seca e sem sangue que senti em Bertolt Brecht, cujos versos cortantes e peças satíricas perfuravam friamente as entranhas da hipocrisia social. Sergei Mikhailovich pensava que Brecht era um tenaz professor que esgrimia uma perfuradora pneumática política contra o muro de pedra da consciência, que não podia derreter com o fogo de sua paixão”³.

A experiência de Brecht com o cinema

Deixando de lado momentaneamente as reflexões que este testemunho indica, gostaria de destacar que Brecht, por sua vez, escreveu roteiros e sugeriu temas para a cinematografia alemã do início dos anos 30. O sucesso de *Ópera dos Três Vinténs* (1928) motivou a Nero Film a comprar os direitos de adaptação para o cinema, em 1930. A única, mas importante, condição colocada por Brecht dizia respeito ao controle absoluto sobre o processo de confecção do roteiro, a fim de garantir que o espírito original da peça fosse preservado. Diversos desentendimentos ocorreram entre a produtora e o dramaturgo, conflitos que foram resolvidos a favor da empresa na justiça. Brecht aproveitou esta oportunidade para escrever o texto *O processo da Ópera dos Três Vinténs*, que se encontra na coletânea *Sur le cinéma*⁴. O filme é realizado por Georg Pabst em 1931 e, como nos informa Kracauer, a versão cinematográfica “diferiu muito da peça, mas no conjunto preservou sua sátira social, seu lirismo genuíno e seu colorido revolucionário”⁵. É sabido também que Thea von Harbou se inspirou no tema da peça para fazer o roteiro de *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1932), de Fritz Lang⁶. A última participação direta de Brecht no cinema alemão ocorreu em *Kulhe Wampe (A quem pertence o mundo)* (1932)⁷. O dramaturgo, juntamente com Ernst Ottwalt, fez o roteiro do filme, que foi dirigido por Slatan Dudow. A música foi composta por Hans Eisler. Esta obra é tida por Kracauer como o primeiro filme alemão a expressar abertamente um ponto de vista comunista. O estudo desses trabalhos permitiria

entender melhor o papel que o cinema desempenhou na obra do dramaturgo, tendo em vista as suas preocupações estéticas.

Devo destacar que, no entanto, essa desassociação entre Brecht e os diretores soviéticos diz respeito a uma relação que não é possível estabelecer neste caso: a de uma filiação brechtiana destes cineastas. Isto não significa que, *post facto*, possamos pensar as interfaces entre o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein e Vertov.

Sobre Eisenstein e Brecht diversos textos foram produzidos⁸. Tomás Gutierrez Alea, no ensaio já citado, por exemplo, discute os termos em que é possível pensar uma comparação⁹. Além das questões já mencionadas, Alea afirma que os dois queriam que suas obras contribuíssem para a transformação e a aceleração do desenvolvimento do homem.

Algumas afinidades e muitas divergências

Apesar dessas similaridades, diversos são os pontos de discordância. Eisenstein quer que o espectador se entregue emocionalmente ao espetáculo. O *pathos* mostra o seu efeito quando obriga o espectador "a sair de si mesmo", saltar, cair se está de pé, aplaudir, gritar. Brecht, por sua vez, quer o espectador separado da representação teatral, distante, analítico e racional. O dramaturgo entende que tudo deve mudar no teatro, inclusive a atitude do espectador. Não deve haver identificação com os personagens, mas sim a sua discussão. O efeito do distanciamento não deve permitir que o espectador entre no mundo da arte. Trata-se de estimular a sua atitude crítica, pelo que este distanciamento, mais do que uma alienação, seria uma verdadeira desalienação. Trata-se de devolver o espectador à sua realidade e a si mesmo com uma nova postura. Segundo Alea, os meios diferenciados (cinema e teatro) a que cada um recorre para trabalhar estas questões explicaria o porquê de soluções estéticas diferentes, apesar de partirem de uma mesma base filosófica.

