

THE BLAIR WITCH PROJECT DOIS CORRÊGOS EYES WIDE SHUT CINEASTA DA SELVA MIFUNE

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS OS IDIGTAS

BATEL PERUMADO CORRÊGAO ILLMINADO CARIOTA JOAQUINA ENIGMA DE UM DIA

DOIS RS 3,00

EL CINEMA

FILMES EROTICOS

ROCCO E SEUS IRMÃOS CARAMUJO-FLORE O GRANDE LEBOWSKI DESCONSTRUINDO HARRY

CATÁLOGO

II O Cinema de Poesia

por Joel Pizzini

V Um filme, um Haikai

Críticas poéticas

VII Arte, morte e Enigma

VIII Evento

IX Cronograma



EDITORIAL

1 Na esquina sombria da Aurora

1ª ELA

2 Chegando junto

por Roberto Moreira e Rubens Machado jr.

6 Filmes de exílio

por Alfredo Manery

2ª CHANCE

8 Seu último refúgio

por Paulo Santos Lima

VIA BRASILEIRA

10 Por um cinema *con alma*

por Spensy Pimentel

COLUNA ABD

12 Informativo

por Rogério de Moura

CONTRA CAMPO

14 Início solto de conversa

por Leandro Saraiva

PARANÓIA

22 O voyeur estúpido

por Marcos Cesana

RAÍZES

24 O cinema brasileiro é o Jason

por Jacob Coraza

QUEM SOU EU PARA JULGAR?

26 Crítica de filmes

DOSSIE

28 Observações sobre as condições atuais do cinema do Brasil

por Augusto Sevá

30 As amarras do mercado ou salve-se quem puder

por Inácio Araújo

32 Liberdade estética e compromissos de Mercado

por Bruno Wayner

34 A produção brasileira para o ano 2000 e o espaço que cabe à produção depois do ano 2000

por Renato Bragança

De abanico e chorumbela

por Carlos Reichenbach

38 A tragédia cultural paulista

por Leopoldo Nunes

40 Cinema Brasileiro: cultura e comércio

por Roberto Farias

HOMENAGEM

57 Carlos Reichenbach

por Eco

INDICE

foto capa, índice e editorial: Rubens Crispim Jr.



Cinema de Poesia

A retrospectiva Cinema de Poesia que o CINUSP ora promove com o Grupo de Cinema procura reunir não apenas os filmes citados por Pasolini em seu célebre manifesto, como refletir e confrontar a produção contemporânea mais contaminada pelo procedimento técnico-estilístico elaborado pelo poeta italiano, que reivindicava uma gramática específica, menos tributária à lógica literária. A teoria do Cinema de Poesia de Pasolini sempre despertou paixões e gerou polêmicas. Acusada de “ingênua” por uns, em razão do uso de termos imprecisos tomados de empréstimo de outras áreas, foi saudada por outros como extremamente relevante. O filósofo Gilles Deleuze, por exemplo, elevou o cineasta italiano à tradição dos lúcidos pensadores que não reduziram a “língua do cinema” a um enunciado linguístico.

No seu esforço de “apreensão poética” do mundo, Pasolini atualizou uma questão familiar a autores como Jean Epstein e Robert Bresson propondo uma distinção conceitual entre o “cinema de prosa” e o “cinema de poesia”, como vertentes representativas de uma arte em formação.

Partindo dessa demarcação mas, evitando um recorte nostálgico que restringisse basicamente esta seleção aos clássicos do “cinema de autor”, buscamos agrupar além desses filmes-matrizes, novas realizações que de certa forma continuassem ou reiventassem essa tradição. Em síntese, dois aspectos nortearam a escolha: filmes cuja linguagem é o personagem e o estilo o protagonista.

A eleição temática não entrou minimamente em questão, prevalecendo na seleção filmes que a nosso ver revelam maior compromisso com a linguagem apostando na potencialidade da imagem. Filmes que se

arriscam na inter-invenção e não na simples reprodução da realidade.

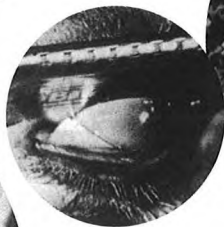
O critério de escolha dos filmes esbarrou num grave problema: a falta de cópias disponíveis nas cinematecas e distribuidoras mais especializadas.

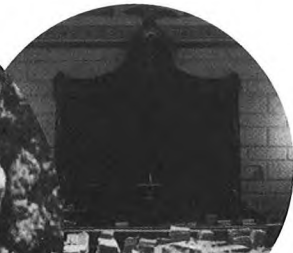
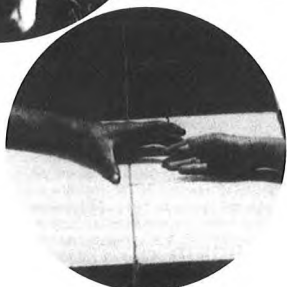
Clássicos como *O Ano Passado em Marienbad*, *Oito e Meio*, ou mesmo filmes mais recentes como *Olhar de Cada Dia*, *Comédia de Deus* ou *Gosto de Cereja* por razões técnicas ou financeiras desfalcam sensivelmente a mostra. Da mesma forma que certos títulos serão exibidos em vídeo por absoluta falta de alternativa.

No contexto nacional também tentamos reunir os filmes que mais privilegiaram o chamado “tempo cinematográfico”, a busca de soluções técnicas e plásticas, um certo lirismo no tratamento das imagens e sobretudo a ousadia em matéria de experimentação da linguagem. Nesse sentido, *Limite* é nosso exemplo máximo e insuperado, como realização radical de mais alta voltagem poética e plástica na tradição do cinema brasileiro. Trata-se de um filme-exceção, descartado - após sua restauração - pela inoportuna inquietação subjetiva e excessiva mistificação de que foi vítima quando desaparecido do circuito. Enfim, um filme de baixo custo orçamentário, que teve esporádicos sinais de influência e continuidade. Bressane seguiu de olho aberto nessa sintaxe. Poesia no Brasil virou sinônimo de Humberto Mauro, um transgressor “na prosa” que se adequou mais ao projeto lírico-rural de uma imagem brasileira.

A mostra Cinema de Poesia propõe uma visão em conjunto desta produção, exposta aqui em suas tentativas, erros e acertos provocando uma possível reflexão sobre a perspectiva de futuro de uma cinematografia comprimida entre a busca do mercado imaginário, a exaustão dos modelos narrativos e das fontes públicas e privadas de viabilização. E de sobra, tem a linguagem, ausente ainda dos debates do “renascimento”. Cinema de poesia, em tempo.

Joel Pizzini





O Atalante

França – 1933 – P&B – 16 mm – 89 min
Direção: Jean Vigo
Roteiro: Jean Vigo e Albert Riera
Fotografia: Boris Kaufman e Luis Berger
Montagem: Louis Chavance
Música: Maurice Jaubert

Encenação à Rimbaud,
amor-humor-esturpor,
aparente revelação.

Teorema

Itália – 1968 – 16 mm – 98 min
Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Giuseppe Ruzzolini
Montagem: Nino Baragli
Música: Ennio Marricone

Transfiguração do tema
ou a equação do poema.

Providence

França – 1976 – 118 min
Direção: Alain Resnais
Roteiro: David Mercer
Fotografia: Ricardo Aranovich
Montagem: Alberto Jurgenson
Música: Miklos Rózsa

Os fantasmas da memória.

Vampiro

Dinamarca – 1943 – P&B – 70 min
Direção: Carl Dreyer
Roteiro: Carl Dreyer, Mogens Skot-Hansen,
Paul Knudsen
Fotografia: Karl Andersen
Montagem: Edith Schüssel, Anne Marie Peterson

Sangue de esteta.

O Sétimo Selo

Dinamarca – 1956 – 95 min
Direção e Roteiro: Ingmar Bergman
Fotografia: Gunar Fischer

Morte x Arte: eterna jogada.

Andrei Rublev

União Soviética – 1966 – 165 min
Direção: Andrei Tarkovsky
Roteiro: Andrei Tarkovsky e Andrey Konshalovsky
Fotografia: Vadim Yussef
Montagem: Ludmila Feyganova
Música: Vyacheslav Ovschinnikov

Afresco herético,
poderosa iconografia.

Deserto Vermelho

Itália/França – 1964 – 115 min (vídeo)
Direção: Michelangelo Antonioni
Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra
Fotografia: Carlo di Palma
Montagem: Eraldo de Roma
Música: Giovanni Fusco

Arquitetura da perturbação.

O Rio

Taiwan – 1997 – 115 min (vídeo)
Direção: Tsai Ning-Liang Sangue
Roteiro: Tsai Ning-Liang Sangue, Yang Ning-Liang
Fotografia: Leo Peng Jung
Montagem: Chen Sheng-Chang

Bresson em águas turvas:
tradição continuada.

Sangue de Poeta

França – 1930 (vídeo)
Direção, Roteiro e Montagem: Jean Cocteau
Fotografia: Georges Périnal

Jorro de imaginação-
articulação.

Au Hasard, Balthazar

França – 1966 – P&B – 125 min (vídeo)
Direção e Roteiro: Robert Bresson
Fotografia: Ghislain Cloquet
Montagem: Raymond Lamy
Música: Jean Wiener e Schubert

Escrita de corpo presente,
erupção rigorosa.

Limite

Brasil – 1929 – 120 min
Direção, Roteiro e Montagem: Mário Peixoto
Fotografia: Edgar Brasil
Música: Satie, Debussy, Borodine, Ravel, Stravinsky,
Cesar Frank, Prokofiev

Li-mito, Li-mítico,
filme de proa, profícuo.

Porto das Caixas

Brasil – 1963 – 76 min
Direção: Paulo César Saraceni
Roteiro: Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Nelo Melli
Música: Antônio Carlos Jobim

Ambiência limítica,
a câmera é a trama.

Arraial do Cabo

Brasil – 1959 – 20 min
Direção e Roteiro: Paulo César Saraceni
e Mário Carneiro
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Mário Carneiro
Música: Villa-Lobos

Fome de forma.

Noite Vazia

Brasil – 1964 – 98 min
Direção e Roteiro: Walter Hugo Khoury
Fotografia: Rudolf Yksey
Montagem: Mauro Alice
Música: Rogério Duprat

Angústia da fluência
na imagem do tédio:
a plasti-cidade faz sentido
(filme diletto
de Mário Peixoto).

O Padre e a Moça

Brasil – 1965 – 119 min
Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Carlos Lira

Fé na imagem, ousadia.

A Lira do Delírio

Brasil – 1978 – 105 min
Direção e Roteiro: Walter Lima Jr.
Fotografia: Dib Luft
Montagem: Mair Tavares
Música: Paulo Moura

A câmera passeia livre:
delírio-lírico.

O Pátio

Brasil – 1959 – 11 min
Direção e Roteiro: Glauber Rocha.
Fotografia: José Ribamar de Almeida
e Luiz Paulino dos Santos
Montagem: Souza Jr.

O chão é o limite.

O Cão Andaluz

França – 1928 – 12 min
Direção: Luiz Buñuel
Roteiro: Luiz Buñuel e Salvador Dalí
Montagem: Luiz Buñuel
Música: Georges van Parys, Beethoven e Wagner

Cinema condensado:
pulsão cortante.

Rien que les Heures

França – 1926 – 20 min
Direção e Roteiro: Alberto Cavalcanti
Fotografia: Jimmy Rogers
Montagem: Alberto Cavalcanti
Música: Yves de la Cassinière

A poesia inaugural
de algum lugar.
A figura é fundo.

Entr'acte

França – 1924 – 22 min
Direção: René Clair
Roteiro: René Clair e Francis Picabia
Fotografia: J. Berliet
Montagem: René Clair
Música: Erik Satie

Prazer de inventar.

O Som, ou Tratado de Harmonia

Brasil – 1984 – 35 mm – 16 min.
Direção e Roteiro: Arthur Omar
Fotografia: Antônio Luís e Carlos Azambuja
Som: Heron Alencar
Montagem: Ricardo Miranda
Produção: Melopéia/Córtex

Registros abstratos,
ruidos (des)tratados.

Terral

Brasil – 1995 – 16mm – cor – 18min.
Direção: Eduardo Nunes
Direção de Arte: Simone Melo
Fotografia: Mauro Pinheiro Júnior
Música: Flávio Zetel

(Enquadr)ação do tempo
cinematográfico: ritmo.

Bocage

Brasil – 1998 – cor – 85 min
Direção: Djalma Limongi Batista
Roteiro: Djalma Limongi Batista
e Gualter Limongi Batista
Fotografia: Djalma Limongi Batista e Zéca Abdala
Montagem: José Carvalho Motta
Música: Lívio Tragtenberg

Elogio à oralidade,
Pasolini e Fellini
na terra do sol.

São Jerônimo

Brasil – 1998 – cor – 79 min
Direção e Roteiro: Júlio Bressane
Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Montagem: Virgínia Flores
Música: Fábio Tagliaferri

Transcrição místico-
primitiva: faz-se a luz.

UM Haikai

críticas poéticas de Joel Pizzini

A Queda da Casa Usher

França – 1928 – 100min – mudo
Direção, Roteiro e Produção: Jean Epstein
Assistência de Direção: Luis Buñuel
Fotografia: Georges e Jean Lucas
Cenário: Pierre Kéfer

Narração de uma atmosfera:
sonho, lugar-enigma.
A poesia causa espanto.

Estações 72

Armênia – 1972 – vídeo – 30 min
Direção e montagem: Artavazd Pelechian

Tudo é movimento
(separação é superação).

Histoire(s) du Cinéma

França – 1999 – originalmente em vídeo – 212 min
Direção, Roteiro e Montagem: Jean-Luc Godard

Um inventário desregrado,
excepcional ou melhor,
o cinema (des)composto
por Godard.

Caramujo-flor

Brasil – 1989 – 21 min
Direção: Joel Pizzini
Roteiro: Joel Pizzini e Sérgio Medeiros
Fotografia: Pedro Farkas
Montagem: Idê Laçreta
Música: Lívio Tragtenberg, RH Jackson e Tetê Espíndola

Poesia sob poesia.

Enigma de um Dia

Brasil – 1996 – 17 min
Direção: Joel Pizzini
Roteiro: Joel Pizzini e Sérgio Medeiros
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Idê Laçreta
Música: Lívio Tragtenberg

Especação alegórica.



Arte, morte e Enigma

por Joel Pizzini

Talvez a principal pergunta de *Enigma de um Dia* seja: será que uma obra pode “ressignificar” a percepção de uma pessoa? Juntamente com Pasolini, será que a obra de arte (assim como a morte) “realiza uma montagem fulminante de nossa vida, ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não mais modificáveis por outro, possíveis momentos contrários ou incoerentes) e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, estável e incerto, e por isso, não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semilogia Geral) “(Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Herege*, p. 196). Ou seja, a alternativa fundamental da existência como ser expressivo ou morrer ou ser inexpressivo ou não morrer. No entanto, em *Enigma de um Dia* a obra de arte seria apenas uma “morte” entre outras sendo que o sujeito poderia “morrer” mais vezes durante a vida. Mesmo ao con-

trário, a morte (real) na vida de um autor “ressignificaria”, apenas mais uma vez sua obra, já que esta mesma obra fica sob o julgamento contínuo e incessante dos presentes futuros que a colocação em distintas posições (vide as “escolas” da história do cinema). Dentro deste ponto de vista podemos citar Lacan, que em sua releitura da obra freudiana elabora o conceito de *poin-de-capiton* (que é proveniente da técnica da tapeçaria para forrar móveis que usa botões para estruturar um sofá) cujo efeito seria o de barrar a cadeia de significantes que deslizaria infinitamente sem qualquer “sentido”. Esse ponto também pode “ressignificar” prospectiva e retrospectivamente uma sucessão de significantes. No filme *Enigma de um Dia*, a obra homônima de Giorgio De Chirico representa essa “morte” com potência de significação do processo de percepção. Ainda, o filme foi montado visando o “presente infinito, instável e incerto”, de preferência “Não descritível linguisticamente”

dia 07/10

Espaço Unibanco de Cinema

Rua Augusta, 1475
tel: 287.5590

20:30

Filme instalação Travelling

21:00

Exibição de curtas

- Enigma de um dia de Joel Pizzini
- Caramujo-flor de Joel Pizzini
- O Pátio de Glauber Rocha

22:00

Debate Cinema de Poesia

José Carlos Avellar

escritor, crítico e diretor da Riofilme

Jean-Claude Bernardet

escritor, crítico e roteirista

Sérgio Medeiros

professor de Teoria Literária, tradutor
e colaborador de Joel Pizzini

Leandro Saraiva

editor da revista Sinopse

O debate será mediado pela jornalista
e professora Edilamar Galvão

Poesia no Cinema:

Exibição em telão de 100 sequências poéticas do cinema editadas em vídeo por indicação de Joel Pizzini através de sugestões de amigos, colaboradores, outros diretores e outros profissionais de cinema. A produção e edição será feita pela Polytheama através de Julio Cesar de Miranda, colaborador do evento. Será projetado também o documentário O Pintor, de Joel Pizzini.

CINEMA

DE

POESIA

**mostra cinema de poesia****04/10**

- 18:30 Caramujo-flor e Enigma de um Dia,
de Joel Pizzini
Limite, de Mário Peixoto
- 20:30 O Atalante, de Jean Vigo

05/10

- 18:30 O Som, ou Tratado de Harmonia,
de Arthur Omar
Sangue de Poeta (vídeo), de Jean Cocteau
- 20:30 Rien que les Heures, de Alberto Cavalcanti
O Atalante, de Jean Vigo

06/10

- 18:30 O Som, ou Tratado de Harmonia,
de Arthur Omar
A Lira do Delírio, de Walter Lima Jr.
- 20:30 O Padre e a Moça (vídeo),
de Joaquim Pedro de Andrade

07/10

- 18:30 Rien que les Heures, de Alberto Cavalcanti
A Lira do Delírio, de Walter Lima Jr.
- 20:30 Deserto Vermelho (vídeo), de Michelangelo Antonioni

08/10

- 18:30 Arraial do Cabo e Porto das Caixas,
de Paulo César Saraceni
- 20:30 Noite Vazia, de Walter Hugo Khouri

13/10

- 18:30 Arraial do Cabo e Porto das Caixas,
de Paulo César Saraceni
- 20:30 Noite Vazia, de Walter Hugo Khouri

14/10

- 18:30 Terral, de Eduardo Nunes
O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman
- 20:30 Vampiro, de Carl Dreyer
A Queda da Casa de Usher, de Jean Epstein

15/10

- 18:30 O Cão Andaluz, de Luiz Buñuel
O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman
- 20:30 O Rio (vídeo), de Tsai Ning-Liang

18/10

- 18:30 O Pátio, de Glauber Rocha
Bocage, de Djalma Limongi Batista
- 20:30 Estações 72, de Artavazd Pelechian
Teorema, de Pier Paolo Pasolini

19/10

- 18:30 Terral, de Eduardo Nunes
Providence, de Alain Resnais
- 20:30 Andrei Rublev (vídeo), de Andrei Tarkovsky

20/10

- 18:30 O Cão Andaluz, de Luiz Buñuel
Providence, de Alain Resnais
- 20:30 Au Hasard, Balthazar, de Robert Bresson

21/10

- 18:30 Entr'acte, de René Clair
- 20:30 Histoire(s) du Cinema, de Jean-Luc Godard

22/10

- 18:30 São Jerônimo, de Júlio Bressane

cronograma

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 2 ano I outubro 1999

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão

Editores: Kako D'Angelo e Alfredo Manevy

Editor do Catálogo: Leandro Saraiva

Editor do Dossiê: Newton Cannito

Editores de Arte: Bruno D'Angelo e Marcelo Furquim

Produção: Luciana Lopes e Carolina Geribello

Colaboradores: Roberto Moreira, Rubens Machado Jr., Paulo Santos Lima, Spensy Pimentel, Rogério de Moura, Marcos Cesana, Jacob Coraza, Xavier Bartaburu, Manoel Rangel, Carlos Quintão, Fernando Veríssimo, Marco Vale e Maurício Hitata F.

Colaboradores Dossiê: Augusto Sevá, Inácio Araújo, Bruno Wayner, Leopoldo Nunes, Carlos Augusto Calil, Renato Bulcão e Roberto Farias

Fotógrafos: Rubens Crispim Jr., Maurício Hitata F., Raquel Moliterno

Caricaturista: Eco

Ilustrador: Roberto Stelzer

Contato: CINUSP - (0••11) 818.3540

Distribuição: Editora Hedra - (0••11) 867.8304
www.hedra.com.br

Projeto Gráfico: Oficcinac Design - (0••11) 816.0637

Fotolito e Gráfica: GraphBox.Caran - (0••11) 5061.4800

Agradecimentos: Sérgio Moliterno, Marcus Harada, Marcio Penna, Anita e Ana da Cinemateca Brasileira, Livraria Ao Gaúcho, Riofilme, Pandora Distribuidora, Polifilmes, Fundamentos

ENTRE EM CONTATO CONOSCO

redação da REVISTA SINOPSE
rua Pidalga 515 casa 2
cep: 05432-070
Vila Madalena São Paulo SP
OU E-MAIL:
revista.sinopse@zipmail.com.br



acervo da Cinemateca Brasileira

F O T O G R A M A



Reitor: Jacques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho José Melfi Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Adilson Avansi 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 Projeccionista: Peter Aparecido Pinilha Estagiários: Leandro Rocha Saraiva e Newton Guimarães Cannito.

Na esquina sombria da Aurora

A Sinopse chega a sua segunda edição sem motivos para comemorações. Nesse número reforçamos nossa atenção preferencial ao cinema brasileiro e reunimos um conjunto de textos sobre seus aspectos de produção, distribuição e estética. O quadro sinóptico resultante só não é aterrador porque já há algum tempo as ilusões de “modernidade” e “renascimento” foram abolidas dos corações, mentes

e jornais do país. Aliás, o texto de Jacob Coraza mostra em detalhe como a bebedeira eufórica do “Renascimento”, e a inevitável ressaca em que estamos agora metidos, foi regida pela subserviência de plantão da grande mídia, sempre atenta às oscilações de poder da corte.

Resta a lucidez amarga das ruínas, que faz com que possamos escutar aqueles que já durante a festa anunciavam o engodo. Já passa da hora de encararmos a dura realidade que Roberto Farias descreve em seu texto. Não seria abuso chamarmos, para lembrar Paulo Emílio, de situação neo-colonial o absoluto controle do cinema americano no país. Em economia, mesmo cinematográfica, não existem coincidências, e as mãos que dão as cartas só são invisíveis para bobos e alegres convivas do cassino. O diagnóstico se completa no conjunto de textos reunidos a partir do ciclo de debates promovido pela Sinopse em setembro, dentre os quais o de Inácio Araújo, que conclui suas reflexões com uma frase que tem a força e a precisão de um emblema da época: “a única tendência que consigo discernir, e talvez não seja propriamente estética, é do salve-se quem puder”.

Pessimismo no pensamento, otimismo na ação. Resistir e reconstruir é preciso. Se vivemos entre escombros, é preciso enxergá-los, que substituamos as imagens arruinadas do país pelas imagens do país em ruínas. Em todos os textos da revista repete-se a palavra de ordem básica: filmes baratos. Produção terra-a-terra (arrasada), de muitos e muitos filmes, que componham uma frente de trabalho cinematográfico, ultrapassando essa comédia de festas e black-tie dos últimos tempos.

A entrevista com Joel Pizzini serve de antídoto às facilidades do “cineminha” e mostra o grau de exigência a que se submete quem se propõe a realizar o que Pasolini chamava de “cinema de poesia” - título também da mostra de outubro no CINUSP, sob curadoria de Joel.

Em relação a situação nacional, Joel dá o testemunho de um cineasta que, na contra-mão do oportunismo, afirma um projeto estético. Um exemplo daquilo que Roberto Moreira e Rubens Machado vêm como caminho fértil: um cinema anti-burocrático, com projeto cultural. O próprio fato de um texto escrito a quatro mãos, por Roberto, que é roteirista e professor de roteiro, e Rubens, que é professor de teoria cinematográfica, já é sintoma de novos ventos culturais soprando sobre as ruínas.

A Sinopse entrega aos leitores esta segunda edição fazendo sua convocação feita por Roberto e Rubens: só “chegando junto” teremos chances de virar o jogo e realizarmos um cinema a altura dos desafios de nossos tristes tempos.

Os editores

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

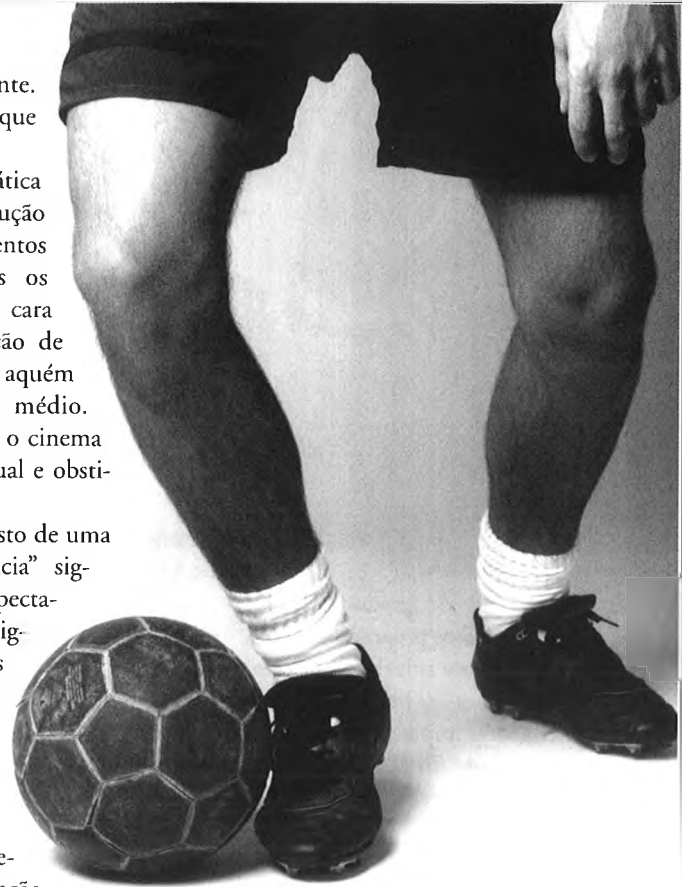
devem se coordenar mutuamente. No entanto, entre cada filme o que faz o cineasta?

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

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

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

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



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

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

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

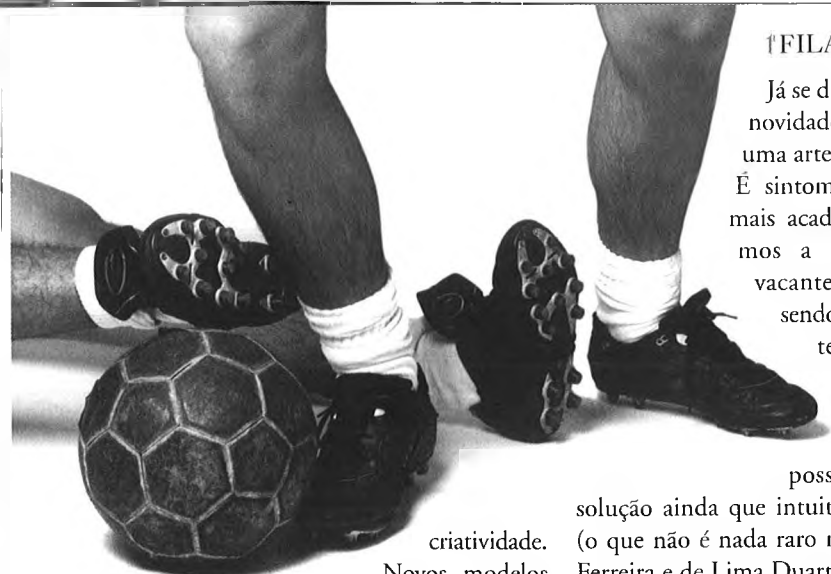
rentemente emblemáticas.

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

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

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

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



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

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

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

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

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



Filmes de exílio

por Alfredo Manevy

De Olhos Bem Fechados e *Dois Córregos* não tem nada em comum, aparentemente. Como a tarefa de medir gênio e talento já foi largamente executada pelo resto da crítica, resta permitir que análise percorra outros caminhos. Tudo depende de como nos colocamos diante das obras, de como travamos um diálogo com elas. Estruturalmente, não há quase nada em comum. No entanto, o impacto destes dois filmes se aproxima. Não a toa, pois Carlos Reichenbach e Stanley Kubrick têm carreiras que contrastam com as das novas gerações. Nos dois casos, os cineastas se favorecem do exílio. Um do exílio de seu personagem, outro do exílio que se tornou a própria carreira de cineasta, exilado que era por convicção. Como dois fantasmas eles nos trouxeram em 1999 dois filmes que são fontes de imagens riquíssimas, são duas provocações às formas sedimentadas de se encarar a história, o sexo e as relações pessoais. E não por promulgarem a hoje tão exigida beleza de bom gosto, mas por serem antes de tudo imagens mobilizadoras e reveladoras.