Por fim, há um contexto social diverso. Brecht vive a experiência do fracasso da Revolução na Alemanha. Assistiu a uma intensificação da luta de classes, inflação, miséria, desemprego e ascensão do fascismo. Viveu o chamado "tempo sombrio". Eisenstein, por outro lado, lançou os seus primeiros trabalhos em um momento de abertura às rupturas da arte moderna no período pós-revolucionário, em que o cinema era visto como o melhor meio de expressão de uma arte tida como coletiva e destinada às massas. Esse contexto peculiar da Rússia imprimiu vitalidade aos seus cineastas. Trata-se de um momento de

exaltação, de triunfo, de afirmação e de identificação emocional¹⁰.

A Greve e O Homem da Câmera evidenciam estas afirmações de Alea. Ambos constituem um esforço no sentido de afirmar, cada um à sua maneira, o específico cinematográfico. Ponto comum é o entendimento de que a montagem constitui o elemento singular. No entanto, cada diretor tem a sua concepção própria de montagem. Em relação ao trabalho de celebrar este específico, Vertov, nos letreiros de abertura de seu filme, diz que buscou-se "uma cinemática comunicação de elementos visíveis sem a ajuda de intertítulos, roteiro e teatro". Assim, a obra operou no sentido de "criar uma linguagem internacional e absoluta do cinema baseada na total separação entre cinema e texto e literatura". Tal qual como vemos neste filme, trata-se de descortinar os mecanismos de construção das relações sociais, apresentando o processo de fabricação da imagem/realidade por meio da câmera "autônoma".

De qualquer forma, a questão que era colocada a estes artistas recaía na crença no poder revolucionário da arte dentro de um contexto em que a revolução se mostrava como uma alternativa concreta de mudança da sociedade. Retomá-la hoje implica reenquadrar este universo, repensar esta experiência e reorientá-la em função dos atuais ditames do capitalismo. Trabalho e esforço necessários para todos aqueles preocupados com os rumos de um cinema não afinado com o *establishment* do mercado.

Eduardo Morettin
Doutorando em cinema (ECA/USP)

¹ Eisenstein e Brecht In: *Que viva Eisenstein!*. Paris, Éditions L'Age d'homme, sem data de publicação, p. 462.

² *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 239 - 240.

³ Citado por Tomás Gutierrez Alea, *Alienação e Desalienação: Eisenstein e Brecht*, In: *Dialética do Espectador*, São Paulo, Summus Editorial, 1984, p. 73.

⁴ Esta coletânea foi publicada em 1970 pela editora Arche. Traz ainda pequenos artigos de Brecht sobre Chaplin e o filme Kuhle Wampe.

⁵ *De Caligari a Hitler*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1988, p. 276.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 255

⁷ Além de Kracauer, ver o estudo de Ilma Esperança de Assis Santana, *O cinema operário na República de Weimar*, São Paulo, Ed da Unesp, 1994.

⁸ Além de Alea e Amengual, temos também o ensaio de Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Dominique Noguez (org.) *Cinéma: théorie, lectures*. 2^{ème} éd. Paris, Klincksieck, 1978, p. 185 - 191.

⁹ Os parágrafos seguintes seguiram as idéias de Alea.

¹⁰ Alea procura matizar as tendências dos dois artistas, principalmente ao levar em consideração o conjunto de suas carreiras. Tendo em vista este percurso, o diretor cubano conclui: "Paradoxalmente, Eisenstein, o mais apaixonado, conduz seu trabalho investigativo para a lógica das emoções, ao passo que Brecht, o mais frio aparentemente e, em todo caso, o mais rigoroso, deixa-se vencer pela emoção da lógica" (Alea, *op. cit.*, p. 84, grifos do autor).

São Bernardo: um narrador e outras vozes

Um artigo de Ismail Xavier escrito no calor da hora, em 1974, considerava *São Bernardo* o lançamento mais importante de 1973, não pelo tratamento da crítica, nem pela atuação mercadológica, mas pelas condições de elaboração do filme. Num período marcado pela dissolução do movimento cinemanovista e “pelo rápido afogamento de propostas de aglutinação estético-ideológica”, *São Bernardo*, *O Anjo nasceu, Como era gostoso o meu francês* e *Os Inconfidentes* surgiam como obras significativas, consolidadas pela reflexão cinematográfica.

A repressão política, a criação da Embrafilme, as novas demandas do mercado cultural e o acirramento dos debates estéticos, no final da década de 60, compuseram um novo quadro de atuação e contribuíram para o esfacelamento do Cinema Novo. Realizadores e críticos redefiniram os marcos estéticos e políticos do cinema brasileiro, rearticulando esquemas de produção e projetos culturais. Surgiram diferentes e, às vezes, conflitantes opções estéticas, resultando num amplo conjunto de filmes e tendências: o crescimento da comédia erótica, o cinema marginal, o melodrama rodrigueano e algumas obras nos marcos do Cinema Novo – entre elas, o filme de Leon Hirszman.

São Bernardo insere-se num produtivo diálogo entre o Cinema Novo e o Modernismo. Movimentos culturais que partilharam menos um ideário estético rigoroso que um programa político comum: a busca da realidade brasileira e dos problemas sociais de um país ignorado pelos intelectuais.

Tendo em vista certa fidelidade ao romance, podemos nos servir das interpretações de Antonio Candido e João Luís Lafetá a respeito da obra de Graciliano Ramos.

Um livro “curto, direto e bruto”

Em linhas gerais, Antonio Candido afirma que *São Bernardo* é um romance de estrutura psicológica e literária forte, um livro “curto, direto e bruto”, no qual personagens e objetos surgem como “meras modalidades do narrador”, Paulo Honório. Este, por sua vez, também é “modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade”. A aquisição e transformação da fazenda São Bernardo levam-no, porém, ao conflito entre a posse e o sentimento patriarcal – a busca de um herdeiro.

De um lado, o sentimento de propriedade que segrega os homens e os transforma em peças das engrenagens do seu interesse; de outro, Madalena, a mulher humanitária e fraternal, cuja bondade ameaça a hierarquia e a couraça moral que ergueram São Bernardo. “O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza [...]. A solução do conflito é o ciúme que mata a mulher”. O narrador-personagem possui a força interior necessária para sobrepujar a vida. Vencendo, porém, é vencido por ela; ao imprimir sua marca torna-se inabilitado para a afetividade e o lazer.

Lafetá aprofunda a análise de Antonio Candido e propõe uma estreita relação entre Paulo Honório e a burguesia como classe: ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e o sentimento de propriedade são características comuns a ambos. Desta analogia, Lafetá propõe uma interessante metáfora: o narrador é uma espécie de “dínamo que gera energia e arrebata tudo, provocando uma completa e incessante modificação nas relações globais” do mundo do romance. No entanto, afirma, o dínamo não existe indefinidamente: a harmonia das peças não é perfeita e no seu interior há contradições que podem emperrá-lo a qualquer instante.

À medida que Paulo Honório estabelece seu contato com o mundo sensível, transfere a reificação das trocas mercantis para as relações privadas. A recusa de Madalena à alienação e à posse de Paulo Honório provoca, assim, o colapso de seu universo de relações. O desfecho do conflito elimina Madalena fisicamente, mas destrói a vida de Paulo Honório.





“As criaturas que me serviram durante anos eram bichos”

O filme, tendo em vista a nossa análise, mantém a mesma estrutura da obra literária. A supressão de alguns personagens ligados ao trabalho produtivo da fazenda acentua a personalidade de Paulo Honório e parece confirmar sua visão de mundo: “as criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos”.

De qualquer modo, a narração de Paulo Honório é o elemento estrutural da obra: ela emoldura o filme e é seu fio condutor; estabelece as ligações entre os diversos momentos e intervém no interior desses momentos, procurando definir o sentido da narrativa. No entanto, alguns procedimentos de linguagem desautorizam o narrador como única fonte produtora de significado.