Sensibilidade de Exílio

Dois Córregos é a nostalgia por um momento da história brasileira, através de uma narração radicalmente romântica e não reconciliada com presente. Ao contrário de *O que é Isso Companheiro*, que vem retomar o mesmo período para glorificar um presente de democracia e liberdade, *Dois Córregos* faz o movimento contrário. Todas as lágrimas que podem ser derramadas no filme, e elas

são muitas visto que é a lógica do melodrama que muitas vezes está em jogo, são em função do sentimento de perda. Talvez o aspecto mais fascinante do filme seja o que há de casual no encontro entre a as três moças e o homem de esquerda, e a própria rapidez do encontro.

Curioso é que Reichenbach sendo um dos mais reconhecidos diretores brasileiros hoje, mesmo com um passado associado ao cinema cafajeste paulista e ao cinema pornográfico, teve acesso a uma estrutura invejável de produção. Mas isso não intimidou um uso livre da narração em *flash-back*, o uso de diálogos que permitem o flerte com a literatura, o uso constante da música interna ao filme como comentário ao visual. Quando toda uma geração reivindica no longametragem o diálogo com o público e, ao mesmo tempo, o direito à liberdade, é no mínimo sintomático que o mais respeitado cineasta nacional faça o filme brasileiro com maior vocação para o grande público, que não é o mesmo grande público de *Godzilla*, é claro.

O aristocrata do Bronx

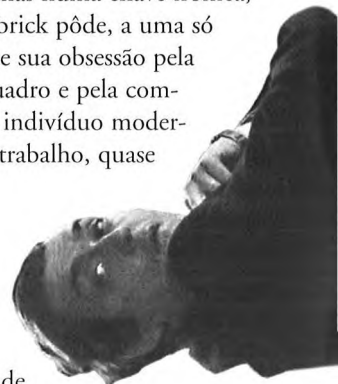
Stanley Kubrick sempre foi um cineasta obcecado pelas formas de poder. Uma de suas situações prediletas era a do desespero diante de uma ordem manipuladora, onipresente e quase e invisível, e os seus melhores personagens são os que a pressentem de algum modo. Em *2001*, era o poder da máquina e da inteligência artificial que operava em surdina, manipulando o homem e levando-o à morte. *Doutor Fantástico* encenava o poder político operando em tempo de guerra fria. O conflito EUA-URSS era o mote da comédia *noir*, gênero que talvez o próprio Kubrick tenha inventado.

Em *Lolita*, o livro, Vladimir Nabokov analisava o auge da modernização americana.

Isso interessava a Kubrick. Outro exilado, Nabokov fazia um passeio sociológico pelos hábitos sexuais do novo mundo, através do seu personagem, o francês Humbert Humbert, cuja paixão por uma ninfeta americana o levava à autodestruição. Para Kubrick, o sexo despontava como um mote para a análise da cultura de massa e de seus efeitos perversos, o que talvez hoje seja de senso comum, ou com certeza, de consumo comum. *De Olhos Bem Fechados* clareou bem o quanto esta idéia permaneceria cara a Stanley.

Barry Lyndon recuperava o romance de formação inglês, mas numa chave irônica, amarga, onde Kubrick pôde, a uma só vez, levar ao limite sua obsessão pela composição de quadro e pela composição moral do indivíduo moderno. Graças a este trabalho, quase esqueceram que Kubrick era um ex-fotógrafo nascido num pobre apartamento do Bronx. Ficaria a imagem de um aristocrata solitário, remoendo durante anos e escolhendo a dedo os temas de seus filmes.

Laranja Mecânica e *O Iluminado* podem ser vistos como filmes de terror e ficção científica. Mas só na superficialidade eram filmes que operavam no nível do fantástico. Jack Torrance (Jack Nicholson) de *O Iluminado* ouve espíritos que solicitam de Jack o genocídio de sua família. Em troca, Jack poderá se integrar aos bailes de gala, orgias, bebidas à vontade e à celebração dos mais ricos empreendedores americanos, que há 50 anos atrás passavam as férias no *Overlook Hotel* e desfrutavam da aurora da *Belle Époque*.



Kubrick passou o resto de sua vida num castelo ao redor de Londres, como um recatado homem de família, saboreando ele próprio as conquistas de sua trajetória, e se poupando dos deveres que se esperava de um mito como ele. Talvez Kubrick tivesse algo a ver com a própria obra. Pois nela, as forças invisíveis estavam sempre dispostas a negociar com os personagens. E, a cobrar, é claro, um preço alto pelas regalias e momentos de prazer oferecidos.

Os anos de espera por seus filmes, com o passar dos anos, se tornou uma espécie de hábito e uma espécie de esperança. A espera aumentava a cada filme lançado. Talvez porque Kubrick sabia que tinha um fardo espacial para os temas que escolhia. De alguma forma, talvez justamente pelos anos sem filmar e por sua ambição, que não era pouca, Kubrick escolhia temas que sintetizavam as ansiedades de sua época e de seu povo, a América, com o qual ele só reatou com *Nascido para Matar*. Para um iconoclasta mordaz como ele, o final de *Nascido para Matar* introduzia uma luz de amenidade e de culpa diante do horror da guerra. Talvez Kubrick, mais velho, estivesse tentando aceitar melhor o estado das coisas. Mas, num caso único, as coisas fugiram ao seu controle e a imagem mais forte do filme, a que ficaria com o público seria a da primeira hora de filme: o suicídio nos campos de treinamento, o horror *made in U.S.A.*, que, como tema, era sua especialidade.

Um dia ele retornaria para Nova York, palco de seus primeiros filmes, ainda que

através de cenários. Talvez *De Olhos Bem Fechados* fosse, para Kubrick um acerto de contas com Nova York e com todas aquelas cidades que, hoje, pretendem fazer-se a sua imagem de cidade luz e capital do mundo. Para isso, nada melhor que um casal emblema dessa cidade. Nada melhor que um casal que, dentro e fora das telas, prima por sua exemplaridade.

Nos dois dias turbulentos na vida do Dr. Bill, Kubrick reafirma a sua obsessão pela roda de poder ausente e manipuladora. Ela está lá o tempo todo, sentida na foto, na montagem, na música. E estão lá, novamente, os diferentes elos da cadeia social, e as formas sexuais que cabem a cada um assumir no jogo em cena e que são vistos com uma ironia que irá deixar saudade. Da estudante de sociologia que se prostitui ao ritual de máscaras, tudo se compõe como a mais surpreendente descrição de poder através do sexo, sintonizando o filme de Stanley com a outra grande obra da década que aborda o poder da mesma forma, *O Rio*, de Tsai Ming Liang.

Com a diferença que, para Kubrick, a esperança talvez fosse dialogar com o grande público. Dizem que Stanley esperava ansiosamente pelo sucesso de público a cada filme, e tratava as exposições com enorme rigor. Talvez fosse, nesse sentido, um homem que depositasse alguma esperança no cinema. Mas imagino que não passasse disso. A segunda parte de *De Olhos Bem Fechados* contém algumas das passagens mais duras de Kubrick. Agora, sente-se o poder tão imenso e indescritível que as pequenas ambições do casal de classe média alta revelam-se uma casa de bonecas, indicada pela Barbie no final, nas mãos da pequena filha. O "Let's fuck" de Nicole Kidman, como solução ao dilema do casal, não dá maiores esperanças e sinaliza

o recuo. Diante da monumentalidade de uma ordem que se pressente, e que se materializa através de avisos e ameaças, a terapia para casais e o pôquer com os amigos permanece realmente a melhor saída.

Criatividade

O mundo do cinema tem uma relação muito particular com a criatividade. Como se sabe, existem manuais para orientá-la, programas e concursos públicos para incentivá-la e houve um tempo em que a política costumava mobilizá-la. Sendo absolutamente necessária para a sobrevivência do cinema, não raro a vêem como um problema a ser resolvido. Carlão e Kubrick têm trajetórias que explicam muito as formas de forjar um cinema de oposição. Essas trajetórias nos falam sobre a criatividade. O que a torna tão viável no caso de cineastas como eles, para além do talento individual?

Se no Brasil vive-se uma crise de criatividade, talvez não falte o talento (a indústria de publicidade vive sua aurora), mas sim a forma de organizá-lo, um centro gravitacional que a mobilize. Carlão e Kubrick fazem sobretudo um cinema que tem vontade de responder à história, à experiência social e à política de seu tempo. E, mais que isso, os dois souberam como poucos atender às demandas de um certo grande público, ao trabalhar com convenções narrativas, enquanto mantiveram-se comprometidos com temáticas absolutamente pertinentes. O legado deles está aí.

Filmes de exílio

Seu Último Refúgio

por Paulo Santos Lima

Pobre videocassete. Não há cinéfilo que não lhe crucifique, que deixe de desmascarar as mutilações que seu formato submete aos filmes em película, quase sempre exibidos na imensidão das salas de cinema. Mas o que a maioria esquece é que o tal VCR é a última salvação das obras ditas malditas, injustiçadas ou mesmo desconhecidas do público comedor de pipocas. Se os cineastas do *Dogma*, os independentes norte-americanos (antes de caírem nas garras dos grandes estúdios e da grana fácil) e os iranianos, chineses, neozelandeses, africanos, ou seja, os não-norte-americanos/europeus costumam ter trânsito livre no circuito alternativo de cinemas brasileiros, como o Espaço Unibanco, o mesmo não acontece com obras que saíram da alfândega nacional direto às prateleiras das locadoras. Não quer dizer que todas elas não recebam um desprezo do público.

Independentes injustiçados de hoje

É o caso de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), de Manoel de Oliveira. Uma locação pode mostrar a beleza deste filme do cineasta português, que, como todos os seus trabalhos, se lança nas memórias (dele, dos personagens, do povo português) para contar histórias intimistas.

Muitos não perceberam a beleza naquelas imagens, que ora mostravam estradas e placas, ora vislumbravam objetos sem o menor apelo imagético para o cinema clássico-glamouroso, como uma estátua feia e deteriorada. Mas é que, para Oliveira, a beleza está naquilo em que cada um se iden-

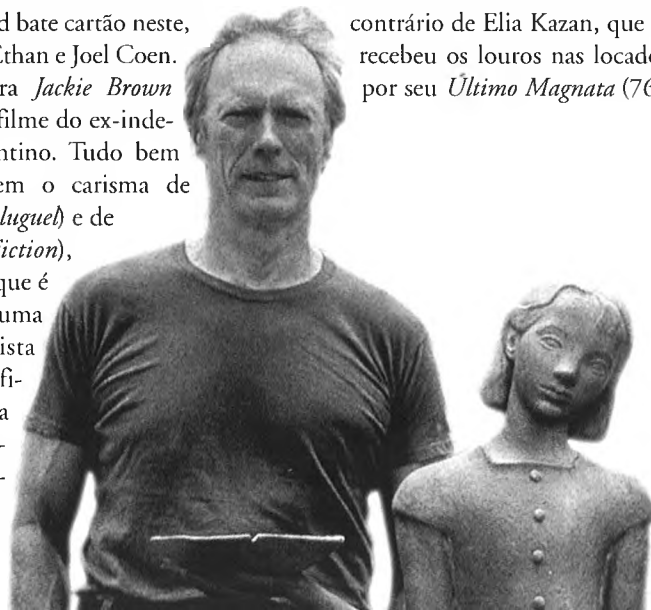
tifica e não propriamente o que o consenso legitima como belo, como essencial. Pessoal, também, é *Miramar* (97) de Julio Bressane. São, aqui, as reflexões sobre um cineasta, o contar como tudo começou, o que o influenciou, como ele vê a arte e aliança entre cinema, literatura, música. Poético, incredivelmente considerado incompreensível pelo público, ele aguentou apenas uma semana no circuito paulistano. Em vídeo, pode ser descoberto, apesar do formato reduzido. Por falar em memórias, alguém se lembra de *Gosto de Sangue?* Pois de *Fargo*, *O Grande Lebowski*, *Na Rodada Fortuna* ou *Arizona Nunca Mais* todos se lembram. Os mesmos irmãos Coen dirigiram e produziram, em 1984, essa homenagem brilhante ao cinema *noir*, contando uma história de traição, assassinato e fracasso. Até a "oscarizada" Frances MacDormand bate cartão neste, que é o melhor filme de Ethan e Joel Coen.

O mesmo vale para *Jackie Brown* (97), o mais injustiçado filme do ex-independente Quentin Tarantino. Tudo bem que Pam Grier não tem o carisma de Harvey Keitel (*Cães de Aluguel*) e de John Travolta (*Pulp Fiction*), mas a simplicidade com que é contada a história de uma aeromoça contrabandista envolvida com um traficante barra-pesada mostra que o diretor amadureceu, abandonou os maneirismos que só foram formidáveis em princí-

pio. Agora, a sutileza, a ênfase nas pessoas comuns fazem o brilho artístico.

Abel Ferrara toca em outro assunto tabu: o vício e a perversão sexual. O público não teve muito estômago para aguentar seu *Vício Frenético*, que não parou nas prateleiras das locadoras apenas na primeira semana de lançamento. O que pesa, aqui, é mais a tortuosidade do destino do personagem de Harvey Keitel do que o explícito.

Injustiça por injustiça, ainda há *À Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal* (97), que até este que vos escreve torceu o nariz numa primeira visão. Clint Eastwood também optou pela sutileza para adaptar uma história que mostra o quão surreais e caricatas são as coisas da vida, a morte, o casamento, o sucesso e a descoberta. Mas este não foi o último filme de Clint. Ao contrário de Elia Kazan, que não recebeu os louros nas locadoras por seu *Último Magnata* (76).



Os independentes de ontem

O filme de Kazan é metalinguagem pura, tratando do (sub) mundo do cinema e contando com atores do cacife de Robert De Niro, Robert Mitchum, Jack Nicholson, Jeanne Moreau, Ray Milland etc. Serve, inclusive, para entender um pouco a atitude de Kazan, que delatou colegas de ofício no terror macarthista, num desses momentos que o gênio abraça a besta.

Outro é o esquecido *Caminhos Perigosos* (74), um Scorsese mais rústico que já denuncia o universo de seus trabalhos posteriores. As atuações de Keitel e De Niro já valem a diária. *Eu Te Amo* (81) é um belo Arnaldo Jabor, que sempre é lembrado por seu *Toda Nudez Será Castigada*. Relativo sucesso nos cinemas, na época, é esquecido nas locadoras (como todo filme brasileiro). A música de Chico Buarque dá ritmo ao triângulo amoroso de Paulo César Pereio, Sônia Braga e Vera Fischer com uma classe rara na história do cinema. Raro também é o primor de *A História de um Soldado* (84), de Norman Jewison. É desses filmes considerados acadêmicos e pouco impactantes por grande parte da crítica. Na verdade, uma obra-prima sobre as investigações da morte de um soldado negro. Um capitão negro é designado a descobrir o assassino e se defronta com um oficial branco. Racismo e crime de mãos dadas como nunca visto nas artes cinematográficas.

Se o negócio é abandonar as sutilezas, há a artística em *O Último Tango em Paris* (74), de Bernardo Bertolucci, e a grosseira em *O Amor e a Fúria* (94), de Lee Tamahori, que atualiza o tem do diretor italiano. O primeiro já é conhecido, porém, mais visto por seu caráter polêmico do que pela poesia com que mostra o jogo conflituoso homem-mulher, com a ampla vantagem de Marlon

Brando. O outro filme é neozelandês e mostra, também, os conflitos entre homem e mulher. Um marido machista espanca a mulher até que ela decide mudar a situação e reencontrar suas raízes aborígenes. Esqueça a busca pelas origens e note a barra pesada do ambiente familiar da periferia da Nova Zelândia.

Cineasta que brilhou na Hollywood rebelde dos anos 70, Bob Rafelson é outro diretor que merece sua filmografia reavaliada em cinemas e locadoras. Até *O Destino Bate à sua Porta*, com Jack Nicholson costuma passar batido pelos olhos dos videotas. *Sangue e Vinho* é outro exemplo, nada grandioso, mas que tem seus momentos primorosos, chefiados pelo mesmo Nicholson. Para não cair na dúvida e seguir com o mesmo ator e diretor, contudo, *Cada um Vive como Quer* (70) é obra elogiada pela crítica, esquecida no fundo das video locadoras. Bom filme esquecido é filme com Kathleen Turner. A charmosa loira tem seu melhor filme nas prateleiras – *Corpos Ardentes* (81), de Lawrence Kasdan –, mas não há nada de errado com *Crimes de Paixão* (84), drama-comédia pseudo-hardcore dirigido por Ken Russell. As cenas de sexo, que podem ser vistas numa íntegra que a TV tratou de mutilar, afastou clientes. Mas é hora de reconhecer as qualidades deste filme que conta também com Anthony Perkins refazendo o voyeurismo do Norman Bates do *Psicose* de Alfred Hitchcock.

Mas nem sempre independência e qualidade caminham juntos

Por falar nisso, ainda é cedo, mas é certo que o *Psicose* de Gus Van Saint seja visto apenas no alvoroço do lançamento. Impossível, para quem alugá-lo, não preferir o clássico de Alfred Hitchcock. Se Hitchcock



foi um gênio que arriscou seu talento contra o conformismo das platéias de seu tempo, Van Saint fez sua coragem ser entendida como arrogância pelos críticos. Foi só um ato de reverência, uma consequência da falta de criatividade da atualidade, que atinge inclusive os detentores do selo independente, tornado-o um rótulo vazio. Quanto às locadoras, se vistas com o mínimo de sensibilidade, podem salvar o cinéfilo do desprazer que ele vem encontrando ao atravessar as catracas dos cinemas.

Por um cinema *con alma*

por Spensy Pimentel

Um aparente desvio de foco, na verdade um recuo para o plano geral. Carta de Guimarães Rosa a João Condé: “Assim, pois, em 1937 (...), quando chegou a hora de o Sagarana ser escrito, (...) tinha de pensar (...) na palavra arte, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente.” Assim é o momento em que germina a obra, inevitavelmente. Ignorá-lo é também uma opção (*cosi costi*), reinante nesses tempos de descompromisso pilatiano. E as novas torneiras nem mesmo exigem que se toque o metal. Assepticidade (ceticidade) total. Corta.

Recife. Porto. Dois homens conversam em árabe. No ar, uma frase: “Os inquietos mudarão o mundo”. Repare: não os insatisfeitos ou incomodados. Os incomodados se retiram. Digo: a inquietude. Um Benjamin Abrahão sai pela caatinga com sua arapuca a corda para engaiolar a alma de Lampião e seu bando. Se provoca sua ruína ou se a documenta, sabe Deus. Sessenta anos depois, jovens do manguê recontam sua saga. Tambores, guitarras, maracatu, hip-hop. “Capiberibe”, eles dizem. “Capibaribe!”, brada o Veado Preto. Corta. Manaus. Um homem via espíritos, dançava nu com os índios, filmava. Ele também caçava: a alma da maior floresta do mundo. Silvino Santos, resgatado do limbo por Aurélio Michiles. Aparte: o documentário se recusa a subir um degrau - olha ao rés-do-chão, quando o protagonista ansiava pela altura. Corta.

Buenos Aires. Um jovem ama uma louca e aprende a fotografar almas. Anos depois Héctor Babenco também seria brasileiro, apaixonado por um paraíso maculado pela crueldade que não respeita a inocência, de uma criança, de um índio, de um bandoleiro. Mas nesse então, era só um coração jovem, e não esqueçamos o tango argentino, ele está sempre lá quando nada mais resta. Assista-se como se ouve Piazzolla ou Gardel. Corta. Fecha.

Note-se a insistência: alma. O que seja? “Essência imaterial, capaz de entender, querer e sentir, que unida ao corpo forma a individualidade”, diz um pai-dos-burros. Complemento. Tradições ocidentais de lado, para que não se imagine um essencialismo, perceba só isso: buscava-se algo mais, fosse o que fosse. Esse era o cinema, algo esquecido pelos mercadistas, tanto quanto pelos umbiguistas. Pois uns encoleirados pelo dinheiro, outros pelos próprios limites. Os instantâneos filmicos supracitados, por outro lado, trazem nostalgia. Um

tempo de abrir picadas pelo país, facão na mão. Um tempo de encantos fáceis, como índios exóticos, paisagens deslumbrantes, caipiras amistosos.

Dou um desconto para os novos: caçar hoje é bem mais difícil. Mas baixar a cabeça é inadmissível... Senão chegamos a obras (se é que) como *Pequeno Dicionário Amoroso*, masturbação tão cansativa e esgotante quanto um namoro baseado em fins-de-semana trancados num apartamento em uma metrópole contemporânea. Ali o homem está reduzido ao biológico, o amor é um fenômeno tão explicável quanto a maçã de Newton. Vazio (do filme) com vazio (do espectador) dá em... risos.

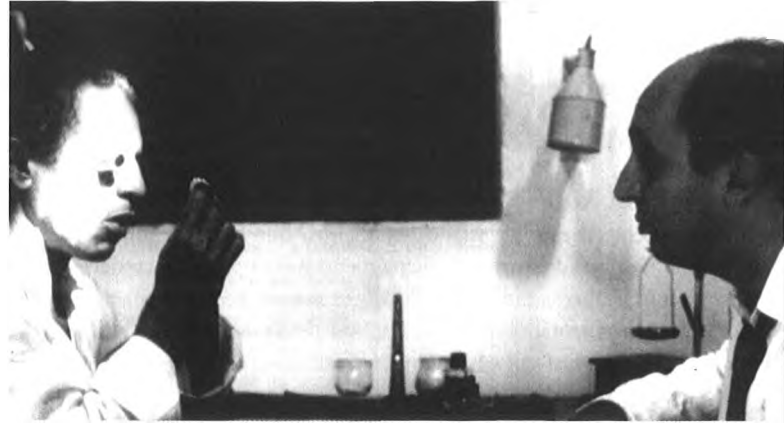
Ou *Céu de Estrelas*. “Se em algum momento eu percebesse que se parecia com uma parábola, eu jogaria tudo fora e recomeria do zero”, proclamou-me o roteirista Bonassi. Mas, metáforas e parábolas, que homem pode delas fugir? Usando arsenal inimigo: que prova Freud senão isso? Falta de ignorância... E o sujeito prefere projetar para o público suas próprias perebas...

Algo se perdeu, e os humildes o percebem. Em algum momento entre a antiga ditadura militar e a nova, democrática (que é a da maioria, como já disse o outro), a rola voou. Pergunte, e os que filmam hoje, em uníssono, responderão: “Somos autores!”. Autor: aquele de quem alguma coisa nasce. Mas estes tempos – quanto mais num país órfão como este – são de pais ausentes. Paternidade é responsabilidade: vômito, merda, arrotto não têm pai.

Truco? Eu chamo o zap e o grudo em tua testa. A estética, como disciplina, tem seus conformes e desconformes. Alegue os engenheiros, vou além da física, meta. Um tal Shusterman, filósofo americano, recentemente apontou para o *rap* como mostra da reemergência da responsabilidade do artista. Pois o professor Teixeira Coelho também escreveu faz pouco (na revista *Inter Poesia*): “Como muito artista não acredita mais na arte, muito espectador acredita que a arte não tem mais nada a lhe dizer: só a diverti-lo. A arte o diverte, e está bem assim. A arte, porém, tem ainda muita coisa a ensinar ao espectador (Nietzsche) _ se o autor assumir o papel.”

É o x. O que o cinema brasileiro desta década fernandiana (Collor, Henrique) perdeu foi a fé. Não importa em quê. Alma, Deus, mandados às favas? Pois para ter essa coragem é preciso ser muito Homem. O problema é que os “autores” não creem nem mesmo em si próprios. E já há quem diga que o ato de criar é doentio, anormal. Ecos nazistas...

Exceção honrosa: *Notícias de uma Guerra Particular*, recém-lançado. João Salles e Kátia Lund buscam, caçam nesse filme. *Fé*, de Ricardo Dias, poderia ter chegado lá, mas esbarra no peso do autor, que não se ergue com sua obra. A viagem da arte exige a eliminação



do peso desnecessário (Teixeira) – como os pajés guarani que dançavam dias e dias para poder alçar vôo até a Terra sem Mal. *Baile Perfumado*, *O Cineasta da Selva* e *Coração Iluminado* – há algo mais entre os protagonistas: todos são estrangeiros. Invertiam os signos, ladinos perseguindo o que os boçais da terra ignoram. Qual David Byrne promovendo Tom Zé. “O truque não está em acreditar num conteúdo, o truque está em acreditar na arte não-reduzida e não-reduzida, na arte que não afunda com o peso do imanente e do imediato, que não se esfuma na invisibilidade e que não se auto-consome em questão de horas” (Teixeira).

Emendo que, muitas vezes, para acreditar na arte, começa-se por um conteúdo. Mas boa parte dos atuais cineastas brasileiros não têm nem uma, nem outra crença (e essa é a raiz da nostalgia dos humildes). Não são exceção, apenas espelham elites e classe média. E também se traem. Porque provam que não agem como artistas ou autores: produzem para si mesmos (em vez de ir ao psicólogo, a igreja, o puteiro, o bar, o CVV ou algum lugar espetacular para um suicídio) ou para o mercado (em vez de combatê-lo). “Diante de uma obra de arte, o ser humano quer tornar-se, ele, uma obra-prima (Nietzsche) (...). É difícil transformar-se em obra de arte diante de um monte de lixo” (Teixeira).

Espectadores diante do lixo, autores de cabeça baixa (“a vida não devia ser de cabeça baixa”, dizia João Rosa). E o Brasil continua esperando por algum cineasta que se atreva a chutar as portas do céu. Ou nem tanto. Basta atrever-se – eu não disse “chocar”.

Esse um que cito, arrombador das portas de Deus, é o Charlie Parker de Cortázar. E ele chocou apenas os dogmáticos. O que é bem diferente dos desesperados que andam filmando excrecências que escorrem de sua própria cabeça. E, claro, também dos bons-moços que vão à manicure para a festa do Oscar.

por Rogério de Moura,
cineasta e conselheiro da ABD-SP.

SPA ABD - Seção São Paulo, integra uma entidade atualmente representada em 15 estados brasileiros, que atua na formulação de políticas para o cinema, principalmente para a produção independente de curta e média metragens, documentários e longa metragem de estrepantes, representando realizadores, iniciantes e estudantes de cinema.

As ABDs, em geral, caracterizaram-se pelas ações políticas de âmbito regional, cada qual lutando para organizar e desenvolver o setor em seu próprio estado. A ABD, no entanto, é a única entidade de realizadores de expressão nacional. Por este motivo, decide criar a ABD - Nacional, em 1992, para defender os interesses dos produtores e realizadores brasileiros, atuando, principalmente, junto à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

Atualmente, possui representantes na Comissão de Avaliação e Aprovação de Projetos Culturais da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, na Comissão Estadual de Cinema na Secretaria de Estado da Cultura, e também na recém-criada Comissão Nacional de Cinema do Ministério da Cultura.

Em São Paulo, mobilizou-se para que o Prêmio Estímulo, mantido desde 68 pelo governo do estado, não deixasse de existir. Este concurso, que alavancou a carreira de inúmeros cineastas, deixou de ser editado em 95, 97 e 98, impedindo que ao menos trinta e oito curtas fossem realizados. Permanentemente desenvolve projetos para a produção e difusão do cinema independente, apresentando-os nas instâncias competentes para sua execução.

A ABD -SP vem buscando ampliar suas alianças junto aos setores da indústria (fabricantes de filmes, locadores de equipamentos, laboratórios e finalizadores), e também junto às emissoras de televisão. O desenvolvimento do audiovisual é de interesse geral, e o descaso político com o setor prejudica a todos.

ABD NA TV Estão sendo veiculados, no Canal Comunitário de São Paulo (canal 14, NET/TVA), produzidos pela Coonat - Núcleo Audiovisual, em co-produção com a V&T Produções: *ABD no Ar* (sextas, 23 horas) é uma mesa redonda de debates, que aborda os rumos da política cinematográfica brasileira, com a presença de produtores, realizadores, atores, técnicos, investidores e personalidades oficiais da política setorial. Dentre os assuntos abordados, estão "O Prêmio Estímulo Paulista" e "Caminhos Para o

Documentário Brasileiro". A produção do programa *ABD no Ar* cobriu, também, o ciclo de debates *Fantasma do Cinema Brasileiro*, organizado pela revista *Sinopse*, que ocorreram no Espaço Unibanco de Cinema. *Estação Documentário* (sextas, 19 horas) destina-se à divulgação do documentário, onde os próprios realizadores apresentam e comentam a sua obra. A programação do *Curta em Movimento* (quintas, 19 horas) é dirigida aos interessados em cinema e ao público em geral. A produção de curta metragem é diversa, passando por todos os gêneros: filme infantil, experimental, ficção, animação etc.

Estes programas serão também veiculados na TV Senado (Canal 10, NET/TVVA), mediante convênio de reciprocidade: em troca, o canal fornecerá os programas que produzirem sobre a Comissão de Senadores, criada para estudar um plano de desenvolvimento do cinema nacional. A ABD-SP, atualmente, estuda com a direção do Canal Brasil, a veiculação de seus programas no Canal 66.