Desde o início, os *flashbacks* de texto e imagem são descontínuos. Enquanto Paulo Honório resume sua infância e seu primeiro ato “digno de nota”, as imagens apresentam a fazenda, no presente da narrativa, desconsiderando a origem pobre e desafortunada do narrador; indica sua atual condição de fazen-

deiro. A descontinuidade será mantida em diversos momentos do filme: Paulo Honório afirma que passou fome e frio, no quadro figuram duas notas de 2 e 10 mil réis; a perda de um trabalhador na pedreira e de sua família, descrita pelo narrador é acompanhada pela reconstrução das instalações da fazenda; o ciúmes tantas vezes narrado não encontra nas imagens mais do que indícios da loucura do próprio narrador.

As cenas de trabalhadores no eito, nas últimas seqüências do filme, completam o quadro de absoluta diacronia entre interpretação do narrador e imagens e sons apresentados. Diante da voz *over* que desumaniza os trabalhadores, tratados como “bichos tristes”, os quadros quase documentais, como lembrou Ismail Xavier, acentuam o caráter social e humano da “tristeza”. As imagens indicam a miséria como resultado da exploração do trabalho e não como condição imanente da existência; o canto popular “Rojão do Eito” é a voz dos trabalhadores, contrariando a ótica do narrador.

A insistência nos planos longos e fixos e nos enquadramentos abertos impossibilitam a presença de espectadores privilegiados que advinham a ação antes dos personagens. O universo ficcional apresentado dessa forma torna-se um obstáculo para a ação dramática; sob comando do narrador, ao contrário cria um efeito de distanciamento, o qual é possível analisar com objetividade o tratamento que Paulo Honório dispensa aos demais personagens e a si próprio.

Assim, nem espectador, nem narrador possuem privilégio na atribuição do significado das cenas. Ambos estão sob um crivo analítico: os primeiros, porque são chamados a interpretar; o segundo, porque terá que se sustentar diante das outras “vozes” presentes no filme. Na medida em que desautoriza o narrador, aponta-nos o olhar crítico do autor; que diante da trajetória de Paulo Honório parece interessado em discutir sobre o sentido mais amplo das ações de seu personagem.

Hirszman confirmaria, levando em conta os procedimentos de linguagem analisados, a existência desse “sentimento de propriedade” que transcende ao controle e ao entendimento do narrador. Através de Paulo Honório poderíamos, portanto, acompanhar o autor em sua reflexão sobre a força destruidora do capitalismo, no instante em que se observa a reificação das relações humanas.

La Première Neige

O espectador de *JLG por JLG* tem a surpresa de reconhecer ao longo de um plano, *La Première Neige*, um quadro de Caspar David Friedrich. Não que Godard não tenha se aventurado anteriormente na “reconstituição” de quadros - ele fez isso em *Passion* - mas tratavam-se de quadros vivos. Ou seja, ele tem o costume de mostrar a imagem enquanto reprodução de uma pintura. No caso em questão, a paisagem-filme corresponde mais ou menos ao que Friedrich representou: um caminho em um bosque de pinheiros nevados. No filme, um raio de sol corta o caminho e, repentinamente, Godard entra em campo (na pintura, nenhum ser humano encontra-se representado) e avança por esse caminho onde ele encontra uma velha senhora vestida de preto, uma mistura de Sibila (ela fala latim) e de figura da Morte. Para sua surpresa, ele constata que ela está sentada em seu sobretudo (*manteau*), que ele tenta em vão recuperar. Essa passagem é bastante representativa do filme: são apresentados juntos o tema da melancolia (a velhice e a morte que se aproxima) e das referências culturais justapostas, aliás um hábito recorrente em Godard, aliado ao espírito zombeteiro de um aluno levado - romântico, adjetivo ligado à Friedrich nos remete à Roma antiga, portanto o latim; mas por que esse casaco (*manteau*)? Porque, sem dúvida, a arte da adivinhação é o mantel, o “*manteion*” em grego...

JLG por JLG não surpreenderia àqueles que seguem a carreira de Jean-Luc Godard desde o início dos anos 80. Efetivamente, além dos filmes distribuídos nas salas (de *Salve-se Quem Puder (A Vida)* a *Infelizmente para Mim*), a obra do realizador é constituída de um certo número de experimentos, freqüentemente realizados em vídeo, e que são os de mais difícil acesso: os mais conhecidos são *Roteiro do filme Passion*, *Carta a Freddy Buache*, *Puissance de la Parole* e *História(s) do Cinema*, mas há muitos outros. Essas pesquisas, que muitas vezes são fruto de uma encomenda, são paradoxalmente trabalhos de uma grande liberdade, nos quais os atores, quando a situação exige, não são vedetes e têm formatos variáveis, com uma predominância de curtas e médias metragem. Eles mantêm com as obras “públicas” uma relação complexa. Às vezes, eles as precedem ou as seguem, outras vezes são realizados à sua margem, aparecendo sempre como uma espécie de laboratório de formas visuais e sonoras. Mas, contrariamente aos filmes

dos anos 60 - que, para retomar uma imagem de Godard na qual cada um deles se constituía em um degrau de uma escala diferente - estes são degraus de uma mesma escala. Isso não apenas os inscreve em uma mesma pesquisa, mas também, de certa forma, constituem uma obra única de ramificações múltiplas, que só se completará com o desaparecimento do cineasta. De uma certa maneira, a obra de Godard empreendida após 1979 se condensa e se reflete em *JLG por JLG*.

Auto-retrato em Dezembro

Um plano do filme mostra um homem calçando botas e chapéu, caminhando ao longo de um braço de terra rodeado de água. Esse braço de terra cheio de pedregulhos faz um arco da esquerda para a direita e termina bruscamente. O homem o segue, atravessa a água em direção à esquerda, sai de campo e depois reaparece em plano americano. Trata-se do próprio Godard; ele designa o espaço atrás de si e proclama: “Kingdom of France”, citação de *Rei Lear*. Esse pequeno braço de terra que se estende desde a terra suíça é como o esboço de um traço de união ao mesmo tempo firme e tímido para reencontrar o outro lado, em vão, posto que termina em uma retirada.

O sub-título desse filme é *Auto-retrato em Dezembro*. Após ter tentado fazer na primeira parte de sua carreira o retrato da mulher que amava, Godard, a idade ajudando para isso, faz uma viagem para dentro de si mesmo. No início do filme, um plano de conjunto, o rosto da criança que ele foi; ele a confronta a uma sombra - a sua - filmando aos sessenta e três anos. Eis os dois JLG, duas sombras: uma projeção e uma cópia (o positivo de um negativo), uma ampliação. *JLG por JLG* não comporta generalizações. Defensor da política dos autores, Godard termina sendo uma filiação problemática. Trata-se de dar-lhe um sobrenome que possua somente um nome, um diminutivo afetuoso que se origina na infância, “Jeannot”: o nome vem antes do sobrenome. O que significa esse traço de união entre as duas partes simétricas do título do filme? Não designaria o lugar que Godard se permite, entre duas sombras, entre as duas vertentes de sua obra? O barco que em sua infância ligava a Suíça à França não era precisamente o “Traço de União”?

Como encontrar-se a si mesmo, como merecer o nome que nos demos? Quem sou eu? Ou quem vive? Um homem que não merece ninguém, mas que ninguém merece. “Que cada um (...) de seu trono, por si só, descubra os seus percalços com a mesma sinceridade; e depois, que ouse alguém dizer: Eu fui



melhor do que esse homem". Portanto, é preciso criar um "empreendimento como jamais houve similar", realizar "um *portrait* humano". O que significa fazer o seu auto-retrato no cinema? Não somente mostrar o exterior para revelar o interior, segundo os preceitos dos anos 60, mas ainda mostrar esse exterior refratado pelo pensamento. Reside aí o fato de que uma paisagem em um filme de Godard não se parece com qualquer outra enquanto signo. E, assim, para cada um dos elementos que compõem esse "universo" de sons e de imagens, de agora em diante familiares para quem viu vários filmes desse período: os gritos dos pássaros; os abajures vermelho-laranja; as janelas entreabertas; as referências aos cineastas-irmãos; os filmes do próprio realizador; os pintores; chegando aos filósofos; as citações que aparecem imutáveis; as piscadelas de olhos ao colega; as cores tricolores etc.