TROFÉU ABD. A ABD-SP está premiando as mais significativas produções de curtas e documentários com o Troféu ABD, concedido durante seguintes festivais: Ibero-Americano de Estudantes de Cinema, É Tudo Verdade e o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Além de desenvolver projetos para o setor, é papel da ABD promover a integração entre os cineastas. As reuniões semanais da ABD-SP acontecem no MIS - Museu da Imagem e do Som, toda segunda-feira, às 20 horas, estando aberta à presença de qualquer realizador ou estudante de cinema.

ABD - NACIONAL. Anualmente, durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens, realiza-se o Encontro Nacional de ABDs, evento que reúne as ABDs de todo o Brasil, para se discutir as políticas regionais e nacional de cinema, propor novas metas e estabelecer um plano anual de atividades. Em 1999, a ABD - Nacional elegeu uma nova diretoria para um mandato de dois anos, que assim está constituída: Presidente, Leopoldo Nunes (ABD-SP); 1º. Vice-Presidente: Paulo Halm (ABDeC-RJ); 2º. Vice: Fernando Severo (AVEC/ABD-PR); Secretário: Emanuel Freitas (ABDeC-PA); Tesoureiro: Eduardo Benfica (ABD-GO); Conselho Consultivo: Região I (RJ): Moema Müller (ABD e C-RJ); Região II (SP): Luis Carlos Soares (ABD-SP); Região III (Sul): Giba Assis Brasil (APTC /ABD-RS); Região IV (Centro-Oeste): Jefferson A. Vieira (Ass. Curta Minas-ABD-MG); Região V (Norte-Nordeste): Pola Ribeiro (ABD-BA). O encerramento do encontro foi marcado pela reunião da nova diretoria da ABD com o Secretário para o Desenvolvimento do Audiovisual, José Álvaro Moisés, a quem foi apresentada a proposta da entidade.

Vocabulário de música pop

Roy Shuker

A música pop foi autopsiada, ainda que muito viva.

Delimitou-se um corpo predominantemente de rock e pop, além de suas vertentes e implicações sociológicas e econômicas.

O jazz e música erudita foram excluídos por razões subjetivas. Cada viscera foi estirpada para, a um só tempo, ser definida e analisada.

Não há verbetes dedicados a artistas ou bandas, como num guia para fãs. De fato, o autor se preocupa com a influência e atuação desses personagens nesse corpo tão instável quanto um vírus mutante. De aficionados e capas de discos, passando por globalização, censura, Escola de Frankfurt, a som estéreo e raves, tudo o que concerne à música pop contemporânea está neste livro.

Sempre de maneira acessível e estimulante, para iniciantes e estudantes, mas com relativa profundidade para saciar os profissionais da área. Fácil de consultar, o livro lembra um hipertexto, pois todos os verbetes que remetem a outros estão em destaque. Cada item traz também sugestões de livros e discos afins. Sem a intenção de ser definitiva – porque não há nada perene no pop – esta é uma obra de referência numa área carente de delimitações, definições e conceitos. Com uma visão acadêmica sem rebuscamento e um distanciamento agradável sem superficialidade, este livro nos dá as boas-vindas ao fascinante mundo do pop.

Marcelo Negromonte, jornalista

Cultura popular: Uma introdução

Dominic Strinati

A partir da análise de pensadores como Adorno, Althusser, Barthes, Gramsci, Raymond Williams e Walter Benjamin, o autor discute as diversas formas da cultura popular, do jazz à música folk, do cinema de Hollywood à televisão, do romance policial às revistas femininas, considerando o desenvolvimento da indústria cultural e a distinção entre cultura erudita e cultura popular. Trata-se de uma introdução ao debate teórico sobre a natureza da cultura popular de acordo com os mais diferentes pontos de vista: a Escola de Frankfurt, o marxismo, a semiologia, o populismo cultural, o feminismo e o pós-modernismo.

Invenção da Pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800.

Organizado por Lynn Hunt

Nessa coleção de ensaios, historiadores e teóricos literários investigam como, entre 1500 e 1800, a pornografia tornou-se gênero literário e categoria de conhecimento intimamente relacionada com os momentos decisivos da modernidade e da democratização da cultura no ocidente. Os primeiros escritores e gravuristas modernos associados à pornografia faziam parte de um grupo herético de reputação duvidosa – livre-pensadores e libertinos – que constitua o lado obscuro do Renascimento, do Iluminismo e da Revolução Francesa. Desde o início, a pornografia moderna europeia lançou mão do sexo para por à prova os limites e a regulamentação do comportamento obsceno e da sua expressão nas esferas pública e particular. Assim, a pornografia criticou e, até mesmo, subverteu o poder político, tanto quanto os relacionamentos sociais e sexuais.

“Estes ensaios atraentes e bem fundamentados, além da magistral introdução de Lynn Hunt, oferecem uma nova história sobre a escrita erótica e a representação da ação sexual.”

Natalie Zemon Davis, Princeton University



hedra

editora hedra
fradique coutinho, 1139 1º andar
São Paulo SP CEP: 05416-011
tel/fax: (011)867.8304
hedra@ibm.net www.hedra.com.br

Início solto de conversa

por Leandro Saraiva

fotos de Maurício Hirata f.

Joel Pizzini (J): Tem uma frase de Lacan que diz que toda interpretação deve ser um enigma. É interessante, né?

Sinopse (S): É. Essa vontade de “matar a questão” pode ser fatal.

J: É. Tende a envelhecer, se fecha ali. Curiosamente, a psicanálise tem a mesma idade do cinema. Certos procedimentos destas ficções guardam semelhanças e estão calcados no onírico. O Freud já definia o sonho como enigma. A lógica da metafísica e do surrealismo vem daí, contaminando um certo cinema que tenta se expressar pela sensação, a partir de mecanismos como a condensação, oposição, deslocamento, enfim um instrumental recorrente na construção poética.

S: Aí você já toca em temas do texto “Cinema de poesia”, de Pasolini, de onde você tirou o título da fita com seus filmes (que estará sendo lançada dia 07 de outubro, no Espaço Unibanco). Mas é melhor deixarmos que a conversa sobre seus filmes nos leve a esses temas teóricos, e não ao contrário, né?

J: É, talvez seja melhor falarmos

mais de procedimentos do que de interpretações. Essa música, por exemplo (está tocando a trilha de Enigma de um dia)... *Now's the time*. O jazz tem essa história: você tem uma estrutura mínima e improvisa a partir daí, variando em cima de muitas notas num espaço fixado. O *Enigma* se utiliza do improviso partindo de um certo controle do espaço. Do espaço como cativo, como pregava Oswald de Andrade. Um labirinto onde o ator se coloca a serviço da composição, desenhando-se aí seu movimento.

S: Você fez *story board*?

J: Fizemos uma rigorosa pesquisa das locações, um mapa fotográfico com Andrea Scansani, buscando o tom do filme. Discuti com o Mário Carneiro, e Marta Boguea (diretora de arte) a concepção visual do *Enigma*. Mário com sua experiência de pintor apresentava soluções plásticas a cada situação dada. Pensamos inicialmente em fazer todo

o filme com uma só luz. Chegávamos ao local com Leonardo Vilar (o ator) e os enquadramentos eram refeitos a partir da reação física dele com o espaço. E ele não tinha uma idéia completa do filme. Nessa improvisação entrava também a necessidade de lidar com as mudanças da cidade. São Paulo é uma cidade autofágica. O velho tem que ser incessantemente “modernizado”. Nos apropriamos dessa instabilidade...

S: Uma luta para arrancar imagens à lá De Chirico, de uma cidade que é o oposto.

J: Não podíamos abrir muito o quadro. Tínhamos que inventar uma cidade imaginária, vazia, desabitada. O Museu também foi uma fusão do Masp (exterior) com o Mac (interior) para compormos um edifício mais adaptável às exigências plásticas do universo desejado.

S: Joel, vamos tentar um quadro geral do filme. Ele começa no museu com frases de apreciação erudita ao quadro.

J: O Jean-Claude diz, em francês, “não há nada mais imóvel que uma partida”. É uma frase de Ítalo Calvino sobre



De Chirico. O outro diálogo é interpretação de uma conversa que ocorreu de fato, entre Ismail Xavier e José Arthur Gianotti, que é quem chama De Chirico de fascista. Quanto a fala dita por Mário Carneiro, sobre De Chirico ter caído em sua própria armadilha, refere-se ao fato dele, no final da vida, auto-falsificar-se, imitando seu próprio quadros da fase metafísica, a qual pertence *Enigma de um Dia*. Chegava até assinar quadros de outros e defendia-se dizendo que estava criticando a noção de autoria. Independente disso, De Chirico tem um conceito interessante, segundo o qual a pintura nasce da pintura. Ele extraía um cavalo de Rubens e inseria sem pudor na pintura dele.

S: Esse princípio de composição está no seu cinema, né?

J: É, uma das linhas conceituais do filme compatível com a postura antropofágica adotada por Tarsila, na época proprietária do quadro com Oswald.

S: De Chirico construí espaços imaginários com fragmentos da modernidade. Você faz isso no filme reunindo diversos elementos da modernização de São Paulo. O mote é o passeio do vigia pelas ruínas que, se não me engano, são das indústrias Matarazzo.

J: Também. Eu desloquei ícones da cidade de várias partes. Os arcos são da Casa das Retortas. Construí com Idé Lacrete na moviola, uma arquitetura

imaginária. De Chirico fazia isso, sobrepondo tempos em coexistência arbitrária. No quadro *Enigma de um Dia* tem uma arcada clássica, uma torre medieval, um trem com a fumaça congelada... Diferente dos futuristas, seus opositores – que queriam negar o antigo, bombardear Veneza – de Chirico tinha uma reverência ao clássico. Tem uma solenidade na obra dele, talvez devida à sua *Nostalgia de Infinito*. De Chirico nasceu na Grécia, e carregava uma herança mítica. Ele remete às vezes, pelo seu lirismo, ao Morandi, outro pintor importante da Pintura Metafísica, que vai de 1910 a 1920. Inclusive, em *La Dolce Vita*, de Fellini, Mastroianni para em frente a um quadro de Morandi e fala da luz intangível.

S: Quanto às marcas da modernização paulista, tem no filme até uma imagem de arquivo de um trem ...

J: Tem, tem. O trem era recorrente na obra de De Chirico – além da referência modernidade, seu pai era ferroviário – está também na história do cinema. Essa tradição do trem, o *travelling*, a infância do cinema tem a ver com isso. Uma arte industrial. Nesse sentido há um exercício de metalinguagem,

fazer um percurso da industrialização, que depois desemboca na instalação, *Travelling* (apresentada por Joel, no Arte Cidade III, e que será de novo montada no hall do Espaço Unibanco, no início de outubro), onde eu levo mais ao extremo essa idéia de sondar a ancestralidade da própria técnica do cinema. Assim como no quadro de De Chirico você custa a perceber as estranhezas, pois há uma ordem absurda, diferente do caos surrealista, também no filme os fragmentos vão tentando montar uma estrutura – o fragmento do trem é um trecho do documentário *Revolução de 24*, da época, mostrando um trem com soldados desolados. Há o quadro de Tarsila do Amaral, *Operários* – os únicos operários do filme são esses, que aparecem sob forma de arte, representados pela pintura modernista. Eu acho que a grande questão a enfrentar é a estrutura, a narrativa. No caso de um filme como o *Enigma* é preciso encontrar uma dramaturgia formal, pela pesquisa de luz, por exemplo. A luz no filme tem um sentido musical, rítmico. A arquitetura conduz pelos pontos de fuga, perspectivas, tudo com função narrativa. Até como indício da industrialização, o ruído teve uma presença muito forte nesse filme. Britadeira, fábrica, sirene, tudo isso tem um significado emocional, nostálgico, evocativo. O Lívio deu um tratamento musical sobretudo no piano a essas texturas sonoras.



S: Bom, vou tomar a função dos personagens, de mediação das sensibilidades e das estéticas em jogo, para iniciar uma comparação entre *Enigma de um Dia* e *Caramujo-flor*. As personificações – já que falar de personagens em filmes sem uma “história”, talvez seja meio esquisito – são diferentes nos dois filmes, não é?

J: Há sutis diferenças, sim. *Caramujo* me parece um filme muito mais úmido, tem um espaço para a expressão do sentimento muito mais sensorial. Há um lirismo mais assumido. No *Enigma* só tem dois sinais de água: dentro da garrafa, no restaurante do MASP, e um som de gotas abstraído na triilha. É mais árido, seco, justo para exasperar a experiência estética do vigia.

S: Mas em termos de estrutura. Queria chegar nas estruturas, mas começando com a comparação dos personagens. No *Caramujo* tem o “personagem” tal como num poema. No *Enigma* parece haver mais narrativa.

J: Eu considero um passo adiante em termos de estrutura, sinal de maturidade. Isso está, inclusive, no aproveitamento quase total do material sensível. É uma afinação de “autores” a começar pela parceria com Sérgio Medeiros (co-argumentista dos filmes) e Jane de Almeida (colaboradora de *O Pintor*, *Enigma de um Dia*) com quem estou escrevendo o roteiro do longa

A Invenção de Limite.

S: É bem mais ambicioso também.

J: Bem mais. Tem a percepção de cultura ocidental, tem um percurso, pelo menos por um viés específico da história da arte. Tem diálogos com outros pintores... Há experiências de montagem com a Idê, a partir do conceito de Pelechian sobre *montagem à distância*. Distinto nesse ponto do *Caramujo*, que é um ensaio poético, com várias vozes. Procurei identificar personas na poesia de Manoel de Barros. Encontrei duas centrais. Uma é o “Cabeludinho”, personagem do primeiro livro dele, que no filme é interpretado por Ney Matogrosso. Um personagem sinuoso, um lúdico menino do mato – “o que faz um menino do mato amar o mar com tanta violência?” – o menino que sai do Pantanal para o mar. A outra persona é o andarilho vagabundo, com um sentido um pouco mais trágico. São os momentos que evocam a idéia de morte. Esse contraponto das metades sugeridas pelo poeta, o Pantanal e o mar, o urbano e o rural, são duas projeções, que articulam outros sentidos e conexões que aparecem ao longo do filme. A dimensão corporal no Nei, a

expressão, o drama no Rubens Correia. E tem a dimensão sonora através da Tetê, com seus *pássaros na garganta...*

S: O plano no qual ela canta é dos que consegue melhor realizar a utopia de Manoel de Barros de corporificar o homem na Natureza; o movimento saindo da pedra, mudando o foco para o corpo de Tetê, até chegar a sua boca. Fica tudo uma coisa só.

J: É. Ele fala que o poeta é promíscuo. Inventei o ponto de vista das coisas. Para o filme cantar, explorei vários pontos de vista. Experimentei também noções de cinema na poesia, já que o Manoel é um montador de palavras e a escrita dele é fragmentada com pontos de corte. O aspecto de umidade, o microcosmos, mas que eu também não levei radicalmente como único foco. Quando o Manoel de Barros viu, ele disse que o filme o deixou quieto, que não era a poesia dele, mas que tinha a ambiência. O filme é mais aéreo, etéreo. A poesia dele solo, *apogeu do chão* como revela.

S: Tem uma das entrevistas de Manoel de Barros onde ele faz uma lista das palavras-chave para ele, os “arquissemas”, como ele diz. É tudo meleca: lesma, musgo, sapo, lodo...

J: É. tem até algo escatológico, que ele subverte e transmuta em certa sensualidade. O caramujo na boca do Ney sugere isso, subverte o nojo.

S: Mas meleca mesmo não tem no filme.



J: Só insinuado. E isso de certa maneira me deixou aliviado. Precisava ser capaz de me distanciar do Manoel de Barros, assim como ele próprio teve que se livrar da influência de Guimarães Rosa. Queria fazer um filme “sob” e não “sobre” uma estética pré-existente. É preciso ter uma autonomia autoral, para não ficar paralisado, de modo reverencial. Daí você não se move, não ironiza, não se distancia, não comenta. E o próprio Manoel de Barros tem muito humor, uma ironia refinada. Então, para olhar, eu tive que me afastar, afastar a câmera, para sair desse enquadre microcômico que a poesia dele pede. Existem lá as indicações, mas para mim o interessante é alguém conseguir assistir o filme sem conhecer o Manoel de Barros. Quem, nesse sentido, deu uma resposta impressionante foi Jean Douchet (crítico do Cahiers), que fez uma analogia de *O Sacrifício*, a busca na natureza originária, com o personagem tentando buscar a sublime redenção. Manoel de Barros vai buscar transver as coisas, buscar a completude na natureza.

S: Se misturar com a natureza.

J: Exatamente. Ele diz que o grande projeto dele é chegar à condição mineral. A dicção mineral, tal como o João Cabral, que é uma assumida fonte para ele, junto com Manoel Bandeira, Guimarães Rosa, e Oswald de Andrade, em certos cruzamentos de linguagem.

S: Mas vamos voltar um pouco, Joel. *Caramujo-flor* começa na praia, um espaço de limite... (risos de Joel, que no momento está preparando um projeto de longa chamado *A invenção de Limite*, referindo-se ao clássico de Mário Peixoto) É, foi um lapso significativo. Eu ia dizer que a praia é um espaço de limite entre Natureza e Cultura, que é um tema fundamental para o filme de Mário Peixoto, e também para Manoel de Barros, eu acho.

J: Ali no *Caramujo* tem também o sentido de reencontro do poeta com sua paisagem. Procurei ligar, pelo som – nessa cena, por exemplo, se ouve o canto de um quero-quero – o mar e o Pantanal, os dois lados da gangorra, que vão aparecer ao fundo do campo e contracampo entre as duas pessoas, no final do filme. Tem ainda um sentido biográfico. Quando Manoel de Barros foi para o Pantanal, por motivo de herança de terras, deixou no Rio a vida literária da Geração de 45 – que era também uma vida boêmia. Na cena da praia, os poetas de 45, Drummond, João Cabral, Rosa, são encarnados por aqueles poucos que, na época em que fiz o filme, declaravam-se admiradores de Manoel de Barros, que tornara-se prati-

camente um anônimo. E esse pessoal – Geraldo Carneiro, Fausto Wolff, Chacal, levou tão a sério a encenação que entraram no maior porre mesmo. Ah, e no início há a imagem de Houaiss, que fazia os prefácios dos livros do “anônimo” Manoel de Barros. Então ficou ali um momento de saudação entre amigos de prosa e verso, literal e literariamente...

S: E de copo. Mas, bem, segue-se a passagem para os túneis, primeiro para aquele onde Ney entra e ouve Almir Sater tocar, e depois para o metrô, onde Rubens Correia encontra-se com o jacaré...

J: Acho que é importante destacar aí que a leitura da oposição rural x urbano, com a demonização do urbano como destruidor, me parece simplificadora. O jacaré tem uma carga pré-histórica, atemporal. Há, claro, o estranhamento, mas cria-se ali um sentido gráfico, mais do que um contraste moral entre urbano e rural...

S: A passagem seguinte é, coerente com o que está dizendo, visual: Rubens Correia “se faz de jacaré”, esgueirando-se atrás do próprio, e, a seguir, Ney Matogrosso desliza sobre uma pedra. Daí surge a primeira imagem de caramujo no filme.

J: É, uma continuidade em movimento, de uma asfixia a um abertura, e uma continuidade entre as duas personas do poeta. O caramujo é o próprio



Manoel de Barros. No poema do qual tirei o título do filme ele inventa uma espécie de caramujo. Segundo seu verso: “os caramujos-flores são um ramo de caramujos /que só saem à noite para passear/ de preferência procuram paredes sujas e gastas para pastar/Será que eles pastam/ou são pelas paredes pastados?”. É a idéia de incorporação. Mais do que uma simbologia, essa imagem é uma coisa.

S: Esse é um bom atalho para falarmos de como você vê as idéias de Pasolini sobre cinema de poesia. Tanto a poesia de Manoel de Barros quanto teu filme não se prestam a paráfrases simbolizantes, do tipo, “isso aqui é o urbano, aquilo ali é o rural, o caramujo simboliza o homem ensimesmado”. Manoel de Barros quer desfazer a simbologia das palavras, criar outra realidade, quer descascar as palavras.

J: Descascar, é isso.

S: Bom, li um comentário seu sobre o texto de Pasolini onde você destaca a idéia de que o cinema trabalha com material de potencialidade onírica. As imagens cinematográficas são, para Pasolini, ainda como eram para Bazin, decalques do real. Trazem do real essa insubordinação a uma significação ordenada pelos discursos convencionais, uma abertura de sentido. É desse mesma matéria-prima que se articulam os sonhos. E, se entendo tua leitura, o “cinema de poesia”

seria um cinema que combatesse essa convencionalização. Acho que aí está um viés para a compreensão da relação entre estética e política para além das simplificações de panfleto. O próprio Manoel de Barros respondeu certa vez, a alguém que lhe acusava de alienado, que ele não era alheio a nada, e que concordava com Adorno, segundo o qual o lirismo de Baudelaire respondia melhor à nossa época que toda a “poesia pobre-gente”.

J: Maikovski dizia que novos conteúdos demandam novas formas. Existem muitas formas de expressão: jornalismo, sociologia, filosofia, poesia, todas importantes. Como diz a frase de Glauber, o político e o poético são demais para um homem só. O poeta trabalha num nível de sensibilidade onde não existem respostas imediatas e é preciso cuidar para não “encargar” o poema de tantas significações senão ele fica indigesto, hermético no sentido mais gasto da palavra.

S: Acho que o trabalho poético, inclusive seu trabalho como cineasta, é um trabalho de luta com a forma. Acho que há uma dimensão política na desconstrução dos sentidos dados. Lendo Manoel de Barros a ordem comum se desestabiliza, você se coloca em

outro plano de relação com o mundo. Parece que teu filme propõe isso

J: É, a poesia tem como função alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras, imagens, sondar formas de percepção não visitadas. Porque precisamos, no cinema ficar presos a uma ordem de clichês herdados e convencionalizados a partir da literatura, da narrativa burguesa? Nesse sentido, pode haver uma sutileza política na atitude de sempre por em dúvida. Estou fazendo agora *500 Almas*, um filme sobre a presença e ausência da memória em uma cultura dada como extinta. A organização estética daquele mundo já te aponta tanta coisa, pré-verbal... Como as pessoas se estruturam, como elas moram, a arquitetura, como elas combinam cores. Dá para perceber ordem, conflito, angústia, a partir das manifestações formais também. Quer dizer, você pode, desmontando um discurso antecipado, se abrir para uma situação surpreendente. Nesse caso, eu me preparei para fazer um filme sobre a ausência e imobilidade. Cheguei lá, tive que desarmar o discurso. E aí há um outro problema complexo: o risco de se deixar aprisionar pelas formas. Você também pode ficar prisioneiro de uma estética. Acho que no *Enigma* há um pouco

disso representado. O personagem está encantado e agonizado diante do quadro. Ele sai de seu conforto cotidiano e passa a ser prisioneiro das



formas de De Chirico, que são terrivelmente belas. Como construir uma linguagem escapando da ingenuidade formal? É preciso encontrar articulações desconfiando, apon-tando. Iberê dizia: eu nunca sei o que procuro, mas sempre reconheço quando encontro. Escrever um roteiro é demarcar, restringir possibilidades dentro de uma virtualidade infinita de caminhos. Mas como fazer isso sem matar o sentido? Resnais, outro que faz parte da minha família espiri-tual, diz que saber o que não se quer já é meio caminho andado. Por exemplo, no *Enigma* não há incursões interiores. O per-sonagem se relaciona com certa equidistân-cia. Essa é uma das linhas do filme.

S: Você criou suas regras. Vou aproveitar para tentar fazer uma conexão entre *Caramujo-flor* e *Enigma de um Dia*. Talvez seja possível dividirmos o cinema moderno em duas vertentes, uma que se apóia numa radical heterogeneidade de materiais, gêneros referências, tons – que tem em Godard e Pasolini seus mestres – e outra que nega o cinema industrial clássico tentando construir uma nova homogeneidade, que não se apóie na continuidade ilusionista do enredo, espaço, tempo e psicologia dos per-sonagens, mas que crie suas regras próprias de ordenação estrutural. Resnais e Antonioni parecem ser os mestres aqui. Vendo seus filmes pensei várias vezes em Antoni- oni. A dilatação

do espaço, típica de Antonioni, está bem pre-sente no *Enigma*. Tem inclusive uma citação de *Deserto Vermelho* no final, no plano geral das chaminés, né?

J: Tem, sim. Claro que não sou “antonioni-ano”. Mas Antonioni nos aponta para a construção de uma arquitetura filmica. Há um cinema psicologizante, há um cinema moralista, com finalidade estrita de prescre-ver modos de ação (o cinema político), e há o cinema que tenta encarar a incerteza. Resnais quer entender a lógica da memória, Hitchcock quer entender a mulher, o Antonioni é o mestre do espaço. Em *Deserto Vermelho* parece que Monica Vitti é a própria fábrica. Ele tenta entender a pessoa no tempo em relação à organização do espaço.

S: Quanto a isso, você faz uma leitura par-ticular do conceito de Pasolini de “cinema de poesia”. Para ele, a característica comum a esse cinema seria a subjetiva indireta livre, um duplo cinematográfico do discurso indi-reto livre. Ou seja, aquela técnica romanesca onde a narrativa se deixa contaminar pela experiência da personagem e perde sua posição olímpica. Essa é uma característica do romance moderno, que tenta fundir o

épico e o lírico. Mas você, quando fala de cinema de poesia, está fugindo da prosa, mesmo moderna, e aproximando-se da poe-sia no sentido mais estrito. O que estrutura seus filmes é uma regra formal, e não há neles propriamente personagens. No *Caramujo* isso é mais claro, com as personas das quais falaste. Mas eu queria discutir esse assunto em relação ao *Enigma*, que me parece mais narrativo. O vigia é só uma mediação para a relação entre as formas de De Chirico e a experiência brasileira da modernização? Ou há nele espessura psi-cológica? Perguntando de outra forma, há um ponto de vista narrativo do qual emana tudo que vemos e ouvimos, como parece ser o caso de *Caramujo-flor*, ou o narrador se distingue do vigia, multiplicando os pontos de vista?

J: De fato, o *Caramujo* tem um foco irradi-ador lírico, e o *Enigma* bem menos. Há momentos em que a subjetividade do vigia comanda, mas em outros não. Eu procurei uma profusão de linhas. Eu usei a relação de memória do próprio ator, Leonardo Vilar, como um dos pontos de apoio. Não há psi-cologia no personagem, há a experiência, em relação com o quadro. Vilar havia mora-do no Brás.. O próprio tipo físico de Leonardo Vilar, que foge de qualquer estereótipo, como “o humilde vigia” permite essa experiência sofisti-cada, mas de base simples, direta. Eu explorei essa sensação de me-mória impressa



no lugar. A partir dessa memória trazida por Vilar, eu indagava: que lugar é esse? O que aconteceu aqui? A Revolução de 24. Há lá uma torre que lembra o bombardeio. Fui buscar a imagem de arquivo do trem com os soldados. Como se fosse a arqueologia afetiva e material do lugar, fragmentos de tempo. Há também no *Enigma* uma composição de uma geografia filmica italiana da cidade de São Paulo. Há aí uma dimensão alegórica, de multiplicação de camadas. Essa narrativa paralela, esse percurso pelos artistas italianos de São Paulo – Brecheret, as estátuas do Teatro Municipal – está lá, mesmo que poucos espectadores a acompanhem. Acho que no *Enigma* me imponho mais como autor, é um avanço. Trata-se de um ensaio de autores desafiando a linguagem.

S: Parece-me um filme menos contemplativo que *Caramujo-flor*. Há no *Caramujo* algo que me incomoda, que é a composição clássica dos enquadramentos. Clássico no sentido de quadro equilibrado, auto-centrado e bem acabado, que só permite a fruição, sem margem para a incompletude. Isso tende a descansar o olhar, a pacificar o espírito.

J: É... eu concordo. Quando acabei a montagem de *Caramujo*, pensei "o filme está bonito demais, belo em excesso". Poderia ter sido pior. Procuramos, eu e o Pedro

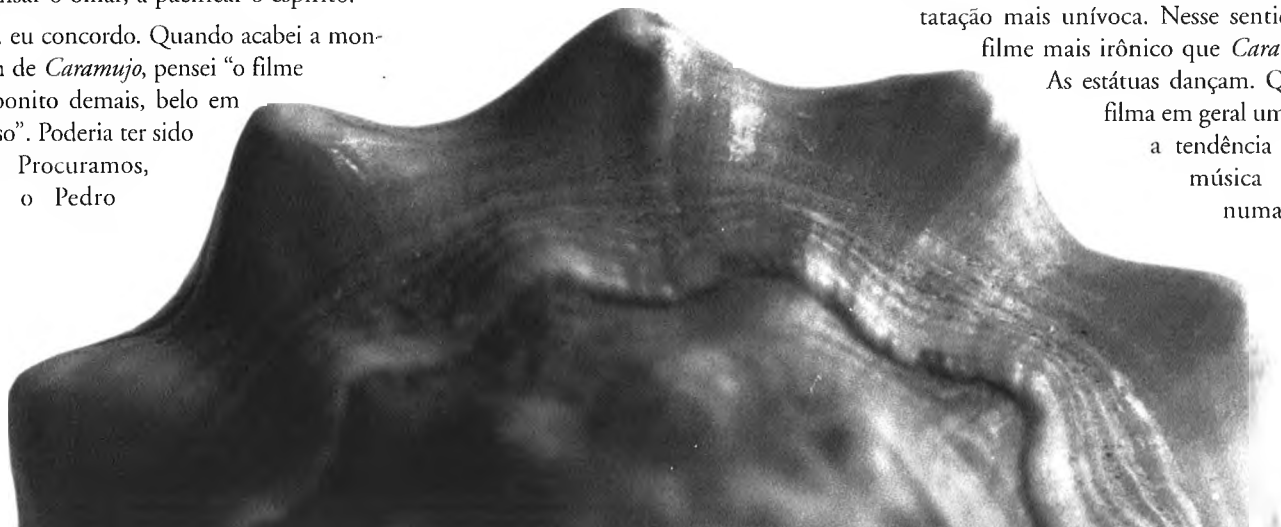
Farkas, resistir à exuberância do Pantanal mantendo a câmera a uma distância definida entre os objetos filmados. Além disso, havia o temperamento dos atores, de profunda vocação integrativa. Rubens Correia chegou a encostar o nariz no focinho do jacaré, no momento de distração da equipe! E Ney Matogrosso parecia mesmo incorporado ao ambiente, quase uma pedra. De qualquer forma, percebi esse apelo contemplativo que você aponta, e procurei criar um contraponto de tensão na composição da trilha, com o Lívio Tragtenberg, destilando os excessos. Se nós investíssemos numa música de apelo lírico, de viagem emotiva, o filme se tornaria um ato religioso.

S: Você acha que esse perigo contemplativo ameaça também o *Enigma*? Um amigo reclamava de sentir no filme uma identidade excessiva entre o vigia e a obra, uma certa facilidade da formulação da experiência mediante a projeção das formas de De Chirico.

J: Não concordo. Além do que já disse, sobre multiplicação de linhas no filme,

vejamos a música. Há três registros musicais no filme. Com a viola metálica da Helena Meireles, há a identificação com a memória do vigia, uma memória afetiva, de eco rural e mais popular. Mas há, no outro pólo, a música clássica, de Alberto Savínio, considerado o Satie italiano. Um místico metafísico também (aliás, era irmão de De Chirico). Uma música que assimila o silêncio, que comenta. E na camada intermediária tem o jazz, com elementos clássicos e populares. Há um conto de Cortázar, *O perseguidor*, que iluminou aqui. No conto ele caracteriza o jazz como uma música metafísica: as notas que cabem no tempo, enquanto você tem um deslocamento. O uso do jazz está ligado ao desprendimento. O filme se desprende do objeto. No plano final, a câmera vem por trás do personagem. A narração sai, sim, do olhar dele. Ao longo do filme alternam-se registros mais e menos subjetivos, multiplicam-se, alegoricamente, camadas de sentido. Há quebras de identidade, ele é visto de fora. Existem as várias referências a outros artistas. Acho que isso estremece qualquer possibilidade de constatação mais unívoca. Nesse sentido, é um filme mais irônico que *Caramujo-flor*.

As estátuas dançam. Quando se filma em geral uma estátua, a tendência é se pôr música clássica, numa atitude



de reverência quase mistificadora. Com o jazz, elas dançam. O filme ri um pouco do quadro, se descola, fazendo uma leitura mais livre, apropriando-se de outros elementos, espaços e matérias.

S: No seu texto *Uma especulação alegórica* (que faz parte do caderno *Cinema de Poesia* que acompanha o vídeo homônimo) você cita Argan, que caracteriza De Chirico como um construtor de um espaço sem tempo e inabitável, e logo a seguir você diz: “para evitar justamente um recorte teológico ou místico na representação do filme é que foi adotada uma visão do quadro *Enigma de um Dia* não como *Janela para o mundo* mas sim como uma espécie de “espelho” para o personagem”. Trata-se de uma tentativa de construção de tensão, e não de identidade entre quadro e personagem?

J: Isso. Nesse sentido, acho que o *Caramujo* é bem mais suscetível à tentação contemplativa. Esse é o risco. Nesse sentido eu questiono até no próprio Tarkovski, que aí transborda um pouco. No *Rublev*, apesar do discurso a favor do ‘gênio, ele está mais contido. Mas o risco é a confirmação do mito.

S: A sua referência ao Tarkovski me parece bem pertinente. Ambos possibilitam uma recusa à frenética condição moderna em que vivemos, mas

essa negatividade, o lugar que está na tela de Tarkovsky e de De Chirico é um lugar que eu não posso ir. Gente não vai lá. O que você fez foi pôr um cara em relação com o quadro.

J: Foi. E houve sugestões para que não houvesse essa pessoa. Mas eu acho que precisava ter esse contraponto. Porque a experiência é sempre em relação a alguém ou alguma coisa. Há ali angústia. *Hay conflito*, como dizia Gabriel Figueroa. Se não sássemos da cilada contemplativa, teríamos que nos ajoelhar diante do quadro. O filme tenta preservar algum mistério, mas há nele ironia, e não consagração.

S: Por último, uma pergunta enviada pelo Ismail Xavier, que vê no teu trabalho uma espécie de nostalgia, ou seja, uma melancolia barroca que se exprime na busca de um sentido que já não é mais possível, mas que continua a ser buscado obsessivamente. Essa condição leva a uma atitude de colecionador, de recolhimento de fragmentos que nunca compõem uma totalidade. Essa peregrinação melancólica é composta,

então, por enigmas sucessivos irresolvidos (acho que a composição que ilude os sentidos, o *tromp d'oeil*, vai na mesma linha). Não é por aí que vai o *Enigma de um Dia*, justamente?

J: Pode ser. Antes de tudo sou um pesquisador de imagens, de sentidos. O De Chirico falava de uma “nostalgia do infinito”, eu acho que essa tendência é inerente à poesia, à voz lírica que remonta aos românticos. É uma busca angustiada pela imagem exata, pela composição mais precisa na coagulação do tempo. O mundo é mais complexo do que a gente imagina, daí a contemplação ser uma saída mais apaziguadora, conformista. É preciso incluir a crise. Se bem que procurei montar um “claro enigma” admitindo inclusive um certo poder transformador da arte.

*Fim da gravação,
mas não da conversa sobre cinema ...*



O voyeur estúpido

por Marcos Cesana

O público já não é o mesmo para apreciar um bom filme, uma boa música, uma boa peça de teatro. Estamos vivendo um período onde qualquer comédia é aplaudida de pé, quase todos filmes são encarados como *fast-food* e a música trocou o sucesso da harmonia pela vulgaridade das bundas. Os valores hoje são outros, e um clássico não é o que foi para uma grande parte do público. Parece que perdeu-se a qualidade na avaliação do que seja bom ou ruim. No entanto, é impossível, ainda bem, ignorar aqueles filmes consagrados. Isto serve para dizer que a burrice, neste caso, não contesta, assimila. Mas, assimila de que forma?

Muito se falou quando do relançamento do filme *Rocco e Seus Irmãos* (*Rocco i suoi Fratelli*, 1960), que o filme é uma obra-prima do cinema italiano e do diretor Luchino Visconti; que marcou o retrato de uma situação social na Itália onde os sulistas vivem, em Milão, o mesmo preconceito que acontece em metrópoles como São Paulo e Rio em relação aos nordestinos; que o filme recuperou parte da sua beleza na versão original, ao contrário da fita comercial e editada que permanece nas prateleiras das locadoras de vídeo. E tudo, tudo é verdade. O filme é maravilhoso. O roteiro, a música, a fotografia, a montagem, a direção, os atores. Tudo é especial.

Pois bem, tudo isso é confete sobre confete. Faço parte de um côro, um eco de cinéfilos que se derrama quando fica diante de um “Davi” como este. Sou o pleonasmo de tudo o que falou a crítica especializada. Mas então,

o leitor quer saber, sobre o que vou escrever?

Vou escrever sobre VER. Parece que muitos desaprenderam a ver. Estamos com a vista turva, enevoada. O escritor José Saramago parece ter feito não um romance, mas um “ensaio” sobre o comportamento humano no seu livro *Ensaio Sobre a Cegueira*,



de maneira a colocarmos todos, na maior das cegueiras, que é a nossa condição de falsos democratas que somos e do nosso culto à artificialidade, à superficialidade das coisas. Em *Festa de Família*, o assunto também é abordado, quando o filho revela a todos o segredo do seu pai, o aniversariante, no meio de uma festa. A revelação não estraga a festa de ninguém, e ela se arrasta (a festa, não o filme, que é sensacional), até as pessoas ouvirem o segredo e se certificarem de que aquilo não é uma brincadeira de mau gosto, e sim uma dura realidade. Como as institu-

ções, que não se abalam com escândalos e tentam subverter os valores das coisas para se manterem sólidas, a festa é conduzida até a verdade aflorar na sua plenitude.

Em *Rocco e Seus Irmãos*, algumas pessoas da platéia confundiram tragédia com histri-onismo e “humor negro”. Ora leitor, falo isso porque estava na sala do cinema por duas vezes, e ouvi rirem numa cena de estupro e na confissão de um assassinato, em um filme onde rir me parece difícil e sorrir deveria ser esporádico.

Para alguns, hoje em dia entender um filme como *Rocco*, me parece um modismo. As pessoas não querem ouvir a verdade, querem a “festa”. Não é a confraternização, e sim, a festa pela festa, pura e simplesmente, ou pior, querem a festa para poder dizer no dia seguinte: “Sabe aquela festa, pois é...eu estava lá”, “Sabe aquele filme do Luchino Visconti, o clássico: *Rocco e Seus Irmãos*, pois é...eu vi. Você já viu? Precisa ver! É bom pra xuxu. Os italianos são exagerados, mas eu adorei! Acho só que o filme poderia ter sido mais curto...” Se tem a nítida impressão que o espectador vê *Rocco*, mas pensa exclusivamente no que vai fazer ao sair dali.

Quando se está numa sala de cinema para não se envolver, mas para estar na moda, na crista da onda dos acontecimentos, por dentro do babado, realmente, é de morrer de desgosto. Estou preocupado porque este público me parece doente, sem inteligência, sem auto-crítica. Não escrevo sobre o espectador na sua totalidade, mas falo de uma parte, que de alguns anos pra cá sai de casa e,

ao invés de correr para as locadoras e alugar *Godzilla*, em busca de diversão e entretenimento, agonizam nas salas de cinema para assistirem *Rocco e Seus Irmãos*. O discurso é fundamentado na experiência que tive nestas sessões de *Rocco* e na conversa com amigos, que dentro da mesma sala, e em dias e sessões diferentes da minha, fizeram para mim, um relato parecido como este, desse nosso “novo” público. Ou desse falso espectador que se obriga a ver alguma coisa, além da sua compreensão neoliberal babaca, só para poder dizer ao fim do filme, a frase que confirma isso tudo. “O filme é bom, mas dura muito”, como ouvi isso! Quase retruquei, e disse: “O que dura muito é sua permanência na terra!” “Ô...Ô...Ô...”, dirá o leitor menos radical que eu. Mas o sintoma do filme não ser ruim, mas sim, o público, é cruel.

Os paradigmas do cinema

O cinema não pode ter como paradigma apenas e tão somente o cinema comercial americano. A criação de um público ignorante para um mercado ignorante é de “medar” qualquer um. Ainda sobre *Rocco*, ao mesmo tempo que via um grupo de garotas gargalhar, quando Simone conta para seu irmão Rocco que matou Nádía (a mulher da vida dos dois), vi, ao meu lado, um homem se comover às lágrimas. Existe alguma esperança. Mas o sujeito tinha mais de trinta e o “novo” público deveria ter idade média que não ultrapassa os vinte cinco anos. Não é um público burro. É na verdade, esse chamado público pós-moderno que não julga nada com seriedade, pois afinal o que é sério?

Contra o cinema comercial que explora pouco o nosso raciocínio, temos: os clássicos (que de uns anos para cá tem sido restaurados e exibidos com mais frequência), o bom cinema independente americano, o novo

cinema francês, o brasileiro que cresce a cada ano, o espanhol e o cinema de alguns poucos autores. Todos, é claro, reservado a uma casta do público que acompanha eventos, como: A Mostra Internacional ou outras retrospectivas do valoroso trabalho feito no Espaço Unibanco de Cinema. Isto, no entanto, é pouco para se restabelecer novos paradigmas, já que a grande maioria das salas fica entulhada dos enlatados americanos, quando não vira o templo da ignorância da Assembléia de Deus. Ou seja, novos paradigmas precisam de espaço e tempo para se estabelecer. Ou seja, de uma política.



O voyeur estúpido só perde a estupidez aumentando o seu repertório, através de políticas públicas que incentivem cartelas de distribuição e comercialização de cinema independente no Brasil, espaços de exibição alternativos, a veiculação de filmes como *Rocco* na TV em horários adequados, mostras e festivais que não fiquem restritos há uma espera de onze meses, e publicações que coloquem o cinema em discussão. Um bom exemplo de distribuição bem sucedida é

ainda o de *Carlota Joaquina*. Mesmo não sendo um filme de grandes pretensões, Carla Camurati começou com uma cópia e foi aumentando a comercialização conforme a popularidade de seu filme foi aumentando, gerando curiosidade e interesse em outros exibidores que topavam fazer negócio. Talvez o único sucesso real do recente cinema brasileiro.

Dogma

Uma das tentativas mais saudáveis para promover esse novo cinema é o *Dogma 95*. Movimento que deveria incorporar, como conceito, outros cineastas daqui e de fora. Esta estética de poucos gastos e que, finalmente, vem ganhando elogios deveria ter aqui sua própria versão para aticar o nosso mercado, carente, principalmente, de movimentos culturais que mobilizem o público a ver os bons filmes brasileiros, que muitas vezes desperdiçam seu potencial com estratégias de produção falidas. E, quem sabe, propiciar mais um caminho para afugentarmos o público da melancólica inversão de valores.

Mas só a produção não resolve

Neste sentido, o governo deveria agir, através da sua Secretaria de Cultura, fundamentalmente, na ponte: distribuição e sala de exibição. E não ficar esperando o mercado se acomodar à realidade deles (do mercado americano). Esse, aliás, é um papel que o governo não quer representar (o de protectionista), deixando o mercado pronto para a globalização deles, do mercado americano sobre o nosso. Espero que a “tchurma” de amanhã não confunda tragédia e humor negro. E que o Estado, aliado aos interessados em tudo isso, é claro, tenha “culhão” para alguma coisa. É hora de crescermos para virar indústria também. Do contrário, ficaremos com um bando de babacas no cinema.

O cinema brasileiro é o Jason

por Jacob Coraza

O que é o Renascimento do Cinema Brasileiro? Uns dizem que foi a retomada da produção nacional de filmes depois da ressaca Collor. Outros acham que é um movimento artístico. Já outros – ou os mesmos, quando é gente um pouco mais confusa – tratam o RCB como se fosse toda a cinematografia nacional dos anos descolloridos. E ainda tem os que acham que isto de Renascimento nunca existiu. A expressão foi cunhada pela imprensa e já teve todos os tipos de significado desde 1995, quando tudo começou. Aqui, vamos chamar de RCB. Nos nossos jornais e revistas tudo vira sigla, FHC, ACM (um tipo de carne), porque não RCB?

A Veja – a revista da família – acha que a expressão é um exagero, que o RCB é uma fantasia da intelectualidade e dos cineastas, que os filmes dessa safra são uma porcaria e que o brasileiro está pagando por uma indústria que não tem como se sustentar de pé, de tão ruim e cheia de salafriários que é. Toda essa sujeira, diz a senhora revista de nome imperativo, é justificada com o “Renascimento”, que teria um certo apelo católico de ressurreição e também um sentido meio romântico de retomada da qualidade artística do passado (entenda-se Cinema Novo). “Isso é coisa que os cineastas botaram na nossa cabeça”, diz a Veja, em matéria de seis páginas no dia 30 de junho deste ano. Na verdade, a expressão surgiu na imprensa, em 1995, e diretores e produtores de cinema tratavam o assunto com muita cautela nas entrevistas. Deslumbramento, mesmo, existia por parte

dos estrangeiros – organizadores italianos de mostras sobre cinema do terceiro mundo, jornalistas franceses, cineastas brasileiros que fugiram da raia. “Rá! Agora com o Renascimento vou voltar e fazer altos filmes!” Para a imprensa era o que faltava: descobrir tendências, dar-lhes nomes, exaltar o momento econômico (Real) e babar ovo para a legítima – agora, sim! – arte nacional de filmes. E a Veja, como boa Maria, foi atrás – junto com a maioria dos veículos de comunicação. Estou mentindo? Ó: “O *Quatrilho* tornou-se um símbolo do renascimento da arte no país, com sua envergadura cinematográfica de primeiro mundo” (Veja São Paulo, julho de 1997). Essa, então, vai pros anais (da criatividade): “O cinema nacional é um ser que, como o personagem Jason de *Sexta-Feira 13*, é freqüentemente dado como morto, mas, quando menos se espera, acaba ressuscitando. Os números provam que o ano passado foi de renascimento” (Veja, fevereiro de 1996). E assim vai.

No início, a imprensa descobriu que o cinema estava renascendo devido ao sucesso de *Carlota Joaquina* e *O Quatrilho*. O significado mais comum adotado nesta época era, ao pé da letra, “a retomada da produção de filmes no Brasil”. Seguiu-se um período de euforia, com preocupações do tipo: “Será que o governo FHC vai destruir sua maior vitória cultural – o ressurgimento glorioso do cinema brasileiro, aqui e no mundo?” Alguns jornais falavam em *boom* do cinema. Vão dizer que é coincidência, mas neste período a

popularidade de Fernando Henrique estava no auge. 70% de aprovação.

A partir de 1997, como a imprensa não conseguia classificar a produção – não enxergava as tendências de que tanto precisa – começou a entrar em contradição, usando o RCB a torto e a reto. O Renascimento do Cinema Brasileiro virou uma entidade, responsável pela debandada dos atores de novela para os longa-metragens. O RCB era também um movimento artístico, que não devia ser maculado por produções “bregas”: o filme de Carla Perez, por exemplo, era “uma produção musical de sórdido oportunismo que nada tem a ver com o renascimento do cinema brasileiro”. Essa pérola saiu de um texto da Folha de S. Paulo de setembro de 1998. Beleza, não? O autor é Leon Cakoff. Muita gente boa caiu nessa. Os jornalistas e críticos mais conscientes lidavam com a expressão com uma certa autocrítica, como fez Luiz Carlos Merten, do Estado de S. Paulo. Em seus textos, Merten colocava em dúvida se o fenômeno que se verificou com os incentivos da lei do audiovisual podia mesmo ser considerado um “renascimento”. As reportagens do dia a dia do Estadão, no entanto, seguiam no mesmo tom que no resto da imprensa: “Com o sucesso da Lei do Audiovisual e o conseqüente renascimento do cinema no País, [o produtor Antonio Galante] resolveu retornar à atividade.” (abril de 1998).

Neste período que se estendeu de 1997 a 1998, a imprensa tropeçava no conceito do “renascimento” e o governo federal caía nas

pesquisas (54% de aprovação popular). Entre outras iniciativas para tentar uma reação, o presidente assinou uma medida provisória ampliando os incentivos fiscais para quem investisse em "cultura". No discurso, Fernando Henrique toma para si e seu ministro o mérito de fazê-la renascer. "Francisco Weffort tem se esmerado em me convencer a investir no setor para possibilitar o renascimento da cultura", dizia FHC. (Não vou sequer discutir aqui o que eles consideram cultura. Com certeza não é *hip-hop*, nem *axé music*, nem *Trapalhões*).

No início de 1999, a aprovação do governo estava em 35%, logo após o estouro da moeda milagrosa, aquela que possibilitou o RCB. Terminar filmes se tornou mais difícil, a concorrência desleal das produções norte-americanas (que são vendidas em pacotes na proporção de uma boa para dez ruins) continuou e o RCB, que já não era um conceito bem resolvido na mente dos jornalistas, virou uma decepção. Mais uma criação da imprensa que acabava sendo destruída pelo próprio criador, depois que sua função de engrandecimento da situação política caía por terra. A popularidade de FHC chegava a apenas 26% em julho de 1999 e a "cultura" que seu governo fez renascer tinha que, consequentemente, definhava da mesma forma... Além disso, o que os jornalistas queriam mesmo era ter assunto com uma vitória do cinema no Oscar. Mas os filmes brasileiros não levaram na primeira, nem na segunda, nem na terceira... E – pecado para os tem-

pos neo-liberais – não davam o dinheiro que os *hollywoodianos* dão.

Essa foi a trajetória do Renascimento do Cinema Brasileiro na imprensa, acompanhando a imagem que o governo e a situação sócio-política tinham junto à população. E, engraçado, apesar das variações na economia causarem um clima de pessimismo, não é o governo e suas ações que são bombardeadas com artigos e editoriais, mas seus frutos como o RCB e as empresas de telefonia privatizadas, que no passado eram consideradas do bem.

QUEM SOU EU PARA JULGAR?

De Olhos Bem Fechados

de Stanley Kubrick

Rocco e seus Irmãos

de Luchino Visconti

Os Idiotas

de Lars Von Trier

Dois Córregos

de Carlos Reichenbach

Desconstruindo Harry

de Woody Allen

Nós que aqui estamos por vós esperamos

de Marcelo Masagão

Mifune

de Soren Kragh-Jacobsen

O Grande Lebowski

de Joel e Ethan Coen

Tarzã

de Kevin Lima e Chris Buck

Um Lugar Chamado Notting Hill

de Roger Michell

Vamos Nessa

de Doug Liman

Guerra nas Estrelas

de George Lucas

Alfredo
Manevy

Carlos
Quintão

Fernando
Veríssimo

Kako
D'Angelo

Manoel
Rangel

Marco
Vale

Maurício
Hirata F.

Xavier
Bartaburu

Paulo
Santos
Lima



obra
prima



veja mais
de uma vez



vale o preço
do ingresso



espere sair
em vídeo



esqueça

Pílulas

Guerra nas Estrelas

O cinema de ação americano estava precisando de menos explosões, menos pancadaria e menos MTV. Aqui, os baús do cinema e da narrativa fantásticos são remexidos para nos lançar a um passado do qual todos sentimos saudades. Mas bem que o roteiro podia ser um pouco melhor.

Xavier Bartaburu

Em 1977, ao lançar *Guerra nas Estrelas*, George Lucas percebeu que o maior público potencial de cinema era o adolescente. Hoje, com a retomada da saga, Lucas investe de cabeça no público infantil, esquecendo totalmente o público que cresceu cultuando a série. *Star Wars – Episódio 1* pode ser visto como um triste sinal da inexorável infantilização do cinema hollywoodiano.

Marco Vale

Os Idiotas

O *Dogma* pelo próprio *Dogma*. Lars Von Trier testa os limites do radicalismo e sua ação transformadora. Até que ponto seus agentes estão dispostos a levar suas convicções ou admitir que são apenas um bando de intelectuais brincando de revoltado.

Maurício Hirata

O filme definitivo do *Dogma 95*. Assim como as provocações dos personagens título, os filmes do *Dogma* são frutos do implacável vazio sentido por uma elite superprotegida. Na magistral seqüência final, o cineasta Lars Von Trier, consciente das limitações do movimento que ajudou a criar, revela ao espectador toda a dimensão trágica de uma suburbana de classe-média ao tentar repetir as provocações dessa elite. Independente do suporte técnico usado, esta cena é um precioso, e cada vez mais raro, momento de grande cinema.

Marco Vale

Rocco e seus irmãos

Recomendado como antídoto para vidas belas e centrais do Brasil, *Rocco e seus irmãos* renova a cada visão a crença num cinema verdadeiramente redentor.

Fernando Veríssimo

Vamos Nessa

Divertidas montagens e história não o salvam do lugar-comum de mostrar os anos 90 (algo feito até com propriedade). E o maior problema não é bem quando foi feito (deveria ser no meio dos anos 90 e não no final), mas sim pela conclusão muito acertada, redonda, enfim, óbvia.

Paulo Santos Lima

(Sexo, drogas e tecno) light. Mais um filme tarantinesco nos mesmos moldes de *Cova Rasa*, *Por uma vida menos ordinária* e afins... Tudo é *cool*, tudo é diversão, nada é consequência... Como é bom ser adolescente na década de 90.

Maurício Hirata

Desconstruindo Harry

Woody Allen fala sempre das mesmas coisas, mas continua surpreendendo. Mais de 30 anos na estrada, um filme por ano e o homem não se cansa. As sessões de psicanálise, pelo jeito, andam fartas.

Xavier Bartaburu

Talvez um 4 estrelas, mas não é sempre que um mestre como Allen despeja ao público suas idiossincrasias e a solidão que elas lhe custam. Talvez ele realmente tenha jogado a máscara no chão.

Paulo Santos Lima

De Olhos Bem Fechados

Cada ângulo, cada elemento de *mise-en-scène*, cada detalhe do filme revela as linhas-mestras que compõem um desenho inacabado, imperfeito, insólito. Kubrick sai de cena imprevisível, surpreendente e triunfante, com uma obra cujas peças parecem atiradas no tabuleiro. Mas *De Olhos Bem Fechados* é, na realidade, seu xeque-mate.

Fernando Veríssimo

Dê as costas aos estúpidos boatos e deixe-se seduzir pela estranha e misteriosa beleza desta obra-prima de Stanley Kubrick. Não se surpreenda se caso, mesmo você se decepcionando com o filme, as imagens de *Eyes Wide Shut* persistirem na sua memória a tal ponto que a sua revisão torne-se mais do que necessária. O grande Kubrick está todo lá: radicalmente fiel a si mesmo e nunca aos estereótipos que a crítica e a imprensa tentam reduzir a sua obra.

Marco Vale

Dois Córregos

Carlos Reichenbach consegue falar sobre um passado recente do Brasil, a perseguição da ditadura militar aos comunistas, sem que, em nenhum momento, o filme caia no didatismo histórico ou no panfletarismo político. Tal proeza é conseguida através do olhar intimista e humano que Carlão lança sobre os seus personagens, causando uma adesão maior do grande público ao filme.

Marco Vale

Um Lugar Chamado Notting Hill

Comediazinha romântica que não merece a comparação com *Quatro Casamentos e um Funeral*. Haja previsibilidade. Mas funciona, talvez por causa de algumas boas piadas e pelo despojamento.

Xavier Bartaburu

Nós que aqui estamos por vós esperamos

Masagão errou feio ao explicar demais as imagens, que, aliás, não são de sua autoria. Mas o conteúdo é maravilhoso, Astaire e Garrincha antológicos e o modo como foi feito é uma belíssima aula para os cineastas que pateticamente ainda tentam imitar Hollywood.

Carlos Quintão

FANTASMAS DO CINEMA BRASILEIRO

O convidado deste Dossiê é Roberto Stelzer, fotógrafo e ilustrador

Observações sobre as condições atuais do cinema do Brasil

1) Tratado de Tordesilhas

As sementes do *Liberalismus miltonianos* produzidas nos laboratórios de Chicago encontraram terreno fértil na inteligência brasileira. Pela esquerda, vingou no terreno da desilusão marxista. Pela direita, no solo da hipertrofia estatal.

Acompanhamos, estarecidos, homens de governo, das letras e das artes igualmente adequando-se ao receituário neoliberal, o maior engodo que um império já vendeu, desde o Tratado de Tordesilhas (a que os sérios – Inglaterra, Holanda e França – nunca deram trela). Em nome deste astucioso sofisma jogamos fora 90 anos de conquistas do Cinema Brasileiro, mais de 30% do mercado e mais de 80 filmes/ano. Abrimos a porta ao fantasma.

2) Girando em torno do rabo

Quantidade e qualidade de produto promovem pressão sobre o mercado, mas caminhando solitárias não viabilizam cinematografias. As regras desse jogo são muito mais complexas do que a simples existência de bons produtos. No final dos 90 já temos um quantidade razoável de títulos (25/ano) para ocupação de 20% do mercado.

Não chegamos a tal pois os filmes não alcançam rentabilidade e/ou visibilidade suficientes (hoje, algo em torno de 20% de seu potencial). O custo/benefício, portanto, torna-se alto e vem provocando recesso nos investimentos. Para que se interrompa a espiral descendente é necessário incrementar o retorno comercial.

3) Lei de Newton

Mas, como dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, se queremos parcela do mercado, “alguém” haverá de renunciar a ela. Não basta festejar a modernização e ampliação do circuito exibidor. Isso equivaleria a que o vendedor de cachorro-quente comemorasse a expansão da rede McDonald's. O espaço possível não é virtual. É o que aí está, deve ser disputado título a título, poltrona a poltrona, em condições isonômicas com o produto estrangeiro. “Isonomia competitiva”, como defende Gustavo Dahl. Ou seja, que o Cinema Brasileiro possa competir nos parâmetros do livre comércio. Onde o produto tenha condições de visibilidade e oferta, que o espectador decida pelo seu consumo. E que seu sucesso não seja apenas determinado pelos cartéis, oligopólios e *dumpings* tão presentes na atividade. A essa isonomia competitiva, acrescento, corresponde uma isonomia de vontade política. É bom lembrar que o Cinema Brasileiro não dispõe sequer de um órgão que promova a convergência e o arbítrio entre as necessidades sociais, os interesses comerciais e os industriais.

Como exemplo, temos as telecomunicações, o petróleo, a energia que, embora operando sob a égide da economia de mercado, encontram nas respectivas “agências” seu veículo de ação governamental. Que, reunindo os protagonistas e as informações, formulam, regulam e normatizam a política do setor. No cinema, a ação tem se restringido ao incentivo à produção. Nem sequer a legislação existente tem sido respeitada ou atualizada (vide Cota de Tela e Decreto-Lei 1.900/81). Ações isoladas como a leis de renúncia fiscal, mesmo que positivas, não chegam longe. Esgotam-se em si mesmas, desperdiçando oportunidades, energia, recursos humanos e materiais. Não avançaremos mais sem vontade expressa em uma política pública com visão e ação sistêmicas.

4) Duelo semântico

Mesmo não havendo forum adequado (a Comissão Nacional de Cinema do MinC não tem as atribuições suficientes), muitas e variadas têm sido as proposições para que a atividade seja sustentável. O universo inteligente do Cinema Brasileiro é abrangente e comporta as mais diversas concepções de política pública, possibilitando atender à totalidade do espectro ideológico. Do mais estatizante ao mais privatizante. Do mais comercial ao mais cultural. Do mais intervencionista ao mais liberal. Da soma, do cruzamento e da interposição de todas essas alternativas. Mas, por nenhum caminho tem-se optado. As autoridades respondem às constatações de "ausência de política" denominando-a de "política insuficiente", transformando um necessário e fértil debate em estéril duelo semântico. Enquanto isso, a atividade mantém-se desorganizada e os tradicionais adversários insuflam a opinião pública contra o Cinema Brasileiro. A mesma e centenária tática de desmoralização. Radicalizada nos anos 80, quando o tamanho do Cinema Brasileiro representou verdadeira ameaça.

5) Panela velha

Estamos em Julho de 1999, nove anos após a terra arrasada e quatro anos e meio de continuidade administrativa. Está mais do que na hora de uma boa avaliação sobre o período. Já temos massa crítica para reorientar a trajetória. Com olhos despidos de preconceitos e de ideologias. O Cinema Brasileiro não tem alternativa que não seja elaborar seu próprio método. Livrar-se da esquizofrênica condição de freqüentar apenas pódios ou sarjetas. Com mais conceitos e idéias, menos receitas e ideologias. Inovando a partir de sua história. De 90 anos passados de erros e acertos. Formulando a partir das experiências e da audição. Traçando objetivos com prazos e buscando resultados.

6) Roberto Farias

Foi um prazer imenso saber que um cineasta como Roberto Farias, responsável por uma parcela vitoriosa da história do Cinema Brasileiro, a despeito de todas as dificuldades que enfrenta como autor/produtor, mantém-se íntegro na divulgação e defesa de seus ideais. É um exemplo de *Homus Cinematographicus Brasilienses*. Não se curva aos modismos da estética e da política. Segue seu caminho com coerência e dignidade.

Saudações cinematográficas a todos os leitores.

Augusto Sevá

Produtor e Diretor de cinema (*A Caminho das Índias* e *Real Desejo*)



As amarras do mercado ou salve-se quem puder

À parte decidir se pretende ou não existir, o cinema brasileiro deve escolher para si uma forma de existência: será indústria ou artesanato, apreensão do real ou distração, fato de autor ou produto?

Desde que, em 1994, o Brasil ensaiou uma retomada de sua produção, o fez sufocado pela opressão do mercado. Se leis de incentivo foram concedidas, já deixavam claro, em sua duração, qual o seu objetivo: seria preciso criar, até 2002, um cinema competitivo, capaz de enfrentar os desafios do mercado, de chamar o público a si etc. etc.

O cinema parece ter compreendido com clareza esse caráter das leis, tanto que se pôs a trabalhar nessa direção; *workshops* de roteiro, *dolly*, *steadycam*, *dolby stereo*, monitores, som direto, revelação de negativo no exterior, nada praticamente faltou para que chegássemos a uma almejada qualidade técnica.

Ou antes, talvez tenha faltado nos perguntar o que é essa idéia da técnica, até onde é justificável, a partir de quando se torna fetichizante. Ou, em outras palavras, de onde ela vem.

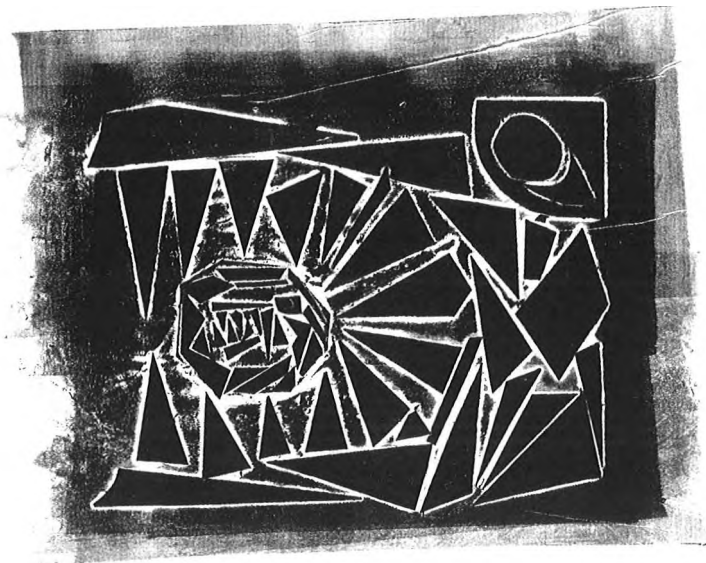
Não vem, certamente, de um movimento interior, de uma reflexão sobre seu papel, mas, mais provavelmente, de um ajuste do cinema ao imaginário existente sobre conceitos como qualidade ou aspiração dos espectadores.

Optou-se pelo senso comum

Na falta dessa reflexão, optou-se pelo senso comum, isto é, por uma mistura de idéias feitas dos profissionais e dos investidores, que tem resultado no inflamento freqüente e estéril dos orçamentos.

Com as leis de incentivo concebidas no período mais xiita do neoliberalismo brasileiro (ou mundial), criou-se inadvertidamente um sistema de cinema único, baseado na diversão que os filmes supostamente poderiam propiciar ao espectador, mais do que na capacidade de apreender o real. O modelo americano, enfim, naquilo que o cinema americano tem de pior.

Ao mesmo tempo, e pelos mesmos motivos neoliberais, não houve nenhum movimento no sentido de prover esse "renascimento" de bases minimamente sólidas para sua modernização, nem se pensou na renovação do circuito exibidor,



que se modificou por conta própria e continua deixando as pequenas cidades ao desabrigo; não se desenvolveu nenhum trabalho no sentido de reencontrar o público popular, que, historicamente, tem sustentado o cinema brasileiro; não se implicou a televisão na produção; não se criou nenhum serviço de pesquisa e marketing que pudesse amparar realizadores e produtores; não se pensou na produção audiovisual como possivelmente o negócio mais promissor do século 21; não desenvolvemos um pensamento sobre a necessidade (ou não) de produzir imagens.

Nesses quatro ou cinco anos de funcionamento efetivo das leis de renúncia fiscal, o que conseguimos produzir foram, enfim, alguns paradoxos: um cinema de mercado que não tem mercado; uma geração de realizadores capaz, porém balizada pelos princípios mais inexecuáveis da história da cinematografia.

Nesse barco, embarcamos todos

É patética a maneira como encaramos prêmios internacionais ou candidaturas ao Oscar: não como reconhecimento de um trabalho e de uma cultura, mas como a possibilidade quase mágica de resgate da cinematografia. Nesse barco, embarcamos todos: espectadores, jornalistas, realizadores, ministro da Cultura, presidente da República.

Nos regozijamos todos pelo aparecimento de valores

novos, como Walter Salles, Tata, Lírio, Camurati e tantos outros. Nos alegamos por ver alguns veteranos em atividade novamente. O fluxo contínuo de produções já nos permite até mesmo distinguir entre filmes “bons” e “maus”, como a coroar a ideologia da qualidade.

Mas não nos perguntamos o por quê da ausência de um Mojica, de um Candeias, ou o que aconteceu com a velha produção da Boca do Lixo. Satisfeito com seu presente, o Brasil mais uma vez esqueceu que tem um passado, uma tradição e, de certa forma, prepara o caminho de mais uma crise, à força de recalcar esse passado como se pudéssemos prescindir de uma história, como se ela não existisse, como se uma cinematografia nova em folha pudesse surgir do nada para se impor não só ao mercado interno como internacionalmente. Satisfeito com seu presente, o Brasil cinematográfico também esqueceu que tem ou pode ter um futuro.

Daí alguns paradoxos que vivemos atualmente. Resolvemos alguns problemas crônicos, como o do som inaudível, mas não nos preocupamos em saber o que isso significa. Na verdade, somos vitimados pela técnica. A voz geral, o senso comum, os jornais, os espectadores dizem que o som é ruim. Então, *qualité oblige*, nos vemos preocupados e tratamos de resolver o problema do som. Não é uma necessidade interna, de significação dos filmes, que levou a essa evolução. Pensemos no Cinema Novo, na câmera na mão: não foi o mercado quem a pediu; longe disso, foi uma concepção do que fosse o Brasil e dos recursos necessários para aproximar-se dele, para mostrá-lo. Daí uma vanguarda tecnológica. Pensemos o pós-*Novo*: a vontade de coloquializar, de filmar direto, de narrar outras histórias, de se libertar da influência européia, de postular jatos narrativos em que a vida se identificasse às imagens criadas *Endash*; tudo isso criou uma vanguarda, essa que Rogério Sganzerla definiu como a dos filmes feitos para passar nos cinemas poeira para depois serem esquecidos. Essa pretensiosa despreensão demarcava uma nova politização. Não mais um cinema com fundo político, mas um cinema diretamente político, em que a ocupação das salas se tornava tão importante quanto os próprios filmes.

Geração bem dotada e castrada

Existe hoje algo parecido? No entanto, temos uma geração bem dotada e castrada, forçada a adequar seus projetos ao mercado, isto é, ao gosto e às necessidades dos investidores

e dos intermediários. Tal filme não será feito não porque seja desinteressante para o espectador, mas porque o tipo de imagens que propõe não coincide com a imagem que a Volkswagen ou a Petrobrás ou lá quem sejam desejam projetar de si.

Não é de espantar que não exista qualquer proposição estética nova circulando. O mercado amarra. Não existe nenhum desejo forte circulando, a não ser o de estar à altura da instituição cinematográfica.

Paradoxo final, e talvez o maior. Apesar de tudo isso, o cinema que se produz no Brasil, pode-se acusá-lo de ser um tanto endomingado, não de ser nulo ou desinteressante. Seja porque diretores veteranos ainda são capazes de contrabandar idéias, seja porque uma parte dos novos de certa forma consegue absorver essas idéias, seja porque o Brasil precisa desesperadamente de imagens, a média de nossos filmes não é desinteressante, longe disso.

Não penso que o cinema brasileiro consiga triunfar sobre essas contradições e paradoxos a médio prazo, a não ser que o Estado se dê conta da necessidade de implantar uma política cinematográfica em que a palavra diversidade tenha algum sentido, em que os circuitos atendam ao espectador dos filmes brasileiros, em que exista o cuidado de trazer esse espectador de volta às salas, em que a TV deixe de ver o cinema como inimigo e perceba-o como aliado.

Existe, é claro, responsabilidade governamental na formulação de uma política dessa natureza. Mas também convém não esquecer que isso não surge do nada, que a própria atividade precisa, antes de todos, perceber suas necessidades, implicações, importância estratégica, em vez de ter como único objetivo levantar uma verba para concluir a produção X ou para levar adiante o filme Y.

Nesse sentido, não vejo mobilização alguma. Se o governo decide dançar a dança do mercado, dança-se. E depois, quando a crise vier, empurra-se a culpa nas costas de alguém. Enquanto a catástrofe não chega, podemos até brincar de discutir tendências estéticas. A única tendência que consigo discernir, e talvez não seja propriamente estética, é a do salve-se quem puder.

Inácio Araújo
Crítico de cinema da Folha de São Paulo

Liberdade estética e compromissos de Mercado

No meio cinematográfico, volta e meia, ressurge a discussão contrapondo a liberdade estética aos compromissos de mercado.

Discussão estéril, pois uma questão não se opõe a outra mas, sim, a complementa.

O cinema é, de todas as manifestações artísticas, a mais complexa. Ela exige responsabilidade econômica, pois sua feitura requer recursos que as outras artes, – a pintura, o teatro, a literatura ou a música – não necessitam.

Se quiser se considerar com formação completa, além do conhecimento dos diversos aspectos artísticos que irão, em conjunto, sob seu comando, criar “o filme” – tais como, fotografia, direção de arte, direção de atores, montagem, edição de som etc – um cineasta precisa também conhecer sua atividade sob os aspectos econômicos, comerciais e políticos, para poder não somente administrar com mais competência os recursos para a sua produção, como também para elaborar a estratégia de comercialização e prever o retorno de sua empreitada.

Quem pretende fazer filmes, sejam eles de estética convencional ou ousada, precisa ter consciência de que seu produto faz parte de uma indústria ampla que ultrapassa em muito as fronteiras de uma equipe de filmagem. Distribuidores, exibidores, mídia, publicidade, televisões, videodifusão e os novos suportes como o DVD e a Internet são parte integrante e fundamental dessa família.

O mercado audiovisual é extremamente competitivo no mundo todo. Movimenta milhões e milhões de dólares e envolve megaintereses econômicos. Nos EUA é a atividade econômica número um, à frente das indústrias automobilística e de armamento.

Não é para amadores ou diletantes.

Competir com adversários muitíssimo bem preparados

No Brasil, país dominado cultural e economicamente, a situação do produtor/realizador de filmes é especialmente dramática. Produzir aqui é tarefa das mais complicadas. Após conseguir, em geral à custa de muito sacrifício, chegar à primeira cópia de um filme, mal há tempo de comemorar. É preciso saber o que fazer com ele. E competir com adversários muitíssimo bem preparados. Sem o conhecimento do chamado “mercado”, o realizador/produtor não terá dados para poder avaliar corretamente as reais possibilidades do seu projeto e terá grande probabilidade de se frustrar com os resultados colhidos.

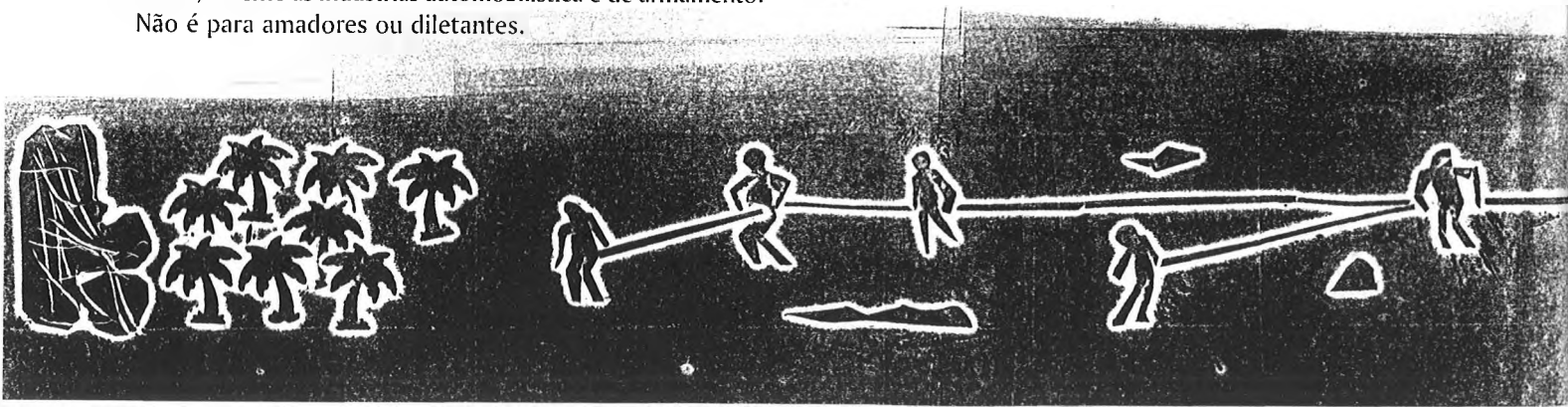
Isso não significa de maneira nenhuma que só os filmes com características comerciais tenham direito de serem produzidos. Muito pelo contrário.

Nunca, desde a criação do cinema, o mercado foi tão amplo. Existem nichos para todo tipo de produto. Todo filme tem possibilidade de achar o seu espaço.

Porém, a definição das metas a atingir é obrigação tanto do Renato Aragão (exemplo de realizador de filme “de mercado”) quanto da Tata Amaral (ícone atual dos realizadores “autorais”).

Aliás, a avaliação do sucesso de um filme é bastante complexa e o conceito de projeto bem sucedido é altamente subjetivo. No entanto, para os profissionais, um filme bem sucedido é aquele que atingiu os objetivos previamente estabelecidos e, sobretudo, satisfaz aos seus produtores.

Neste final de milênio, a liberdade de exploração estética no cinema contemporâneo nunca foi tão grande. São inúmeros os exemplos recentes de filmes ousados, não convencionais, bem sucedidos.



Dogma 95

sucesso comercial em nível mundial

Os filmes que fazem parte do movimento *Dogma 95*, por exemplo, liderado pelo cineasta dinamarquês Lars Von Trier, poderiam ser classificados como totalmente radicais e sem nenhuma concessão ao dito mercado, com sua rejeição ostensiva aos chamados códigos convencionais de linguagem. No entanto, são um sucesso comercial em nível mundial. Não pensemos nem um minuto que os mentores e participantes desse movimento não sabiam, desde o início, qual era exatamente o

potencial comercial da sua empreitada. E, se analisarmos bem a trajetória do movimento, poderemos observar como os recursos de marketing foram fundamentais no sucesso do grupo.

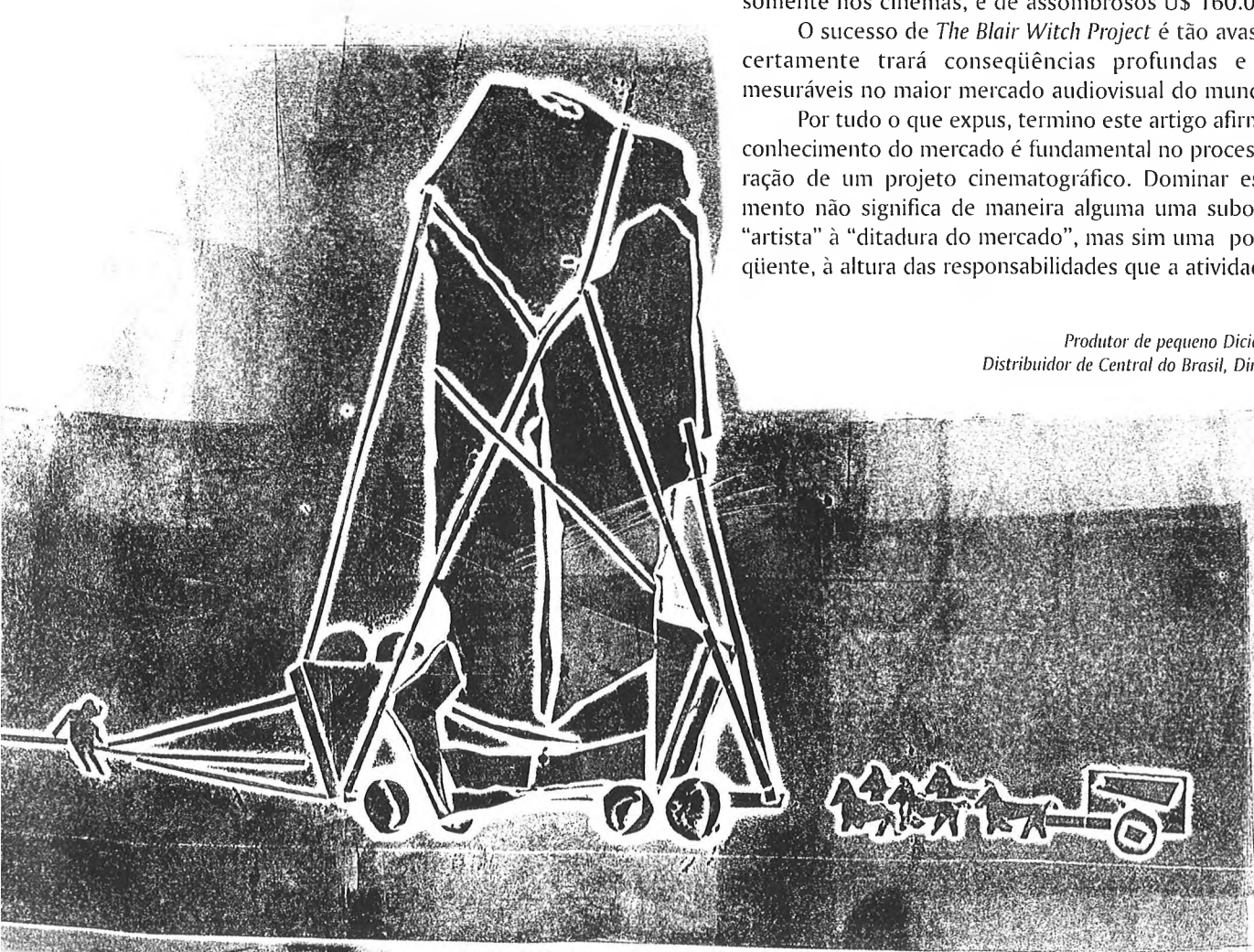
Outro exemplo marcante de sucesso fora do modelo estético convencional é o filme *The Blair Witch Project*. Este filme foi feito por 2 estudantes de cinema, em vídeo, ao custo de produção de meros US\$ 70.000, com formato de docudrama. Sua promoção foi toda feita através da Internet, ao custo de US\$ 15.000. Qualquer avaliação classificaria este filme como impossibilitado de produzir algum resultado positivo. Pois bem : *The Blair Witch Project* é o maior fenômeno cinematográfico da história. A previsão de arrecadação, nos EUA, somente nos cinemas, é de assombrosos US\$ 160.000.000,00.

O sucesso de *The Blair Witch Project* é tão avassalador que certamente trará conseqüências profundas e ainda não mesuráveis no maior mercado audiovisual do mundo.

Por tudo o que expus, termino este artigo afirmando que o conhecimento do mercado é fundamental no processo de elaboração de um projeto cinematográfico. Dominar este conhecimento não significa de maneira alguma uma subordinação do "artista" à "ditadura do mercado", mas sim uma postura conseqüente, à altura das responsabilidades que a atividade exige.

Bruno Wayner

Produtor de pequeno Dicionário Amoroso,
Distribuidor de Central do Brasil, Diretor da Lumiere



A produção brasileira para o ano 2000 e o espaço que cabe à produção depois do ano 2000

A produção nacional nos anos 90 foi caracterizada pela prática que os técnicos trouxeram como contribuição da publicidade. A melhoria da fotografia e do som foram evidentes. Ninguém mais reclama da qualidade dos filmes nacionais no cinema.

Por outro lado, o público mudou. A maior parte dos filmes é dirigida aos adolescentes e jovens adultos. E no Brasil, eles são majoritariamente das classes A e B. Esses jovens vão ao cinema como vão a um concerto de rock: eles procuram um evento no fim de semana para se divertir.

Ora, nosso cinema ainda é influenciado por duas vertentes que, apesar dos bons resultados, não conseguem dar conta de atender ao público potencial: o cinema popular e o cinema de autor. O cinema popular tem demonstrado alguns bons resultados com os Trapalhões. Mas os números estão longe de ser os mesmos das décadas passadas. O cinema de autor, chamado internacionalmente de cinema de nicho, tem tido audiências abaixo de cem mil pessoas.

A proposta da Secretaria do Audiovisual é um investimento maciço em publicidade para elevar os filmes a eventos. Dessa forma, eles aumentariam sua exposição através do número de cópias e, posteriormente, na venda de vídeos, com maior chance de recuperar o investimento.

Os alemães começaram com comédias de baixo custo

Mesmo assim, as perspectivas são difíceis, porque não temos uma distribuidora com capital suficiente para manter a imprensa entretida com *releases*, *trailers*, entrevistas exclusivas e tudo mais que precisa para despertar no público o interesse pelos filmes.

O esforço da Globofilmes em lançar o filme *Orfeu* através da sua programação surtiu efeito relativo. O custo-benefício certamente não foi altamente positivo.

Apesar de tudo, em cinco anos conquistamos 5% do público. Como produtor, me esforço em pensar quais seriam as possibilidades concretas de darmos um salto na conquista de

público. Os alemães começaram com comédias de baixo custo. Alguns devem se lembrar de *Maenner*, há alguns anos. Hoje eles têm 20% do mercado. As comédias ainda predominam, mas já existe uma parcela grande de filmes policiais.

Os espanhóis, que também defenderam sua produção através de leis de incentivo, usaram o sexo como principal atrativo da sua produção local. Os franceses garantem sua audiência também com comédias como *Les Visiteurs* e *Didier*. Mesmo assim, dos 150 filmes produzidos em 1997, apenas 115 foram para as telas de cinema.

As comédias são certamente uma pista, pois além de *Os Trapalhões*, também o *Pequeno Dicionário Amoroso* encantou o público. Mas ainda estamos rodeando o alvo, a faixa entre 15 e 25 anos, A e B. Essa faixa é certamente a mais influenciada pelo cinema americano.

Existe fórmula? Sim e não. Alguns parâmetros são importantes para experimentarmos um novo fluxo de produção: Os filmes tem de custar pouco. Se um filme custar um milhão, ele terá de ser visto por pelo menos quinhentos mil espectadores para se pagar. Porém, para ser visto por quinhentas mil pessoas, é necessário que ele esteja em pelo menos 125 salas no dia da estréia. Teria ainda de se manter em cartaz por pelo menos três semanas.

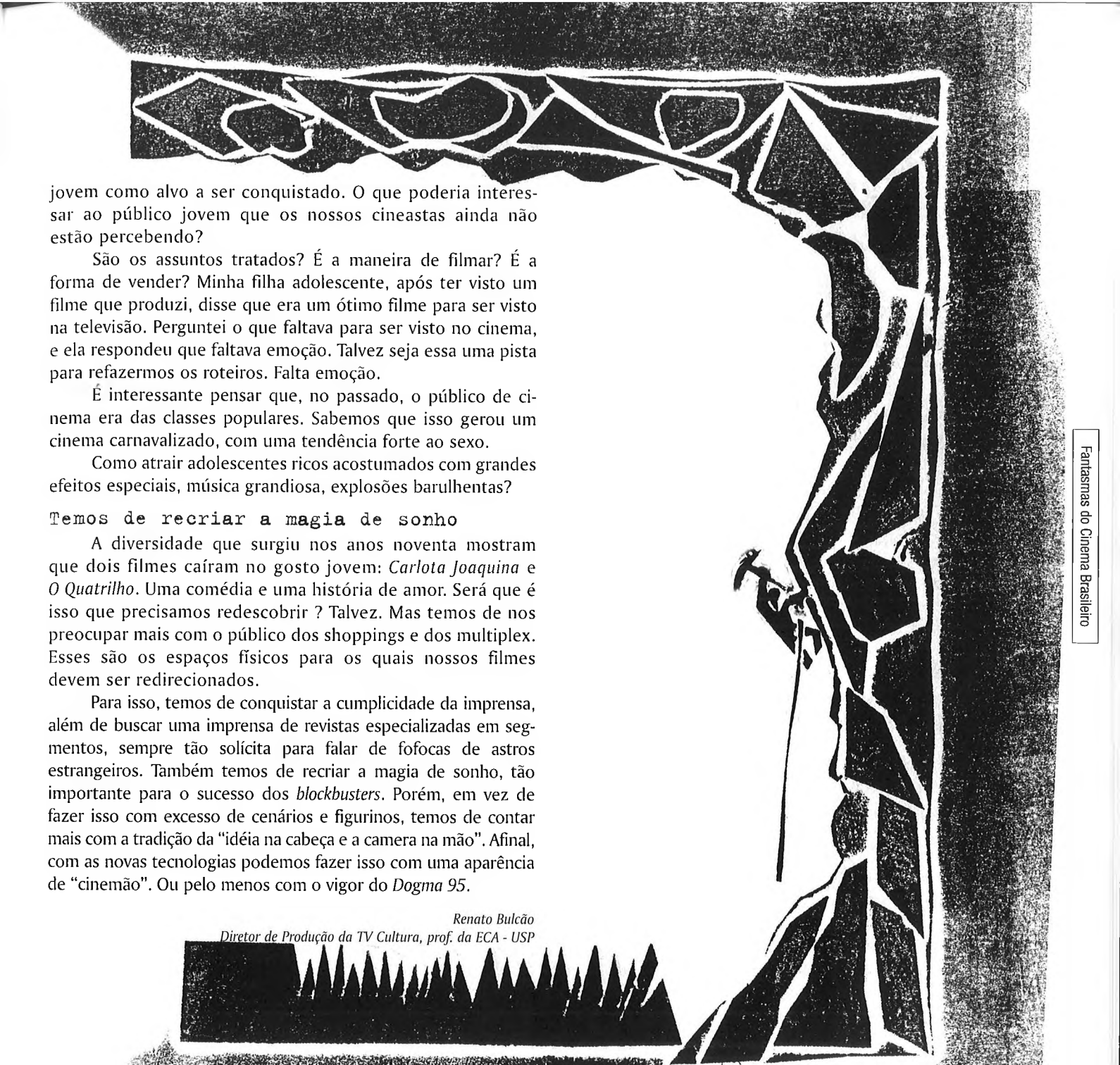
Para tanto, seria necessário um investimento mínimo de quinhentos mil reais (um real por espectador) para alcançar o público. Esse dinheiro seria gasto ao longo de dois a três meses, com ênfase nos últimos quinze dias.

Temos de conquistar o apoio do público

Então, um filme poderia custar um milhão e meio nesse tipo de operação, mas isso não é fórmula de boa bilheteria, pois em última instância tudo vai depender do filme.

Por outro lado, a balança comercial registra um déficit superior a seiscentos milhões de dólares na conta audio-visual. Ora, manter parte desse dinheiro no Brasil, mesmo que os filmes dessem prejuízo, já seria lucro para a nação. Uma estimativa dos sindicatos patronais fala em oitenta milhões de reais de investimento por ano, com faturamento total da atividade de cento e vinte milhões. Isso diminuiria a sangria de divisas e proporcionaria empregos.

Mesmo sendo esse motivo uma grande justificativa, ainda temos de conquistar o apoio do público para legitimar o investimento na ótica governamental. Voltamos então ao público



jovem como alvo a ser conquistado. O que poderia interessar ao público jovem que os nossos cineastas ainda não estão percebendo?

São os assuntos tratados? É a maneira de filmar? É a forma de vender? Minha filha adolescente, após ter visto um filme que produzi, disse que era um ótimo filme para ser visto na televisão. Perguntei o que faltava para ser visto no cinema, e ela respondeu que faltava emoção. Talvez seja essa uma pista para refazermos os roteiros. Falta emoção.

É interessante pensar que, no passado, o público de cinema era das classes populares. Sabemos que isso gerou um cinema carnavalizado, com uma tendência forte ao sexo.

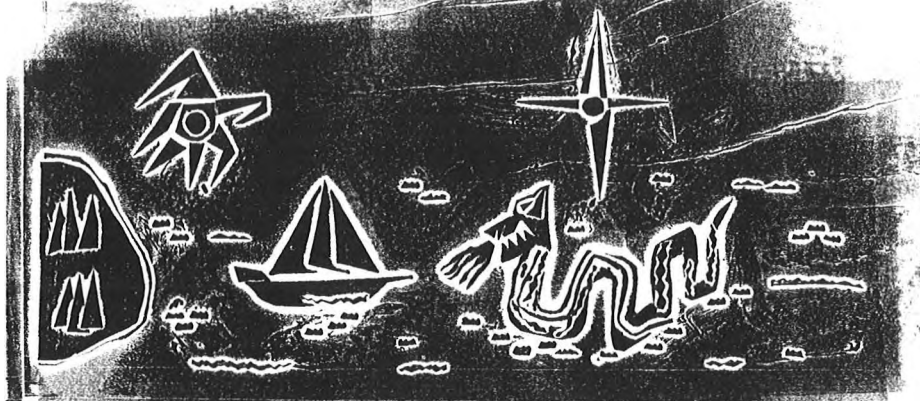
Como atrair adolescentes ricos acostumados com grandes efeitos especiais, música grandiosa, explosões barulhentas?

Temos de recriar a magia de sonho

A diversidade que surgiu nos anos noventa mostram que dois filmes caíram no gosto jovem: *Carlota Joaquina* e *O Quatrilho*. Uma comédia e uma história de amor. Será que é isso que precisamos redescobrir? Talvez. Mas temos de nos preocupar mais com o público dos shoppings e dos multiplex. Esses são os espaços físicos para os quais nossos filmes devem ser redirecionados.

Para isso, temos de conquistar a cumplicidade da imprensa, além de buscar uma imprensa de revistas especializadas em segmentos, sempre tão solícita para falar de fofocas de astros estrangeiros. Também temos de recriar a magia de sonho, tão importante para o sucesso dos *blockbusters*. Porém, em vez de fazer isso com excesso de cenários e figurinos, temos de contar mais com a tradição da "idéia na cabeça e a camera na mão". Afinal, com as novas tecnologias podemos fazer isso com uma aparência de "cinemão". Ou pelo menos com o vigor do *Dogma 95*.

Renato Bulcão
Diretor de Produção da TV Cultura, prof. da ECA - USP



De abantesmas e chorumela

O cartaz que anunciava o evento "Fantasmas do Cinema Brasileiro" exibia a última encarnação do mal, reinventado pelo filme recente de George Lucas, *A Ameaça Fantasma*, da saga da *Guerra nas Estrelas*. Um Grande Otelo enojado olha com desconfiança esse diabo de sete chifres, que parece saído de alguma atormentada ilustração do inferno na iconografia pietista.

O Otelo do cartaz evoca um Saci, que não se intimida com as duas pernas do fantasma estrangeiro, nem diante de seu feixe mágico de dois gumes.

Penso que aí está, talvez de modo involuntário, uma pauta para reflexão neste momento em que o Cinema Brasileiro atravessa a sua 1.364.833ª crise. Talvez fosse produtivo encará-la como mais um sintoma da crise permanente que se instalou confortavelmente entre nós desde os ciclos regionais dos anos 20.

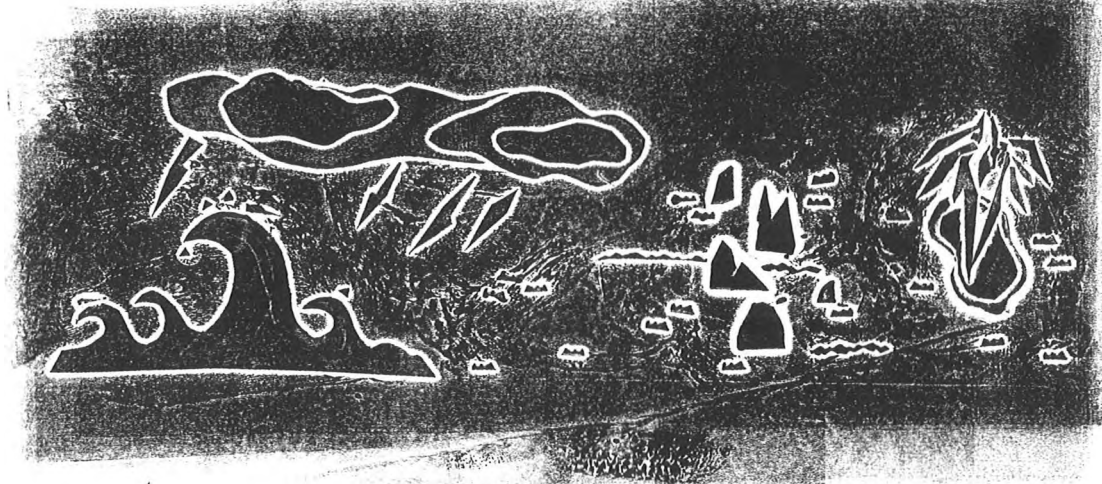
Se o Cinema Brasileiro vive claudicando numa perna, ainda que por enquanto não pite um cachimbo fedorento, não precisa subestimar seus colegas de agremiação, as mulas-sem-cabeça do heroísmo autoproclamado, os curupiras da cultura de afetação e as uíaras tentadoras da crítica complacente.

Entre os abantesmas a exorcizar misturam-se sem cerimônia Vera Cruz com Embrafilme, Paulo Emílio com Glauber Rocha, cinema estrangeiro e TV nacional, vanguardas atrasadas e invenção narrativa, reserva de mercado com necessidade de competir com o filme estrangeiro e a ficção televisiva.

A Vera Cruz demonstrou à exaustão que o mercado interno é estruturalmente perverso para o filme nacional, em especial para aquele que corteja o sucesso. Se a estrutura do mercado interno é injusta com o produto nativo, nada mais natural que convocar o Estado para arbitrar em seu benefício. A Embrafilme, filha temporã da Vera Cruz, foi como ela estigmatizada quando cortejava o público e não praticava as purezas ideológica ou artística. Fracassadas as duas experiências, o que se deseja enfim? Nem mercado livre, linguagem diplomática para suicídio, nem intervenção estatal, que supostamente inibe os atores num "dirigismo" cultural. Deu no que deu: incentivo fiscal para qualquer coisa feita por qualquer um; privatização indiscriminada do dinheiro público, sem cobrança de resultados ou responsabilidades, avalizada por um governo preguiçoso.

Quem for capaz vencerá

Paulo Emílio, lido na orelha da capa dos livros que não publicou, teria adotado a máxima: todo filme brasileiro é bom e merece nossa simpatia. Nada mais falso. Paulo Emílio tentou nos dizer que a experiência do cinema pressupõe um destinatário, e que o público – massa informe e misteriosa de gostos e vontades – tem alma própria que seria conveniente perscrutar. Metia-se entre as pessoas humildes que faziam fila diante das bilheterias das fitas de Mazzaroppi num cinema da avenida São João como o antropólogo que se desveste de sua cultura para melhor se aproximar da dos indígenas que visita. A crítica atual, mais pauloemiliana que ele próprio, seria incapaz



(salvo exceções) de dizer que Ravina é um mau filme, pois ao propor-se imitar o "bom cinema", isto é, estrangeiro, perde a identidade inclusive de seus defeitos. Ou que Nelson Pereira não trabalha suficientemente os meios que manipula em *Rio, Zona Norte*, confiante de que a realidade se imporá no filme pela voz da poesia e da beleza que dela emergiriam espontaneamente. Num único conceito, o crítico antecipava o grande problema da obra de Nelson Pereira, que a tornou irregular apesar de tão importante.

Glauber Rocha é outro que se tornou vítima da própria síndrome. Sua ojeriza do mercado como instância de aviltamento de um discurso que se investe de política e de conteúdo revolucionário continua ainda hoje bem viva na memória coletiva de nossos cineastas. Já o lema (ou seria um dogma?) por ele cunhado no sentido de valorizar a criatividade com os poucos recursos disponíveis precisou ser resgatado por um grupo de cineastas nórdicos para voltar a circular entre nós mesmos.

O pudor de alguns cineastas em reivindicar a reserva de mercado para o produto nacional, escrúpulo que as fábricas de automóveis nunca tiveram, revela uma perigosa aceitação dos termos impostos pelo comércio norte-americano, que convida os filmes estrangeiros (entre estes os nossos) a participar da festa do Oscar, desde que entrem pela porta dos fundos. Por essa lógica temos de competir em igualdade (?!?) de condições, e quem for capaz vencerá. Para eles, os filmes que vicejam sob a sombra do Estado são invariavelmente medíocres, espécie de avatar da teoria de Adam Smith que desqualifica toda intervenção governamental feita em nome do interesse coletivo.

Sabemos por experiência acumulada que mediocridade não é privilégio de cinematografias amparadas pelo Estado, e que quem mais necessita de proteção de mercado são os filmes nacionais competitivos.

Há algo que precisamos aprender com o cinema americano e com a TV nacional. É que passou o tempo de brincar com a idéia de que a suposta vocação artística de uma obra absolve-a do encontro com seu público. Só a reconquista da competitividade perdida redimirá esses anos passados em autocomplacência e comiseração, quase sempre financiadas pelas verbas públicas. A legitimidade de uma produção amparada por mecanismos de incentivo fiscal só se conquista pela adesão do público ou pela consagração da crítica imparcial. Fora disso, não há esperança de um horizonte de autonomia e de continuidade.

As lideranças da classe cinematográfica que vêm pautando as políticas de sucessivos governos precisam ser responsabilizadas pela sua contribuição à inoperância dos mecanismos, acomodação às benesses distribuídas e incapacidade de prover o futuro da atividade. É fácil e conveniente jogar toda a culpa no governo de plantão. O atual, aliás, faz por merecer a sua parte do insucesso, ao menos por omissão. Mas o encaminhamento de uma eventual solução dos problemas crônicos do Cinema Brasileiro passa por um compromisso entre caciques e índios em torno de políticas abrangentes que assegurem o futuro da tribo.

O resto não passa de chorumela.

Carlos Augusto Calil
professor de cinema da ECA - USP

A tragédia cultural paulista



Um impasse predomina nas questões do desenvolvimento da atividade cinematográfica no Estado de São Paulo. A retomada do cinema brasileiro é cascata, e, em nível estadual, voltamos à estagnação total da produção, graças à inexistência de uma política para o setor. A sociedade cobra soluções e apresenta propostas; o governo as ignora e insiste em seus equívocos.

Os problemas da “indústria cinematográfica” nacional são estruturais, e suas dificuldades vêm sendo amplamente debatidas nesta revista. Portanto, vamos nos deter, aqui, nas questões da produção independente em São Paulo, onde fervilham projetos para a emancipação do setor, e onde estão os interesses de iniciantes e independentes em geral, no raio de representação das ABD.

A Secretaria de Estado da Cultura proclama ações no setor cinematográfico, através de dois projetos altamente questionáveis: a Nova Vera Cruz e o PIC-TV. Ambos consumiram rios de recursos para resultados obscuros, e acabaram na mira de toda a classe cinematográfica. O marketing do Estado para esses projetos sufocou a principal questão, ou seja, a destruição da política cultural no Estado, levando junto o cinema paulista.

Nos últimos quatro anos, a ABD-SP desenvolveu uma série de projetos que foram levados às secretarias de cultura do Estado e do município, sem que qualquer um deles tenha sido levado em conta. Sabemos que o tratamento dispensado ao cinema não é um privilégio, pois outros segmentos foram igualmente desprezados. Foram anos difíceis, semeados de frustração, indignação e revolta. Vamos descrever algumas das idéias expostas nesses projetos, e tentar imaginar como poderiam ter sido esses anos, com um programa mínimo para o setor. Começemos por projetos na área de produção:

1 - **PRÊMIO ESTÍMULO** - Nos últimos quatro anos, o Prêmio Estímulo foi publicado uma única vez, ceifando 38 filmes de curta metragem. Pelo menos três gerações de estudantes foram impedidas de iniciar-se na atividade, gerando um prejuízo cultural incalculável. A publicação do edital foi regular durante 25 anos, e mantê-lo era o mínimo que a secretaria poderia ter feito pelo cinema. A retomada do Prêmio Estímulo é resultado de

uma luta desgastante entre a ABD, a Comissão Estadual de Cinema e a secretaria, que poderia ter sido evitada.

2 - **ÓPERA PRIMA** - Em 97, a ABD-SP entregou nas mãos do secretário estadual uma proposta para desenvolvimento de projetos e realização de longas para estreantes. Resumindo, o projeto é o seguinte: um concurso de argumentos seleciona 10 projetos. Estes são contemplados com o prêmio de R\$ 20.000,00, para desenvolver o roteiro e o projeto técnico detalhado (plano de produção, orçamento, *story-board*, elenco, locações, etc). Uma comissão seleciona 2 projetos finalizados, entre os 10, para serem realizados. Cada um recebe R\$ 400.000,00 para fazer o filme. O valor total deste projeto é de 1 milhão de reais, que geraria 8 projetos detalhados de estreantes, prontos para a captação de recursos, e a produção de 2 longas óperas primas.

3 - **DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS** - Concursos para desenvolvimento de projetos sempre estiveram nas propostas da ABD. No sistema de produção através da isenção fiscal, a confecção de um projeto é tarefa complicada, cheia de detalhes. Quem não tem produtora sofre para montar um projeto. Para qualquer estreante esta modalidade é de fundamental importância.

4 - **PRÊMIO DE ROTEIROS** - Concursos de roteiros para longa-metragem aconteceram algumas vezes no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura. Premiar o roteirista por seu trabalho custa muito pouco a qualquer secretaria, e ajuda a credenciar o projeto para sua viabilização.

5 - **CONCURSO PARA A REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS** - Para encerrar o item de produção, falemos do documentário, o gênero que mais carece de recursos. Para justificar a importância do documentário, incluímos aqui palavras do cineasta Paulo Rufino: “Os momentos mais difíceis da História são lembrados através das imagens dos documentaristas. As revoluções mundiais e os principais acontecimentos da história brasileira

deste século são lembrados graças ao documentário”. As razões para o desaparecimento do documentário, a partir da década de 80, merecem um artigo à parte. O documentário precisa de uma carteira específica. Precisa, antes de mais nada, de ser dissociado da reportagem e do jornalismo. Para isso, no entanto, depende da atuação do Estado, já que a produção documental depende, muitas vezes, de um tempo de realização longo, insustentável para o imediatismo das empresas de jornalismo. O Brasil precisa ser visto através do documentário. E as TVs, em plena expansão, poderiam servir à sociedade com produções mais acabadas.

Uma política para o cinema

Estas sugestões são o que chamamos de política de base, que garantiria a renovação de pessoal na área cinematográfica. Uma política para o cinema, no entanto, requer que levemos em conta o tripé sobre o qual o cinema se impõe (produção, distribuição e exibição), fatores políticos, econômicos, ideológicos, culturais, territoriais, governamentais, etc. Política para o cinema é fator global, que depende de posicionamento nacional. Nos ensinou o professor Carlos Augusto Calil que os americanos reservam apenas 3% de seu mercado exibidor para o filme estrangeiro. Por aqui, reservamos espaço para a nossa própria produção. Isso no final do Século do Cinema, no qual o discurso audiovisual criou novo paradigma para a configuração da sociedade moderna. Estarão cegos nossos governantes ou coagidos mediante a hegemonia norte-americana, a qual vem destruindo e pasteurizando cinematografias tradicionais, como a alemã, a francesa, a soviética e a japonesa? O que é o mercado brasileiro na planilha das companhias norte-americanas? Sabemos apenas, segundo o mestre Alex Viani, que o audiovisual é o petróleo do século XXI. Devemos pleitear nossa soberania nesse novo mundo ou consolidar nossa vocação de consumidores e imitadores baratos? Os cineastas pensam e reivindicam, com plena convicção da sua importância na História contemporânea.

O sonho do cinema brasileiro, no entanto, está comprometido, já que o elo para a afirmação da nossa atividade depende do surgimento de pessoas. É notável a lacuna deixada pela paralisação da atividade desde os anos Collor. Naquele momento, os melhores profissionais do cinema tiveram de migrar para outros setores em busca de sobrevivência. Hoje, num set de filmagem de qualquer longa, podemos constatar

que a maioria dos trabalhadores é de estreatantes. A atividade prossegue, a evolução é interrompida. Perguntemos a um velho realizador sobre a importância de um experiente maquinista e ele nos responderá. Um contra-regra e um continuista, então, nem se fala. Se a publicidade nos prestou um grande serviço em empregar e garantir a atualização técnica e tecnológica dos profissionais de cinema, é básico entendermos que a publicidade não substitui o cinema. Em um curta de 10 minutos podemos ter 20 filmes publicitários. Cinema vende arte e entretenimento, apoiado na narrativa, na dramaturgia, e na sua própria duração. Publicidade vende produto – e ponto final.

Agir para o desenvolvimento do cinema no Brasil depende de um certo decoro político e pessoal, uma consciência do papel artístico, tecnológico, comercial e internacional do filme. O Estado de São Paulo responde por quase metade da geração de riquezas do país. Fabrica automóveis, computadores e tijolos. Mas continua tratando o cinema como piada infame. Vamos enumerar, a seguir, algumas medidas concretas que o Estado poderia adotar a favor do cinema.

- 1- Redução de ICMS para o setor.
- 2- Viabilização, através do apoio de programação, de espaços culturais pelo interior do Estado (lembremos que São Paulo possui mais de 30 cidades com população acima de 100 mil habitantes).
- 3- Doação de bolsa de estudos para desenvolvimento de pesquisas cinematográficas e produções visando ao levantamento e à preservação da memória do Estado.
- 4- Transformação da TV Cultura em emissora realmente comprometida com o cinema brasileiro, em modelo de política de relação cinema/tv. O PIC-TV existente é um equívoco, que carece apenas de redirecionamento.
- 5- Garantia das políticas para a produção independente através de concursos. Este item é básico, viável a qualquer governo, pois custa pouco e gera muita riqueza cultural.

Leopoldo Nunes
Presidente da ABD-SP e
Presidente da ABD-Nacional (ABD – Associação Brasileira de Documentaristas)

Cinema brasileiro: cultura e comércio

A concorrência com o filme estrangeiro

Cinema é arte, mas também é indústria e, como toda indústria, também é comércio. Por isso não se pode falar de cinema sem falar do comércio do filme. Cinema tem altos custos, e para você garantir uma atividade permanente é preciso saber como vai remunerar o produto realizado. Por isso é no comércio que está o problema.

O comércio de produtos como geladeiras e sabonetes tem regras muito claras. Os povos, os países procuraram estabelecer essas regras e garantir alguma competitividade nos diversos setores para que eles possam existir. Tomam-se, então, medidas que buscam tornar o produto nacional mais atraente, em relação aos importados. Assim, o importado paga impostos na alfândega tornando-os mais caros que os nacionais, visando desencorajar o consumo do produto estrangeiro, e estimular o do nacional. É prática legítima e usada indistintamente em países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Mas fundamental nos países subdesenvolvidos, para equilibrar a concorrência com a produção dos países desenvolvidos, tecnologicamente melhores e mais bem acabados.

Recentemente vimos aqui no Brasil o problema da maxi-desvalorização do Real causando uma inversão no comércio exterior. O Brasil, que estava importando produtos da Argentina, em grande quantidade parou repentinamente de importar e a demanda pelo produto brasileiro começou imediatamente. O comércio de certos produtos nacionais recebeu um novo impulso porque o importado ficou mais caro em dólares e o nacional mais barato. O resultado foi que as indústrias de sapatos e tecidos, que estavam à beira da falência, revigoraram-se e recontrataram funcionários para dar conta da demanda.

No cinema as regras de comércio não são diferentes, salvo pelo fato da indústria cinematográfica nunca ter tido um tratamento equivalente ao das outras atividades industriais, nunca ter tido impostos que desencorajassem o consumo do filme estrangeiro e estimulasse a produção nacional. Ao contrário, o filme importado sempre teve privilégios que outros produtos importados não tinham.

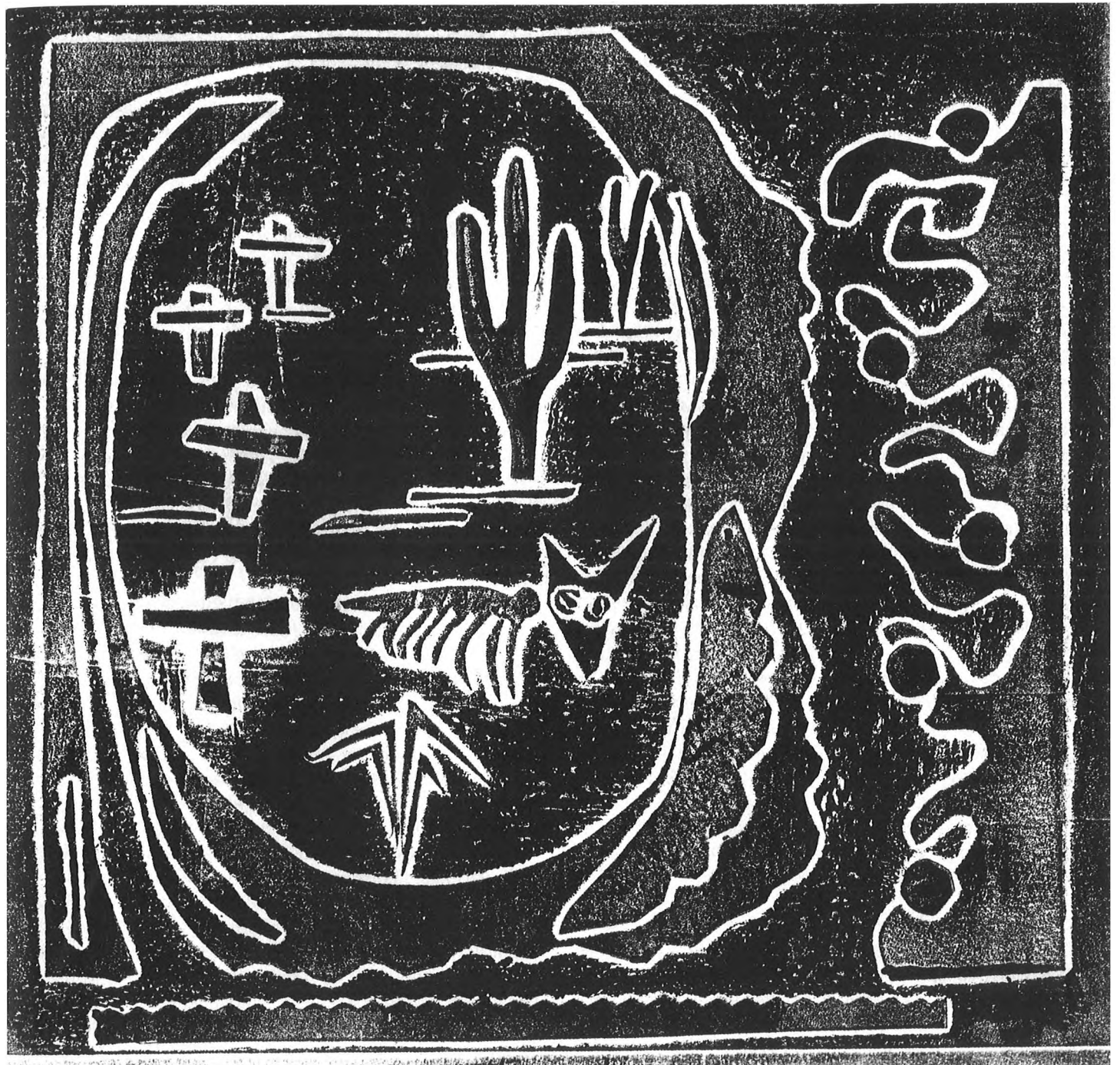
A concorrência com o produto americano se torna ainda mais difícil se pensarmos numa característica típica da indústria cinematográfica: não é o produto propriamente dito que importamos e sim, uma cópia. E é essa cópia, multiplicada N vezes que concorre com os filmes que realizamos aqui. Os EUA produzem um protótipo a, digamos, 50 milhões de dólares e milhares de cópias a um custo de mil e quinhentos dólares cada, explora essas cópias no mercado interno, depois exporta para o resto do mundo a custo zero. O cinema brasileiro concorre, então, não com um produto, mas com cópias dele, e mesmo estas, a custo zero. Que significa isso? Que o produto original é importado sem custos alfandegários, e até as cópias com que exploram nosso mercado, entram sem custos e sem impostos. Numa analogia simples é a mesma coisa que um automóvel nacional concorrer com um importado, que chegue aqui por um preço menor que o de uma fotografia (que corresponderia à cópia do produto original).

Nunca houve, na história de nossa cinematografia, qualquer gesto no sentido de corrigir essas distorções e equilibrar essa competitividade. Os americanos ao contrário têm há muito tempo um organismo chamado Motion Pictures Association, com o objetivo de remover dificuldades impostas ao cinema americano por governos de outros países. Esse organismo conseguiu criar uma legislação planetária para facilitar a exportação do cinema americano, transformando o resto do mundo em espectador dos seus filmes.

O conflito exibidor/produtor

Apesar disso, cada povo tem muito mais a ver com o seu cinema do que com o dos outros povos. Por isso, o cinema brasileiro jamais morreu, apesar da imensa disparidade dessa competição. E desde os primórdios, quando os primeiros exibidores tinham de produzir seus próprios filmes, o cinema brasileiro dividiu-se: uns preferiram continuar a ser exibidores, outros foram ser produtores. Isso ocorreu justamente a partir do momento em que perceberam que era mais barato importar filmes prontos do que produzi-los. Os que preferiram continuar produtores logo sentiram dificuldade de colocar no mercado os filmes que realizavam porque as salas de cinema já estavam cheias de filmes importados.

Foi só na década de 30 que os produtores brasileiros começaram a pedir a interferência do Estado no sentido de garantir regras de competitividade mais justas entre o produto



Fantasma do Cinema Brasileiro

nacional e o estrangeiro. Inspirados em exemplos que vinham da Itália, onde se garantia espaço para o cinema nacional nos cinemas, os produtores pensaram num meio de obrigar o exibidor a passar o filme brasileiro: uma lei – a Lei de Obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Nesse momento, o cinema brasileiro começou a contrariar uma outra lei, que é a base do comércio, a lei do lucro.

O fato é que os exibidores ganhavam mais dinheiro com filme estrangeiro, porque o compravam mais barato e ficavam com 100% da renda. O filme brasileiro, além de ser mais caro, sua renda tinha de ser dividida com o produtor. Diante da obrigatoriedade, acostumado aos privilégios excepcionais concedidos ao setor, e diminuídas suas possibilidades de lucro, o exibidor nunca deixou de resistir à exibição do filme brasileiro. Como o produtor também não desistia estabeleceu-se o confronto entre produtores e exibidores.

A primeira imposição legal obrigava a passar um curta metragem junto com os filmes estrangeiros - o jornal da tela. Em seguida, chegou a vez do longa-metragem e a obrigação de a passar um filme brasileiro por ano; depois evoluiu-se para um filme brasileiro a cada oito filmes estrangeiro, para chegar ao sistema de determinada quantidade de dias por ano.

Havia quem defendesse a idéia de que todos os filmes nacionais deveriam ser exibidos. Mas o propósito não era esse. Na verdade os produtores apenas lutavam por espaço para competir. No espaço aberto os produtores brasileiros competiam entre si e também com o filme estrangeiro, nas mesmas condições e pelo mesmo preço de ingresso. Não era a melhor saída, mas uma forma de contornar alguns dos privilégios legais conseguidos e consolidados pelo cinema estrangeiro (entre eles a lei que proibia a taxaço alfandegária). A Lei de Obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros foi a única saída possível para o nosso cinema.

No entanto, a Lei de Obrigatoriedade, nunca foi suficiente. É necessário encontrar formas de incentivo ao exibidor para passar o filme brasileiro. Vejamos porque.

As regras do mercado de exibição

No princípio, o filme estrangeiro era oferecido a preços de cópia com pequenos acréscimos e a produção nacional caiu para índices próximos de zero. A produção existente não era suficiente para sustentar as necessidades das salas de exibição. Fronteiras escancaradas para o filme estrangeiro, já donos do

mercado brasileiro, os americanos passaram a exigir participação na bilheteria. Agora, o cinema brasileiro tinha um adversário a mais: o distribuidor do filme estrangeiro. Ainda que os donos de salas exibidoras quisessem exibir filmes nacionais passaram a ser pressionados pelos distribuidores, pois qualquer espaço ocupado pelo filme nacional era prejuízo para eles.

Enquanto isso, para o produtor brasileiro, todas as dificuldades. Falta de matéria prima, impostos de importação - até hoje o produtor brasileiro tem que pagar imposto até para comprar o filme virgem.

Para o filme estrangeiro, todas as facilidades: enquanto a remessa de lucros para qualquer indústria não podia ultrapassar 12% do capital investido no Brasil, o cinema estrangeiro, que não investe nada, nem paga impostos de importação, pode remeter, ainda hoje, até 60% da renda de bilheteria. O imposto de renda sobre essa remessa é de 25%. E esses 25% não incidem sobre o total do dinheiro remetido, recai sobre apenas 75% - pelo menos até o momento em que eu presidi o Conselho Nacional de Cinema, esta era a regra. Acho que hoje, o imposto nem é mais de 25%, mas de 15%. Todas essas facilidades formam uma cascata de vantagens que inviabilizam a competição entre o cinema brasileiro e o estrangeiro. Não dá para competir. A remessa de lucros do cinema estrangeiro pode ser utilizada até para lavar dinheiro.

Como presidente do Conselho Nacional de Cinema, identifiquei distribuidoras que não distribuía filme algum e usavam a rubrica cinema para mandar dinheiro para fora como receita de bilheteria; não só aproveitavam para remeter dólares, como para fazê-lo ao câmbio oficial.

O exibidor brasileiro logo percebeu as vantagens dessa prática. Principalmente os que não tinham o privilégio de trabalhar com as grandes distribuidoras americanas e viviam de importar filmes europeus, ou da produção independente dos Estados Unidos. Os exibidores que gozavam da confiança dos americanos, mesmo conhecendo a preferência do público pelo filme nacional, não se interessavam por exibi-lo.

A Atlântida, empresa produtora que surgiu da produção independente, ou seja, de produtores sem vínculos com a exibição, mesmo produzindo filmes de grande sucesso de bilheteria, acabou sendo comprada por um dos maiores exibidores nacionais - Luiz Severiano Ribeiro. E apesar dos filmes nacionais baterem recordes de bilheteria, a Atlântida foi diminuindo sua produção gradativamente. Era mais cômodo

exibir o filme importado que lidar com diretores e artistas. E, se o exibidor brasileiro, cliente das grandes distribuidoras estrangeiras conseguisse uma brecha na programação para passar um filme estranho aos dos seus fornecedores, dava preferência a um estrangeiro qualquer que ele mesmo tinha comprado nos mercados internacionais, nas feiras e festivais. E assim tinha à sua disposição a mesma legislação que favorecia os grandes distribuidores estrangeiros. Cem por cento dono do filme, 18 cruzeiros na entrada de cinema valiam 1 dólar. Esse dólar era remetido para o exterior em nome de uma empresa dele mesmo num paraíso fiscal que figurava como detentora dos direitos para o Brasil. Essa prática funciona até hoje.

Veja-se como diminui cada vez mais a capacidade de competir do filme nacional: se o filme exibido fosse brasileiro, o exibidor teria de convencer ao distribuidor estrangeiro a permitir a sua exibição, a moeda da bilheteira não se converteria em dólares no câmbio oficial e não poderia ser remetida para uma conta no exterior.

Competição impossível. Claro que o exibidor preferia ter um filme estrangeiro 100% dele que exibir ou produzir um filme nacional.

Sob essas regras absolutamente diferentes das que regem o comércio de uma maneira geral não há possibilidade de prosperidade para uma indústria de cinema no Brasil.

A saída foi a lei de obrigatoriedade. E o produtor nacional enveredou por esse caminho, sem tentar anular ou compensar o exibidor das vantagens da legislação específica que favorece a importação e o comércio do filme estrangeiro. Achando que o exibidor já gozava privilégios demais, o produtor concentrou-se na luta para obter espaço para o filme brasileiro. E aceitou, então, uma outra prática que não existe, ainda hoje, para os produtos importados: o ingresso do filme nacional custa o mesmo que o do estrangeiro.

Atuação na Embrafilmes

Na década de 60 quando começou surgir o cinema novo eu já tinha 10 anos de cinema, mas me juntei a uma turma que veio a chamar-se Cinema Novo. Fizemos uma distribuidora de filmes, a Difilme. Era o Glauber, o Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirzmann, Riva Farias, meu irmão, Roberto Santos, o Nelson – que também já era veterano, Rex Endsley e eu. Eu percebia que a grande preocupação dos futuros cineastas era encontrar

fontes de financiamento para fazer filmes. Para mim, o mais importante era distribuir os filmes, eliminar o distribuidor/intermediário e garantir o espaço nas telas de cinema. Se o cinema for um bom negócio, não vai faltar dinheiro para fazer filmes, eu dizia.

Quando foi criada a Embrafilme em 1969, o cinema brasileiro já interpelava o Instituto Nacional de Cinema, criado alguns anos antes, para que se corrigissem as distorções que favoreciam o cinema estrangeiro e se estabelecem regras que permitissem a prosperidade do cinema nacional. Apesar de viver um momento de indefinições com o fim da era da chanchada e sua assimilação pela televisão era uma época em que havia demanda. Se dividisse a quantidade de espectadores pelo número dos filmes brasileiros chegados ao mercado e se fizesse o mesmo com filmes estrangeiros, verificava-se que a demanda pelo filme brasileiro era mais alta que a do filme estrangeiro. O cinema brasileiro batia o estrangeiro de 4 a 1. Eram 4 espectadores para o filme brasileiro e 1 para ver o filme estrangeiro. Se fizermos essa conta, hoje, a preferência não será menor que 1 X 1 - no mínimo igual.

Queríamos que o governo modificasse as normas da atividade. Vocês não estabelecem normas de comportamento para comércio, normas para importação: não procuram defender a indústria brasileira? Não há normas para tudo? Porque não para o cinema? Mas nos acordos internacionais todos os compromissos eram no sentido de não mexer na legislação que protegia a entrada do filme estrangeiro no Brasil. A única possibilidade era o sistema de cotas e obrigatoriedade. De tanto esperar, de tanto falar, de tanto participar dessas reivindicações, no Sindicato da Indústria Cinematográfica, acabei me transformando em presidente da Embrafilme - a empresa estatal que cuidava da produção cinematográfica.

A lei da obrigatoriedade

Desrespeitada e não cumprida pelos exibidores, contestada pelos distribuidores estrangeiros, incompreendida pela sociedade e criticada pela imprensa; sempre de difícil aplicação, foi fundamental para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Enquanto a quantidade de dias era insignificante para o exibidor, aqueles que a cumpriam consideravam-na mais um imposto a pagar. Uns poucos dias por ano não faziam diferença no fim do ano.

Alguns exibidores preferiam passar filmes nacionais de

pouca expectativa comercial aos que pareciam de maior possibilidade de sucesso. Pelo seguinte: se fracassassem, eram utilizados para fazer estatística contra o cinema nacional; se fizessem sucesso aumentavam a dor de cabeça do exibidor, que acabava recebendo pressão dos dois lados: o distribuidor estrangeiro exigindo que fosse retirado de cartaz o filme nacional, assim que tivessem sido cumpridos os dias de exibição obrigatória; e o produtor brasileiro exigindo a permanência do seu filme nos cinemas, já que estava fazendo sucesso e explodindo as bilheteiras.

Ora, se as condições de mercado não lhe permitem capitalizar-se nem quando você faz sucesso, se a moeda do êxito não é a quantidade de público, uma indústria de cinema não pode prosperar. Ao longo dos anos, inúmeros filmes nacionais foram retirados de cartaz batendo recordes de bilheteria. O filme *O Assalto ao Trem Pagador*, de 1962, bateu o recorde do cinema Metro do Rio de Janeiro. Desde a sua fundação, nunca o Metro Tijuca vendera tantos ingressos num único dia quanto com esse filme. A Lei de obrigatoriedade era de uma semana por trimestre. Apesar de todo o sucesso, o filme permaneceu em cartaz apenas uma semana. No dia seguinte, o cinema Metro apresentava um filme da Metro, dando 10 vezes menos. O fato de bater recorde de bilheteria não sensibilizou os americanos, donos do Metro. Legítimo, sim. Justo com o produtor nacional? Não.

Entrei na Embrafilme decidido a mudar esse quadro. Em parceria com Dr. Alcino Teixeira de Mello, Presidente do Instituto Nacional de Cinema, trabalhamos para aumentar os dias de obrigatoriedade. Naquele momento, a cota de tela era de pouco mais de 15% dos dias de exibição. Dessa forma, o exibidor tratava o cinema brasileiro como mais um imposto a pagar, não fazia publicidade e não tratava do filme nacional como um comércio importante. A idéia era aumentar os dias de Obrigatoriedade até chegar num ponto que pesasse na balança do exibidor. Nós acreditávamos que aumentando os dias de obrigatoriedade o exibidor seria forçado a cuidar direito do filme nacional, sob pena de levar um bom prejuízo. Essa teoria vingou e durante os 4 anos que fiquei na Embrafilme - 74 a 79 - a Lei de Obrigatoriedade aumentou de 84 dias até 140. Eu convenci o ministro Nei Braga que na hora que nós conseguíssemos atingir 140 dias por ano começaríamos a transformar o hábito do espectador brasileiro de ver filme estrangeiro para ver filme brasileiro.

Quando a Lei de Obrigatoriedade começou a funcionar os próprios exibidores, apesar das resistências, passaram a produzir filmes. Buscavam o filme de mercado, a pornochanchada, que dava dinheiro, e que revelou alguns excelentes diretores. Combatida e criticada na época, a pornochanchada ocupava espaço no mercado. Uma revisão crítica, hoje, revela filmes de alto nível rotulados, na época, de pornochanchadas.

O auge

Foi com o trabalho da Embrafilme e do Concine, na década de 70, que o cinema nacional chegou a arrecadar quase 50% da receita de bilheteria anual do mercado cinematográfico brasileiro.

Por tudo isso não se pode falar na conquista do mercado nacional para o nosso cinema, sem falar na Embrafilme. A Lei de Obrigatoriedade, a Embrafilme e o Conselho Nacional do Cinema, Concine foram as peças mestras daquela conquista. Gráficos e tabelas publicadas à época pela Embrafilme demonstram claramente como se deu a expansão do cinema nacional dentro do seu próprio mercado. O problema é que essa expansão continha elementos de sua própria destruição.

O fim da Embrafilme

Além de outros fatores, o próprio cineasta teve importante papel neste episódio. Ele contribuiu para a desmoralização da empresa.

Provedora dos fundos necessários à produção dos filmes nacionais, a Embrafilme era alvo de pesadas críticas. Recursos públicos são sempre insuficientes. E na Embrafilme não era diferente. Pouco dinheiro, muitos cineastas, muito descontentamento, muita crítica. Acusações de privilégios a grupos fechados de produtores, contestação e protestos a cada lista de projetos aprovados. Em plena ditadura militar, imprensa censurada, a Embrafilme nunca foi a menina dos olhos de certa facção então no poder. Para criticar a Embrafilme a imprensa tinha inteira liberdade e nesse sentido, sem querer, acabou servindo aos interesses do cinema estrangeiro e de parte do governo que não gostava da empresa.

Um ponto sempre criticado, era a participação da empresa na produção. É consenso que o Estado não deve produzir cultura. No que aliás, estou de pleno acordo. Acontece que a Embrafilme não produzia para fazer dirigismo. A participação da Embrafilme como produtora tinha uma razão puramente

financeira. Chegamos à conclusão que vários filmes não se pagavam enquanto outros davam muito dinheiro. Como a Embrafilme só recebia o financiamento de volta quando o filme fazia sucesso de bilheteria, quando não fazia o produtor não tinha dinheiro para pagar. E quando os filmes davam, o produtor só pagava o que tinha pedido emprestado. Então a Embrafilme, para ter a distribuição dos filmes, passou a adiantar ao produtor o equivalente a 30% do orçamento dos filmes, por conta da receita de bilheteria, mediante a cobrança de uma comissão paga com um percentual dessa receita pelos trabalhos de distribuição. E a entrar com mais 30% do orçamento como sócia. Se o filme desse dinheiro, a Embrafilme ganhava como distribuidora e como produtora. O faturamento aumentou porque quando o filme fracassava, a empresa perdia, mas quando estourava, a parte da Embrafilme vinha cobrir o prejuízo de outros filmes.

Além disso, o cinema brasileiro tinha contra ele muitos adversários. E o principal deles foi a nostalgia dos exibidores por um lucro ainda maior. O sucesso dos filmes nacionais não era suficiente. A fantasia do filme importado, as facilidades de remeter dólares para o exterior, os 100% da receita de bilheteria, sem ter de repartir com o produtor brasileiro foram fatores essenciais para a derrocada do projeto de implantação do cinema brasileiro. O cinema brasileiro ocupou o lugar do filme avulso, aquele que não era distribuído pelas gigantes do cinema americano. As *Majors* garantiam ainda 50% da arrecadação anual, mas corriam perigo

A única auto-crítica que me faço é não ter conseguido virar o jogo definitivamente, naquele momento, premiando o exibidor, aumentando ainda mais sua receita de modo que, confiante na capacidade do cinema brasileiro de abastecer seus cinemas, ele passasse a preferir, o filme nacional em vez do estrangeiro. Tinha que ter conseguido inventar um meio de compensar o exibidor daquilo que ele considerava uma perda por não ter mais espaço para colocar seus próprios filmes importados a baixo custo e que lhe permitiam gozar dos privilégios dados aos distribuidores de filmes estrangeiros. Teria sido necessário romper de vez com as resistências, compensando-os das sonhadas facilidades que os filmes comprados a preço fixo pudessem lhes proporcionar. Continuamos amparados na Lei de Obrigatoriedade, importante naquele momento mas não de todo suficiente.

O mercado dava mostras de recuo. As salas de cinema do

interior transformavam-se em bancos ou super-mercados em razão da valorização imobiliária. O empobrecimento dos extratos mais baixos da população afastava dos cinemas do interior o público de menor capacidade aquisitiva. A televisão consolidava-se com espetáculos mais chegados à realidade brasileira. A nova política das grandes distribuidoras de filmes estrangeiros tendia cada vez mais para os lançamentos em grande escala, nas capitais cidades principais, recusando-se a mandar cópias para os cinemas do interior, cujo equipamento obsoleto praticamente as destruía, sem compensar o custo benefício. Paralelo a isso, o cinema brasileiro crescia cada vez mais na preferência do público. As curvas do gráfico que representavam as duas tendências iriam cruzar-se em pouco tempo. A do cinema estrangeiro, caindo, a do cinema nacional subindo. Incomodados com o avanço do cinema brasileiro, os altos dirigentes do cinema estrangeiro entenderam que era hora de agir.

Numa verdadeira guerra de guerrilha judicial, com o nítido objetivo estratégico de desestabilizar a Embrafilme, exibidores de toda parte começaram a impetrar Mandados de Segurança para estancar as fontes de recursos da empresa. Criada com recursos da própria atividade, a Embrafilme estava vulnerável. A exemplo de outros países, por Lei, os importadores deviam pagar à Embrafilme uma taxa por título a "Contribuição para o desenvolvimento do cinema brasileiro". Essa contribuição nada significativa para eles, mas era importante para a Embrafilme que somava esses recursos aos do Ingresso Padronizado, cujo monopólio pertencia por direito à empresa. Também constituíam recursos da Embrafilme a renúncia fiscal do governo de parte do imposto de renda das distribuidoras estrangeiras sobre a remessa de lucros. Este era o único recurso que escapou ao ataque. Claro, os distribuidores estrangeiros não podiam deixar de enviar renda para suas matrizes. Manipulavam, é verdade. Por vezes seguravam o mais possível a remessa para que a Embrafilme se ressentisse.

A par dessas medidas, todas contestadas pelo departamento jurídico da empresa, um grande ataque ao coração do desenvolvimento do cinema brasileiro: à Lei de Obrigatoriedade. Mandados de Segurança explodiam em toda parte. A Embrafilme ganhava todos, mas as liminares suspendiam a exibição dos filmes em importantes cadeias de cinema, o tempo passava, o julgamento demorava e o ano acabava sem solução. Mais um ano perdido para o cinema brasileiro.

Terminada nossa gestão, meus sucessores na Direção

Geral entenderam que a Embrafilme não deveria gastar seus recursos para fiscalizar o mercado. Os 45 postos de fiscalização implantados por nós para garantir o controle da venda dos ingressos padronizados para todos os cinemas do país começaram a ser desmobilizados. E a empresa começou asfixiar-se. Menos fiscalização, menos recursos.

Exibidores, principalmente os do interior, não gostavam de fiscalização. Não foram poucos os casos de fiscais da Embrafilme corridos à bala por apreenderem ingressos que deveriam ser rasgados e destruídos depois de utilizados plastificados para durarem mais. Os controles do mercado, à medida que a Embrafilme se informatizava, iam revelando estarrecedoras formas de comportamento de grande número de exibidores. Os donos dos cinemas tinham de enviar à Embrafilme borderôs demonstrando o movimento do dia. Confiantes nas dificuldades da Embrafilme para examinar esses borderôs, mais de 400 salas de cinema registravam média anual de 4 ingressos por dia! Outro tanto confessava vender média de 20. A intensa fiscalização garantia a receita da empresa e buscava desmascarar a prática da sonegação. Mas contra o monopólio da venda do Ingresso Padronizado pela Embrafilme também espocavam Mandados de Segurança. A empresa minguava e se desacreditava.

Este conjunto de fatores desgastou a empresa de tal modo que, quando Fernando Collor de Mello foi eleito, não precisou de mais que um peteleco para destruir o trabalho de anos e anos.

Mameiras de um filme alcançar o sucesso de público

O cinema brasileiro sempre fez filmes comerciais, dirigidos para determinadas faixas de público: os do Mazaropi, a pornochanchada, os da Xuxa, da Angélica, dos Trapalhões. Estes filmes nunca fazem um grande estouro de bilheteria, mas costumam atingir o máximo dentro da faixa à que eles se destinam.

No entanto, não é o fato de fazer um filme descaradamente comercial, que garante um grande sucesso. Aliás, tratando-se de cinema, nada pode garantir o sucesso. Hollywood inventou o star system para tentar, de algum modo, diminuir o risco, mas não conseguiu afastá-lo por completo. Por exemplo *Cleópatra*, com Elizabeth Taylor e Richard Burton, custou qualquer coisa como 60 milhões de dólares na época e foi um grande fracasso. No Brasil tivemos um exemplo recente, com o

filme da Carla Perez que foi um fracasso absoluto.

Por outro lado, temos filmes como *Os Fuzis*, *O Assalto ao Trem Pagador*, *Hora e Vez de Augusto Matraga*, *Macunaima*, *Pra Frente Brasil*. Esses filmes buscaram outro tipo de público, são mais arriscados, mas podem ultrapassar aqueles dirigidos exclusivamente a determinada faixa do público. *O Quatrilho* e *Central do Brasil*, por exemplo, não são filmes que priorizaram a bilheteria, em detrimento da qualidade e foram grandes sucessos.

Se olharmos a história do cinema brasileiro veremos que há uma série de filmes que não foram feitos com a intenção de serem filmes altamente comerciais e que deram 2, 3 vezes mais que os dos Trapalhões, os da Xuxa, da Angélica. Pois os grandes sucessos de bilheteria são os filmes feitos sem o compromisso direto com alguma faixa de público. Como exemplo podemos citar entre outros: *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Bye Bye Brasil*, *Xica da Silva*, *Quem Matou Lúcio Flávio*, *A Dama do Lotação*.

Se não há fórmula possível, penso que os realizadores devem fazer filmes, antes de tudo, sinceros. Os filmes dos Trapalhões são sinceros, por isso atingem o público. Os citados acima, pretendiam ser bons filmes, honestos, sinceros. O êxito de alguns deles foi tão grande que surpreendeu seus próprios realizadores.

Para concluir é preciso dizer que todos esses eventuais sucessos de público não contrariam tudo o que foi dito até agora. A garantia de público para os filmes brasileiros não está apenas na qualidade dos filmes e sim nas condições do mercado brasileiro. Todos esses filmes fizeram rendas aquém do seu potencial por causa das condições de mercado, sempre dominado pelo produto importado que pressionava para que fossem retirados de cartaz, desocupando as salas de cinema para possibilitar o escoamento dos filmes estrangeiros. Por isso, é necessário que a discussão saia novamente dos filmes e volte a tratar das condições de produção.

Condições atuais de produção

Nas condições atuais de produção e busca de recursos, a liberdade de expressão no cinema está mais comprometida que na época da ditadura. Parece mentira, mas é verdade. Não tenho saudades da ditadura. Acho nefasta qualquer ditadura, mas tendo sido parte do processo de conquista do mercado na década de 70, quando dirigi a Embrafilme e o país vivia sob regime ditatorial, tenho de fazer comparações entre as condições de produção vigentes naquela época e as de hoje.

De 74 a 79, quando o cineasta era financiado pela Embrafilme, o realizador/diretor se atrevia a fazer filmes de contestação e brigar com o governo; se um queria fazer filme rentável, outro queria fazer filme artístico, outro de crítica social. O cinema tinha mais liberdade que a imprensa. E muitos filmes nacionais feitos naquela época eram utilizados pelo próprio governo, através do Itamaraty em mostras internacionais para melhorar a imagem do país.

Hoje não há a mesma liberdade, faz-se o filme que o diretor de marketing das empresas deixa fazer; que não contrarie a imagem da empresa que investe o dinheiro, através da lei Rouanet ou do Audiovisual. Isso empobrece o cinema, limita a criatividade dos cineastas e acentua ainda mais o problema da disputa pelo mercado.

Há uma série de distorções que precisam ser corrigidas. Claro, é melhor ter a Lei do Audiovisual que não ter nada! Mas não é suficiente.

Na fase atual ainda não fiz filmes. Não posso falar senão da minha própria experiência. Não diria que os cineastas não querem fazer cinema assim. Tem gente que quer, e gente que não quer. Mas os que têm o cinema como profissão, para quem o cinema representa a própria vida, os que desejam um tipo de atividade que lhes dê prazer, onde possam transmitir suas idéias e ainda sobreviver, muitos desses não estão fazendo cinema. Antes ao cineasta bastava ser cineasta, ter um bom cadastro e um bom currículo; associava-se à Embrafilme na produção de um filme, recebia um adiantamento pela distribuição, dando este filme em garantia. Hoje não: é preciso outro tipo de talento, diferente de fazer filmes, explorá-lo, brigar por ele e pela sua exibição. É preciso talento para pedir dinheiro. Ter contatos, conhecer diretores de marketing, deputados, senadores que possam ajudar na captação dos recursos. Esta não é a vocação do cineasta, é uma outra especialidade. E quem tem talento para isto transforma-se em produtor e não tarda a proletarizar o cineasta.

Incentivo ao exibidor / Com lei de obrigatoriedade transitória

E o que se pode fazer para incentivar o exibidor a interessar-se pelo filme nacional? Finalmente chegamos à essência da questão. Mas para responde-la é necessário explicar o mecanismo do Adicional de Renda.

Uma vez o Flávio Tambellini, ex-crítico de cinema e, então,

diretor e produtor, pesquisou a média de renda do filme brasileiro. Comparou com a média dos custos. Considerando que uma indústria tem os filmes médios, os de sucesso e também o fracasso, chegou a conclusão que a renda do mercado brasileiro não cobria a média dos gastos na produção dos filmes. E inventou um prêmio adicional de renda que chamava de mercado suplementar. Esse mercado suplementar contribuiria para completar a receita necessária para que existisse uma indústria de cinema no Brasil. Para que o produtor pudesse capitalizar-se para fazer o próximo filme e com isso provocar uma produção constante.

São Paulo inaugurou a experiência, destinando um prêmio adicional sobre a renda dos filmes paulistas. O Rio copiou. São Paulo oferecia reciprocidade para outras cidades que fizessem o mesmo. Houve uma época em que havia essa reciprocidade, o filme paulista que passasse no Rio de Janeiro tinha direito ao adicional de renda, que oscilava entre 15% e 25% sobre a parte do produtor na receita de bilheteria e vice-versa. Nesta altura, o Adicional tinha como receita o ISS, cobrado das salas exibidoras.

Mais tarde, ao criar o Instituto Nacional do Cinema, Tabellini criou o Adicional de âmbito nacional, com os recursos provenientes da própria economia cinematográfica. De cada ingresso de cinema vendido no país, um pequeno percentual formaria um fundo.

A fórmula era a mesma: o fundo destinaria aos produtores um acréscimo de X% à renda do seu filme, complementando a receita de bilheteria. O INC detinha o controle da renda em todo o país e após alguns meses do lançamento dos filmes aferia a renda de bilheteria e calculava quanto o produtor deveria receber de adicional.

Instituído, o Adicional de Renda deu importante impulso ao cinema.

O Cinema Novo viabilizou-se por causa desse prêmio adicional de renda.

Você fazia o filme, a receita de bilheteria era dividida com o exibidor, como de praxe; o distribuidor tirava a sua comissão e com o resto, o produtor pagava as cópias e a publicidade. O que sobrava era a renda líquida do produtor, com a qual amortizava uma parte do investimento feito na produção. De tempos em tempos, vinha o adicional, que completava essa renda, deixando muitas vezes um bom lucro para o produtor.

Como eu disse ao começar esta palestra, as medidas que

o cinema brasileiro fez, para o seu desenvolvimento através dos tempos, partiam sempre do princípio que o exibidor já tinha demais. Não passou pela cabeça dos produtores, nem do Estado, nem dos organismos estabelecer medidas de incentivo ao exibidor para estimulá-lo a exibir o filme nacional. Estendendo também para ele o adicional de renda.

Prestem atenção a esta conta e vejam como não é tão difícil assim conquistar o exibidor para o cinema brasileiro: a renda de bilheteria é dividida 50% para o produtor 50% para o exibidor. O exibidor paga os custos operacionais do cinema, aluguel, telefone, operador, manutenção etc... o seu lucro não é maior que 5% ou 10% da renda. Então, logicamente, sempre que possível ele lutava para ficar com 100% da renda, através das facilidades inerentes ao setor, como já foi dito aqui: facilidades de importação de filmes estrangeiros, remessa de lucros, imposto de renda privilegiado etc.

Mas, se você der para o exibidor brasileiro um adicional de renda de 20%, será que ele vai continuar a resistir ao filme nacional? Você estará mais que dobrando o lucro dele!

Diante de uma situação como essa as distribuidoras de filmes estrangeiros certamente farão uma competição ainda mais desleal, oferecendo seus filmes a menos de 50% da renda de bilheteria. Talvez acuse o cinema nacional de concorrência desleal. Mas, nesse caso, acho que teríamos muitos argumento para defender nossa posição.

Mas acontece o seguinte: para esse adicional de renda para ser pago, os recursos têm de vir de algum lugar. Talvez de uma emenda à Lei do Audiovisual. Na época da Embrafilme, os recursos vinham do próprio mercado como eu já disse. E as fontes eram diversas: contribuição para o desenvolvimento do cinema brasileiro, parte do imposto de renda sobre a remessa de lucros dos filmes estrangeiros e o ingresso padronizado, monopólio da Embrafilme. Nada disso existe mais e foi tudo objeto de contestação judicial, principalmente motivados pelos distribuidores de filmes estrangeiros.

É necessário vontade política para que o governo estabeleça determinada quantia por ano para cobrir as despesas com este estímulo. Os números não são absurdos: sabemos que a verdadeira renda dos exibidores não passa de 5%, no máximo 10% do preço da bilheteria. Sabemos também que a renda anual de filmes estrangeiros no Brasil é de 600 milhões de reais, dos quais 50% são remetidos para o exterior em forma de royalties e a outra metade é receita dos exibidores. Se o lucro deles é de

10%, 30 milhões de reais cobririam toda a renda atual do mercado. Considerando que estes 30 milhões só seriam atingidos de o cinema nacional ocupasse 100% do mercado, chegaremos à conclusão que vencer a resistência do exibidor e estimulá-lo a passar filmes brasileiros, teria um custo muito baixo. 30 milhões de reais não é nada. Cada vez que ele passar um filme brasileiro vai ganhar dobrado. Considerando que a lei de audiovisual reserva para produção 140 milhões de Reais por ano dos quais o cinema brasileiro não conseguiu captar nem 40 milhões nesse ano que passou, temos recursos de sobra para implementar este programa de desenvolvimento do nosso cinema.

Num primeiro instante, esta medida não prescinde da Lei de Obrigatoriedade, que deveria persistir durante 10 anos. E, a exemplo da França, deveria estender-se à televisão. 10 anos seriam suficientes para que o público brasileiro habitue-se a ver filmes falados em português e consolide esta preferência a ponto de estranhar os falados em outro idioma, a exemplo do que ocorre nos Estados Unidos; para que se dê conta que cinema é visto, não lido, como acontece hoje, quando a maioria dos filmes que ocupam as telas brasileiras não fala português.

Os gráficos dos tempos da Embrafilme demonstram que se aquela experiência tivesse durado mais tempo, teríamos atingido esse patamar. A presença do filme nacional no mercado aumentava a par da a preferência pelo produto nacional. Durante esse tempo, a Lei de Obrigatoriedade serviria de anteparo às possíveis pressões que os distribuidores internacionais pudessem fazer contra nossos exibidores.

Esta meta terá de ser um objetivo da cultura brasileira nestes tempos de globalização, se não quisermos perder completamente nossas referências, nossa individualidade, nossa alma.

Consoante as regras de comércio internacional, o certo seria tratar o cinema como qualquer outra atividade. Os americanos chamam o cinema de "a indústria". Para eles cinema é negócio, nós vemos o cinema de uma maneira um pouco diferente. Achamos que é um meio do público conhecer sua própria face, um meio popular de estimular a crítica e a reflexão, além de divertir e entreter. Por isso, no Brasil, o cinema é tratado como cultura e por isso não conta com uma firme atuação do governo para tratá-lo também como indústria. A França apoia o cinema francês de todas as formas, como defesa cultural e como estímulo à indústria. Lá há uma série mecanismos para proteger o cinema francês, inclusive uma cota de exibição obrigatória de 50% de produção da Comunidade Européia,

sendo que 60% deve ser preenchida com produção francesa.

O Brasil deveria seguir aquele exemplo e formar com a França uma liderança junto a outros povos, inclusive estendendo essa influência aos países do Mercosul. A Argentina, como o Brasil, tem surtos, fases, no seu cinema nacional. De alta qualidade, o cinema argentino aparece e desaparece. Quando está numa boa fase, como agora, os próprios cineastas deixam-se entusiasmar e acreditam poder superar o cinema que nos hegemoniza a todos. Mas a longo prazo o cinema americano desestabiliza as economias dos outros países, escorados numa legislação que protege muito mais a eles que a nós.

Correto mesmo seria taxar, dificultar, encarecer o filme estrangeiro de todas as maneiras. Mas se é verdade que os compromissos internacionais nos impedem, por que não estimular o exibidor a se interessar pelo filme brasileiro? A Lei de Obrigatoriedade foi o instrumento que nos restou e sempre contrariou a lei do lucro. Para obter mais e mais lucro, o homem não se importa de mentir, corromper e corromper-se. Então, vamos compensar esse lucro. Vamos dobrá-lo, triplicá-lo, mas vamos desenvolver uma indústria de cinema no Brasil, cuja vocação para o audiovisual é inequívoca. Vamos assistir aos filmes nacionais, que o público deseja ver, cujo hábito ainda não conseguimos implantar.

Roberto Farias
Diretor de 13 longa-metragens, entre eles Assalto ao Trem Pagador,
Pra Frente Brasil e Os Trapalhões no Auto da Compadecida.
Participou da produção de mais de 40 filmes
Presidente da EMBRAFILME de 74 a 79.

A seguir, publicação da Embrafilme, de 19 de setembro de 1980, com comentários de Roberto Farias:

Embrafilme

Quadro comparativo entre o cinema brasileiro e o estrangeiro

O quadro a seguir demonstra claramente a diferença entre o cinema brasileiro de 9 anos atrás e o atual. Pode-se afirmar com segurança que nenhum outro segmento da economia brasileira atingiu, no mesmo período, tais níveis de crescimento. Verifica-se facilmente que o aumento da arrecadação ultrapassou o ritmo inflacionário

Na análise do filme estrangeiro, o único aspecto que apresenta crescimento aparente é a arrecadação. Quanto a espectadores, os números não merecem maiores comentários, está definida uma tendência de queda, configurada claramente, a partir do ano de 1976.

PERCENTUAL DE CRESCIMENTO DOS FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS NO MERCADO DE 1971 A 1980

ARRECADAÇÃO EM CR\$

ANO	NAC.	%	ESTR.	TOTAL
1971	53.368,910	-	326.992,860	380.361,770
1972	74.262,010	39	389.400,008	463.662,018
1973	81.271,005	9	463.358,583	544.629,588
1974	89.787,200	10	468.530,060	548.317,260
1975	174.836,594	94	790.528,555	965.365,149
1976	252.882,333	44	924.650,317	1.177.532,650
1977	453.325,087	79	1.420.179,789	1.873.504,876
1978	775.731,656	71	1.835.326,859	2.611.058,515
1979	1.016.430,320	31	2.632.356,071	3.648.786,391
1980 (1ºsem)	743.209,406	-	1.884.094,256	2.627.303,662

ESPECTADORES

ANO	NAC	%	ESTR.	%	TOTAL
		C		C	
1971	28.082,338	-	174.937,981	-	203.020,339
1972	30.967,603	10	160.521,647	8	191.489,250
1973	30.815,445	0,51	162.562,206	1	193.377,651
1974	30.665,515	0,49	170.625,487	4	201.291,002
1975	48.859,308	59	226.521,138	32	275.380,446
1976	52.046,653	6	198.484,198	-12	250.530,851
1977	50.937,897	-2	157.398,105	-20	280.336,002
1978	61.854,842	21	149.802,182	4	211.657,024
1979	55.836,885	-9	136.071,432	-9	191.908,317
1980 (1ºsem)	24.569,390	-	58.368,088	-	82.937,478

Nota-se uma tendência de queda no total de espectadores, no final do ano. Mas o cinema brasileiro está no lucro, pois mais que duplicou o número de espectadores/ano, de 71 a 80.

CRESCIMENTO REAL DE ARRECAÇÃO DO FILME BRASILEIRO

Ao se converter em US\$ a arrecadação do filme brasileiro, ano a ano, procura-se verificar se houve crescimento real da renda. Verifica-se pelo quadro que no período de 1974 a 1978 o aumento foi real e a níveis bastante altos, apesar de entre 1976 e 1978, inclusive o aumento de preços de ingressos não haver ultrapassado a 10%, significando em termos práticos, um congelamento de preços.

No ano de 1979, houve uma queda de arrecadação que já está sendo superada no 1º semestre de 1980. O aumento de preços de ingressos no período de 1979 até 1º semestre de 1980 foi de 66%.

ANO	ARRECAÇÃO EM US\$	%	COTAÇÃO DO DÓLAR
1974	13.223.446	-	DEZ/74: 6,790
1975	19.452.224	+ 47	DEZ/75: 8,988
1976	20.815.073	+ 7	DEZ/76: 12,149
1977	28.609.977	+ 37	DEZ/77: 15,845
1978	36.939.602	+ 29	DEZ/78: 21,000
1979	23.973.071	- 35	DEZ/79: 42,523
1980	14.206.430	-	JUNHO: 52,315
(1o sem)	14.206.430	-	

CRESCIMENTO REAL DO FILME ESTRANGEIRO

ANO	ARRECAÇÃO EM US\$	%	COTAÇÃO DO DÓLAR
1974	67.530.200	-	DEZ/74 : 6,790
1975	87.953.777	+ 30	DEZ/75 : 8,988
1976	76.109.170	- 13	DEZ/76 : 12,149
1977	89.629.522	+ 17	DEZ/77 : 15,845
1978	87.396.517	- 02	DEZ/78 : 21,000
1979	61.904.288	- 29	DEZ/79 : 42,523
1980	36.014.417	-	JUNHO : 52,315

COMPARATIVO DE ARRECAÇÃO EM US\$ DÓLAR

FILME	1974	1979	VARIAÇÃO EM %	CRESC. MÉDIO ANUAL
NACIONAL	13.223.446	23.903.071	+ 80	+ 16,00
ESTRANG.	67.530.220	61.904.288	- 8	- 1,60

FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS LANÇADOS E EXIBIDOS NO BRASIL

No primeiro semestre de 1980 foram lançados no Brasil 42 filmes nacionais contra 154 estrangeiros, perfazendo-se um total de 196 filmes lançados.

Os 42 filmes nacionais lançados deram uma arrecadação de CR\$374.327.548,00 e tiveram 10.279.816 espectadores.

Os 154 filmes estrangeiros lançados arrecadaram 681.169.235,00 e tiveram 16.129.229 espectadores, totalizando em arrecadação (nacional + estrangeiro) CR\$1.055.496.783,00 e em espectadores (nacional + estrangeiro) 26.409.045.

A renda média (arrecadação : N° de filmes) por filme nacional foi de CR\$8.912.560,00 – enquanto a renda média do filme estrangeiro foi de CR\$4.423.276.

O filme nacional tem 35,46% sobre a arrecadação total (nacional + estrangeiro) – enquanto o filme estrangeiro tem 64% da arrecadação.

A média de espectadores (Número de espectadores : Número de filmes) por filme nacional é de 244.757 – enquanto a média de espectadores de filme estrangeiro é de 104.735, comprovando-se assim a preferência do público para o filme brasileiro.

O filme nacional tem 38,93% sobre o total de espectadores (nacional + estrangeiro) enquanto o filme estrangeiro tem 61,07% do público.

No 1º semestre de 1980, foram exibidos no Brasil 550 filmes nacionais contra 2.471 estrangeiros, perfazendo-se um total de 3.021 filmes exibidos.

Os 550 filmes nacionais exibidos deram uma arrecadação de 743.209.406,00 e tiveram 24.569.390 espectadores. Os 2.471 filmes estrangeiros exibidos arrecadaram CR\$ 1.884.094.256,00 e tiveram o No de espectadores = 58.368.088. Totalizando em arrecadação (nacional + estrangeiro) CR\$ 2.627.303.662,50 e 82/937.478 espectadores.

A renda média (arrecadação : N° de filmes) por filme nacional foi de CR\$ 1.351.289,00 – enquanto a renda média do filme estrangeiro exibido foi de CR\$ 762.482,00 – quase a metade do filme nacional.

O filme nacional tem 28,29% sobre a arrecadação total (nacional + estrangeiro), enquanto o filme estrangeiro tem 71,71% da arrecadação.

A média de espectadores (Número de espectadores : Número de filmes) por filme nacional é de 44.671 – a do filme estrangeiro é de 23.621, sendo a média de espectadores do filme nacional quase o dobro do filme estrangeiro.

Finalizando, o filme nacional tem 29,62% sobre o total de espectadores e o filme estrangeiro 70,38%.

ANO DE 1979

FILMES LANÇADOS NO BRASIL

	FILMES NACIONAIS	FILMES. ESTR	TOTAL
N F	104	250	354
AF	544.816.688	1.273.524.977	1.818.341.665
RM	5.238.622	5.094.099	5.136.558
%AF	29,96%	70,04%	100%
N E	24.854.049	52.061.149	76.915.198
M E	238.981	208.244	217.274
%NT	32,31%	67,69%	100%

NF - NÚMERO DE FILMES

AF - ARRECADAÇÃO DOS FILMES

RM - RENDA MÉDIA POR FILME

NE - NÚMERO DE ESPECTADORES POR FILME

ME - MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME

% SOBRE O NÚMERO TOTAL DE ESPECTADORES DOS FILMES

FILMES EXIBIDOS NO BRASIL

	FILMES NACIONAIS	FILMES ESTRANGEIROS	TOTAL
N F	664	3.292	3.956
AF	1.016.430.320	2.632.356.071	3.648.786.392
RM	1.530.768	799.622	922.342
%AR	27,86%	72,14%	100%
N E	55.836.885	136.071.432	191.908.317
M E	84.091	41.333	48.510
%NT	29,10%	70,90%	100%

1 SEMESTRE DE 1980

FILMES LANÇADOS NO BRASIL

	FILMES NACIONAIS	FILMES. ESTR	TOTAL
N F	42	154	196
AF	374.327.548	681.169.235	1.055.496.783
RM	8.912.560	4.423.176	5.385.187
%AR	35,46%	64,54%	100%
N E	10.279.816	16.129.229	26.409.045
M E	244.757	104.735	134.740
%NT	38,93%	61,07%	100%

NF - NÚMERO DE FILMES

AF - ARRECADAÇÃO DOS FILMES

RM - RENDA MÉDIA POR FILME

NE - NÚMERO DE ESPECTADORES POR FILME

ME - MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME

% SOBRE O NÚMERO TOTAL DE ESPECTADORES DOS FILMES

FILMES EXIBIDOS NO BRASIL

	FILMES NACIONAIS	FILMES ESTRANGEIROS	TOTAL
N F	550	2.471	3.021
AR	743.209.406	1.884.094.256	2.627.303.662
RM	1.351.289	762.482	869.680
%AR	28,9%	71,71%	100%
N E	24.569.390	58.368.088	82.937.478
M E	44.671	23.621	27.453
%NT	29,62%	70,38%	100%

Comentário:

Observe-se que a média de espectadores é sempre maior em favor do filme nacional. Seja quando consideramos filmes lançados ou exibidos. Filmes exibidos são os lançados no ano mais os de anos anteriores ainda em exibição.

Até cineastas duvidam, às vezes, quando os que conhecem estes dados afirmam a preferência do público pelo filme nacional. Não deveria ser surpresa. A identificação do público é maior com personagens brasileiras. Essa preferência também se dá na televisão e não causa espanto.

Muitos perguntam por que a televisão atingiu um estágio avançado de desenvolvimento, enquanto o cinema está sempre em crise.

A forma de remuneração do produto filme e a do produto novela é muito diferente. Os interesses de distribuidores e exibidores permitem tratar a exibição do filme de forma distinta da televisão. Enquanto a televisão vive da audiência e recebe per capita do patrocinador, nas salas exibidoras, o compromisso é com o produto hegemônico, o filme estrangeiro. O êxito de bilheteria do filme nacional não é garantia de permanência em cartaz, nem permite, por causa disso, a remuneração do produtor na proporção do seu sucesso. No cinema, conseguir um êxito excepcional é muito difícil e quando ele acontece é necessário explorá-lo ao máximo. Entretanto, são inúmeros os casos de filmes retirados de cartaz com boa renda, ou até batendo recordes de bilheteria para dar lugar ao filme estrangeiro, principal cliente do exibidor.

As facilidades de importação sem impostos; regalias no pagamento do Imposto de Renda, na remessa de lucros, nos gastos de publicidade, culminam numa série de vantagens que permite a evasão de renda e a remessa de lucros a dólar privilegiado para o exterior. O CONCINE identificou e denunciou remessa ilegal de dólares para o exterior na rubrica Cinema. A falta de fiscalização do mercado, hoje, permite sonegação, caixa 2 e outras vantagens.

Durante anos, a Embrafilme fiscalizadora do mercado e detentora do monopólio de venda de ingressos padronizados - uma das receitas da empresa, exigia que o bilhete fosse rasgado pelo bilheteiro à entrada do espectador. Era comum fiscais encontrarem bilhetes plastificados para serem revendidos inúmeras vezes, sem perigo de desgasto.

Fatores importantes na queda de espectadores do filme nacional e estrangeiro: a desmobilização dos postos de fiscalização como responsável pela queda de arrecadação e de espectadores; a política de distribuição como um dos motivos do fechamento de salas; a valorização imobiliária.

CINEMA BRASILEIRO

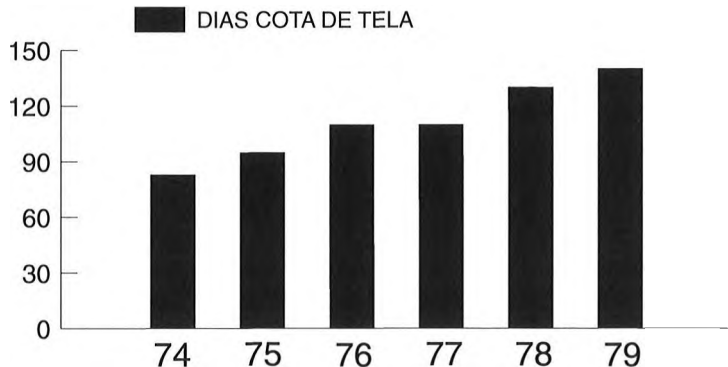
A **EMBRAFILME**, levando à frente o programa de valorização e continuidade do filme brasileiro, permitiu a expansão do mercado interno. A ligeira queda de espectadores no ano de 1979 se deve à natural recessão do mercado face ao contexto financeiro econômico e será superada no ano de 1980, com os bons filmes que serão produzidos e lançados por nossa indústria.

ANO	Nº DIAS	% C	ARRECAD.	% C	ESPECT. NAC.	% C
1974	84	-	89.787.200	-	30.665.515	-
1975	98	+16	174.836.594	+94	48.859.308	+59
1976	112	+14	252.882.333	+44	52.046.653	+6
1977	112	-	453.325.087	+79	50.937.897	-2
1978	133	+18	775.731.656	+71	61.854.842	+2
1979	140	+5	1.016.430.320	+31	55.836.885	-9
1980	70	-	743.209.406	-	24.569.390	-

1o SEM

O quadro resume o resultado do filme brasileiro em seus últimos seis anos e meio, e seu objetivo é demonstrar o crescimento da participação do filme nacional dentro de nosso mercado. Assim, é fácil verificar o crescimento da arrecadação do filme brasileiro, que é uma constante. Apenas no 1o semestre de 1980 a produção brasileira gerou recursos na ordem de CR\$743.209.406,00, quase o total arrecadado no ano de 1978.

A importância do dado se ressalta, de forma clara, quando comparado com o ano de 1974 (CR\$ 89.787.200,00).



PARTICIPAÇÃO DA EMBRAFILME NA PRODUÇÃO NACIONAL DE 1971 ATÉ O 1º SEMESTRE DE 1980

O quadro abaixo procura demonstrar, de forma resumida, a evolução da participação da Empresa na produção brasileira, sob as diversas formas em que atua, ou seja, financiamentos, co-produção com adiantamento e avanço sobre receitas de comercialização. Importante ressaltar que até 1974, inclusive, as operações da Embrafilme se restringiam quase exclusivamente a financiamentos. A partir de 1975, com a introdução de novos sistemas de operação, principalmente o de co-produção, pôde a empresa aumentar a quantidade de projetos financiados, sempre em posição minoritária, de acordo com o previsto na Lei 6.281/75. Essa filosofia teve reflexos imediatos no mercado, pois tais filmes à medida em que expandiam sua participação em renda e espectadores – vide quadro – o faziam, obviamente, em prejuízo da pornochanchada.

ANO	ARREC. TOTAL FILMES NACIONAIS	ARREC. FILMES C/ PART. EMBRA	%
1971	53.368.910	6.554.378	12,28
1972	74.262.010	11.975.916	16,12
1973	81.271.005	8.904.383	10,95
1974	89.787.200	24.966.707	27,80
1975	174.836.594	25.691.043	14,69
1976	252.882.333	75.143.941	29,71
1977	453.325.087	149.744.164	33,03
1978	775.731.656	294.683.301	37,99
1979	1.016.430.320	254.272.520	25,02
1º SEM 1980	743.209.406	268.558.108	36,13
TOTAL	3.715.104.521	1.120.494.450	30,16

ESPECTADORES

ANO	FILMES NACIONAIS TOTAL ESPECTADORES	ESPECTADORES FILMES C/ PART EMBRAFILME	%
1971	28.082.358	2.837.093	10,10
1972	30.967.603	4.641.502	14,98
1973	30.815.445	2.637.724	8,55
1974	30.665.515	6.803.153	22,18
1975	48.859.308	6.324.268	12,94
1976	52.046.653	13.944.515	26,79
1977	50.937.897	14.778.952	29,01
1978	61.854.842	21.790.564	35,23
1979	55.836.885	13.375.724	23,95
1º SEM 1980	24.569.390	8.477.213	34,50
TOTAL	414.635.896	414.635.896	23,06

DOSSIÊ

RESERVA DE MERCADO 1974 a 1986 E QUANTIDADE DE ESPECTADORES / ANO em 1.000

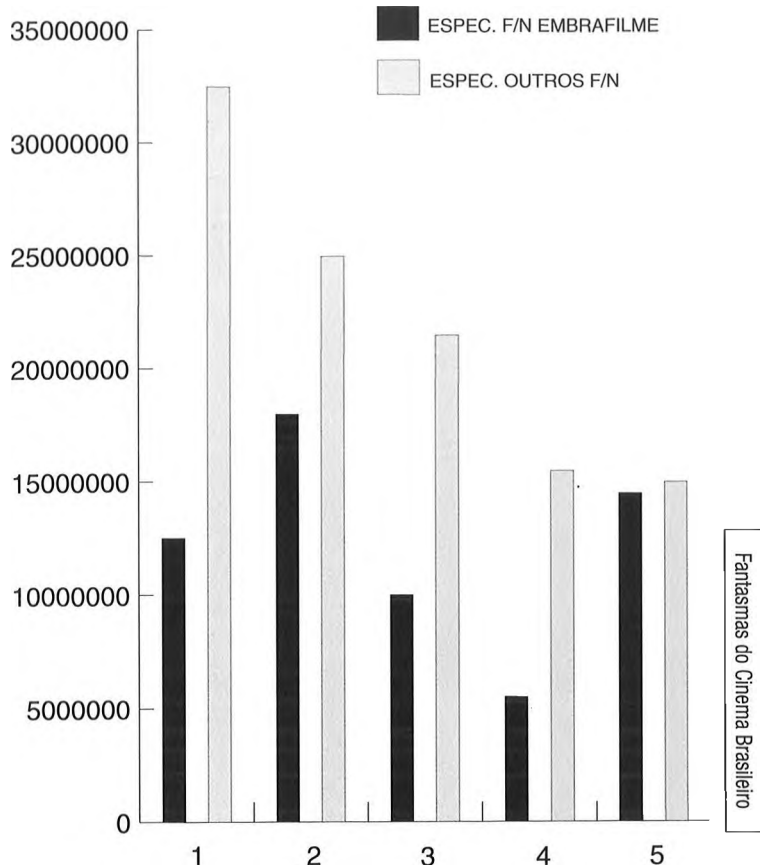
ANO	DIAS OBRIG	% C	ESPECT. NACION.	% CRESC.	ESPECT. ESTR.	% CRESC.
1974	84	---	30.665	---	170.625	----
1975	84	---	48.859	+59	226.521	+33
1976	112	+14	52.046	+7	198.484	-12
1977	112	---	50.937	-2	157.398	-21
1978	133	+18	81.854	+21	149.802	-5
1979	140	+5	55.836	-10	136.072	-9
1980	140	---	50.688	-9	114.086	-16
1981	140	---	45.911	-9	92.981	-18
1982	140	---	44.965	-2	82.948	-11
1983	140	---	33.774	-25	72.762	-12
1984	140	---	30.638	-9	59.301	-19
1985	140	---	21.928	-28	69.372	-17
1986	140	---	29.337	+34	98.267	+42

(Tabela editada pelo Concine. fonte: empresa brasileira de filmes. pesquisa José Eufrauzino de Souza).

FREQUÊNCIA OBTIDA PELOS FILMES DISTRIBUIDOS PELA EMBRAFILME E OUTROS FILMES NACIONAIS E ESTRANGEIROS

ANO	ESPECT. F/N EMBRAFILME	%	ESPECT. OUTROS F/N	%
1982	12.595.608	10	32.639.392	26
1983	8.537.349	8	25.236.651	24
1984	9.809.192	11	20.828.808	24
1985	5.914.652	7	16.013.348	17
1986	14.459.974	11	14.877.026	12

ANO	ESPECT. DE FILMES ESTRANGEIROS	%
1982	82.948.000	64
1983	72.762.000	68
1984	59.301.000	65
1985	69.372.000	76
1986	98.267.000	77



TOTAL DE ESPECTADORES POR ANO DE 1982 A 1986

1982	127.913.000
1983	106.536.000
1984	89.939.000
1985	91.300.000
1986	127.604.000

(Fim da pesquisa de José Eufrauzino de Souza)

item é uma revista voltada para arte e cultura contemporânea, publicada desde 1995.

item

● já publicados **item-1** textos de artistas [●] **item-2** música [●] **item-3** tecnologia [●] **item-4** sexualidade

breve: **item-5** afro-américas

item aproxima artistas e pensadores de diversas áreas, com o objetivo de renovar a discussão de arte no país a partir de uma reflexão interdisciplinar, tornando visíveis os debates culturais.

Cada número de **item** é dedicado a um tema específico, em torno do qual os colaboradores são convidados a desenvolver uma reflexão original – e, na maioria das vezes, inédita – que procure revelar aspectos diferenciados e transversais dos assuntos abordados.

● números esgotados

> pedidos pelos telefones: (0XX21) 220-7390 (0XX21) 239-1050

sexta feira n.4 [corpo]

antropologia artes humanidades

o corpo no cinema entrevista exclusiva com o cineasta Peter Greenaway; uma análise sobre seu filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* **o corpo dança** o coreógrafo Rodrigo Pederneiras fala sobre o Grupo Corpo **o corpo metamorfoseado dos xamãs** nas palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro **o corpo no imaginário popular** em um ensaio de José de Souza Martins e **ainda** os corpos dilacerados pela experiência da violência urbana; o corpo da baiana na canção popular; o sexo como alimento do corpo entre os Caxinauá da Amazônia Ocidental; corpo e cópia — a clonagem em discussão **edição de imagens por Adriano Pedrosa** lançamento outubro 1999



coleção sexta feira

n.2 festas
n.3 fronteiras
n.4 [corpo]

vendas e assinaturas

Editora Hedra
www.hedra.com.br
T 0 xx 11 867 8304
sextafeira@hedra.com.br

corpo editorial

Pletora Ltda.
pletora@uol.com.br

Carlos REICHENBACH



"No cinema eu só acredito nos franco-atiradores."

Carlos Reichenbach

que LUZ? qual CÂMERA? que AÇÃO?

CURSOS DE CINEMA DA USP

O CINUSP, ciente da imensa carência de ensino de audiovisual em nosso país, abriu desde o início do ano uma série de Cursos de Extensão Universitária, visando popularizar para um público mais amplo parte do conhecimento ainda restrito aos estudantes universitários. Todos os cursos são abertos a interessados em geral. Participe.

Curso de Dramaturgia Cinematográfica

Turma A: Início: 22/10; Turma B: Início: 23/10.

Curso Livre de Cinema - Moderno - Início: 18/10

Curso Livre de Cinema - Clássico

Curso de Cinema e História - Início: 20/11

Curso de Documentário

Local dos cursos:

Centro Universitário Maria Antônia - Rua Maria Antônia, 294

Possibilidade de abertura de novas turmas, em outros horários e outros locais.

Realização:



apoio:



Maiores Informações no telefone: **818.3540**



grupo de
cinema
DE SÃO PAULO