Felizes os cegos, pois eles vêem "em suas cabeças"

Godard parte da proposição 125 do *Da Certeza* de Wittgenstein, livro escrito entre o outono e o inverno; remonta ao Século das Luzes, citando a *Carta aos Cegos* (aditamento de Mlle de Salignac); depois mostra-se ele mesmo ensinando seu ofício a uma jovem montadora cega trabalhando em cima de uma cópia de *Infelizmente para Mim*. Felizes os cegos, pois eles vêem "em suas cabeças". No seu reino, os vendados (Lang, Ford, Ray...) são reis. "Ele julga a beleza pelo tocar", escreve Diderot sobre o cego de Puisaux: "A beleza da pele, a firmeza das carnes, as vantagens da conformação (...) são qualidades às quais ele dá muita importância nos outros". E o realizador

constata essa fórmula nas jovens que usam o espanador nos objetos. Essa reflexão em torno da ausência da visão é uma obsessão em Godard, que sempre afirmou preferir perder o uso das mãos ao da vista. O texto do *Roteiro do filme Passion* evoca o longo trabalho levado a cabo por um realizador cego, tateando, que antes de inventar o mar inventa a onda, depois uma outra, e ainda mais uma, guiado pela música, sua Antígona.

O marulhar das ondas na praia é uma imagem recorrente nos filmes do "último" Godard, assim como a passagem do filme, tanto para a frente como para trás, nos pratos da moviola ou os movimentos da câmera que se aproxima e se afasta (na biblioteca).

As naturezas mortas de JLG por JLG (paisagens vazias) são animadas apenas pelos movimentos das ondas nas bordas de Léman. A última dessas paisagens, de campos verdejantes e vales, abole esse resto de movimento. Ela é imóvel sob todos os pontos de vista: é uma vida tranqüila, pacífica, uma *still life*. O plano dura bastante tempo. O que diferencia esse filme dos que o precederam é a ausência de veemência. Philippe Sollers vê aí "um esforço de raciocínio vibrantemente emotivo, como Godard jamais pôde realizar anteriormente", e refere-se ele a uma proposta de um "efeito especial, que pode evocar Chateaubriand, o grande tom das *Memórias*, e o grande estilo". Nada mais justo. Algo de novo se passa na obra de Godard: uma soberania. Tudo o que ele "toca" com sua câmera tátil, agora torna-se uma apropriação sem violência.

Jean-Louis Leutrat
professor da Universidade de Paris III,
autor do livro "Des Traces qui nous Ressemblent"

tradução de Eduardo Ferreira

que **LUZ?** qual **CÂMERA?** que **AÇÃO?**

Conheça todos os segredos da Sétima Arte no
CURSO LIVRE DE CINEMA

O CINUSP e o Grupo de Cinema de São Paulo estão promovendo um curso para quem tem interesse em saber tudo o que acontece por trás das telas. Estruturado em quatro módulos autônomos, oferece os conhecimentos básicos de linguagem cinematográfica, além de procedimentos e exercícios que incentivam o aluno a realizar suas próprias produções.

Carga Horária: 42 horas (módulo 1), 30 horas (módulo 2)

Dia/Hora: segundas e quartas das 19h às 22:30h

Local: Centro Universitário Maria Antônia

Maiores Informações no telefone: **818.3540**

Realização:



DECUPAGEM PELÍCULA FELLINI STORYBOARD FOCO GODARD PLONGÉE ZOOM ALTMAN

Glauber **ROCHA**
(1939 - 1981)



"É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte."

Glauber Rocha em *Le Vent d'Est* (1969), filme de Jean-Luc Godard



PRÓ-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA

