

CASTELO RÁ-TIM-BUM - O FILME XUXA REQUEBRA O TRAPALHÃO E A LUZ AZUL

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA



OS XERETAS MANUELLITA CLUBE DA LUTA VIVENDO NO LIMITE GHOST DOG

CORRA AINDA AGARRO ESSA VIZINHA A VIÚVA VIRGEM

QUATRO

DOGMA O INFORMANTE O PRIMEIRO DIA MORTE EM VENEZA A NUVEM CORRA E LA



"CINEMA CUBANO: 40 ANOS A UTOPIA CONTINUA"

Há uma Cuba real e outra mitológica. As duas se confundem no imaginário coletivo universal como um emblema polivalente: para uns é a materialização do eterno e poderoso anseio do homem por conquistar a felicidade do conjunto social; para outros, trata-se da apropriação pós-moderna de seus ícones e símbolos, despojados do seu conteúdo ideológico. Para entender Cuba como utopia, para captar sua essência mais íntima - é preciso olhar a sua arte - o substrato espiritual da sua história. É aí, que em meio a fatos históricos em constante transformação (imperfeitos como a vida mesma), que a utopia se faz realidade no dia-a-dia, mediante grandes esforços.

Diversa e ao mesmo tempo com uma identidade estética bem definida, a cinematografia cubana soube usufruir, de maneira criativa, 40 anos de apoio do Estado, se consolidando como uma das mais frutíferas do continente, com uma maciça produção de longas, curtas e desenhos animados, muitas vezes premiados em festivais internacionais. A Mostra pretende oferecer ao público, de maneira abrangente, um cinema divertido e de excepcional qualidade, crítico e profundamente reflexivo.

Alfredo Calvino
Curador da Mostra

SINOPSES

Dias 13 e 14/3

ANTES TARDE DO QUE NUNCA

(Mas vale tarde que nunca, CUBA, 1986, Cor, 9 min., sem diálogos). Dir. Enrique Colina.

Documentário satírico sobre as repercussões sociais que pode ocasionar a chegada tardia das pessoas a seus trabalhos. A culpa é do galo que não cantou, do sono pesado, do ônibus que demorou, e por aí vai.

A BELA DO ALHAMBRA (La Bella del Alhambra) CUBA, 1989, Cor, leg. português, 108 min) Dir. Enrique Pineda Barnet. Elenco: Beatriz Valdés, Omar Valdés, César Evora, Carlos Cruz, Veronica Lynn, Ramón Veloz.

O filme reconstitui a atmosfera da vida artística musical de Havana, nos anos 20 e 30, através dos sonhos de Rachel, uma jovem dançarina de cabaré de segunda categoria, que se torna a principal dançarina do Teatro do Alhambra, o cabaré mais sofisticado da região.

Dias 15 e 16/3

UM, DOIS, É ISSO AÍ (Uno, dos, eso es, CUBA, 1986, Cor, 12 min, versão original) Dir. Miriam Talavera.

Um triunfo desportivo não é individual e este documentário se propõe a revelar quem o faz ou aqueles que o tornam possível. A partir de cenas de lutas de boxe, o filme mostra o trabalho dos treinadores como elemento primordial para o triunfo do esportista.

PLAFF (Plaff, CUBA, 1988, 110 min, versão original) Dir. Juan Carlos Tabío. Elenco: Daisy Granados, Thais Valdés, Luis Alberto García, Raúl Pomares.

Plaff - que significa a onomatopéia de ovos se quebrando quando atirados em paredes ou em pessoas, conta a história de um crime incomum, cujas armas assassinas são justamente esses ovos. A solução só virá no último minuto, ao estilo das clássicas histórias policiais inglesas.

Dias 17 e 20/3

AMOR VERTICAL (CUBA, 1997, cor, 100 min. versão original) Dir. Arturo Sotto. Elenco: Jorge Perugorría, Silvia Águila, Susana Perez, Manuel Porto, Aramis Delgado, Vicente Revuelta.

Dois jovens buscam um lugar onde possam satisfazer seus impulsos sexuais. Desta busca e dos obstáculos que encontram

pelo caminho, nasce o amor. Decidem, então, construir uma pequena casa à sombra de uma ponte. Prêmio de melhor atriz para Silvia Águila no Festival de Cinema de Cartagena, Colômbia.

DEBATE (17/3) com:

Alfredo Calvino e Maria do Rosário Caetano.

Dias 21 e 22/3

O DESJEJUM MAIS CARO DO MUNDO

(El desayuno mas caro del mundo, CUBA, 1988, 15 min, Cor, sem diálogos) Dir. Gerardo Chijona.

O diretor toma um fato real e o recria em termos de ficção, para refletir sobre como uma ação aparentemente inocente pode ter conseqüências catastróficas quando o absurdo e a irracionalidade se convertem em parte da vida cotidiana de seus protagonistas.

MARIA ANTONIA (CUBA, 1990, Cor, 111 min., leg. em português) Dir. Sergio Giral. Elenco: Aline Rodriguez, Alexis Valdés, Roberto Perdomo, José A Rodriguez.

Correm os anos cinquenta. Em uma casa dos subúrbios de Havana irrompe Maria Antonia com a madrinha, pedindo ajuda

aos deuses. Sua inconformidade coma vida, seu caráter rebelde e seu amor próprio levaram-na a cometer um ato irreversível. Maria Antonia, a quem já não surpreende o baixo mundo, renega entregar-se à sua deusa protetora e se condena. Só lhe resta um caminho.

Dias 23 e 24/3

KID CHOCOLATE (Kid Chocolate, CUBA, 1987, Cor, 20 min, leg. em português) Dir. Gerardo Chijona.

Lembranças do famoso boxeador cubano, Kid Chocolate: suas opiniões sobre o esporte, a fama, a amizade, o dinheiro, as mulheres e as bebidas, configuram uma particular filosofia de vida.

O BRIGADISTA (El brigadista, CUBA, 1977, Cor, 119 min, leg. português) Dir. Octavio Cortázar.

Em 1961, graças ao belo esforço de milhares de jovens que marcharam para o campo para ensinar, em apenas nove meses, o analfabetismo pode ser erradicado. O confronto inicial e as relações que se desenvolvem entre um jovem alfabetizador e um velho camponês constituem o tema fundamental deste filme.

Dias 27 e 28/3

VIZINHOS (Vecinos, CUBA, 1985, Cor, 16 min, versão original) Dir. Enrique Colina.

Rádios e TVs a todo o volume, festas até a madrugada, a brincadeira das crianças e adultos em área comuns e o descuido e maltrato da propriedade alheia são algumas das fontes de conflito entre os vizinhos dos grandes edifícios da cidade. Este filme, através da sátira e do bom humor, se pronuncia contra estas atitudes agressivas.

PLASMASIS (Plasmasis, CUBA, 1974, Cor, 14 min, sem diálogos). Dir. Melchor Casals. Balé moderno.

Interpretação plástica da evolução das espécies, que culmina com a procriação do homem novo.

TROCA-SE (Se permuta, CUBA, 1984, Cor, 103 min, leg. português). Dir. Juan Carlos Tabío. Elenco: Rosita Fornés, Isabel Santos, Ramoncito Veloz, Silvia Planas.

Comédia baseada em uma obra teatral, trata da complicada política para trocar de residências em Cuba e os conflitos entre os valores atuais e os tradicionais.

Dias 29, 30 e 31/3

DOLLY BACK (Dolly Back, CUBA, 1986, Cor, 11 min, versão original) Dir. Juan Carlos Tabío.

Através de situações aparentemente reais, o curta pretende demonstrar a invalidez das óticas esquemáticas e superficiais que conduzem irremediavelmente ao fracasso.

LUCIA (CUBA, 1968, P&B, 160 min, leg. português) Dir. Humberto Solás. Elenco: Raquel Revuelta, Eslinda Nuñez, Adela Lográ, Adolfo Llavrado, Ramón Brito.

Filme episódico que cobre três fases (décadas de 1890, 1930 e 1960) da luta de Cuba pela independência. Narrativa sutil de três mulheres e os obstáculos sexuais e políticos que elas tiveram de superar.

CUBA ★

CINEMA CUBANO: 40 ANOS A UTOPIA CONTINUA

13 e 14/3

ANTES TARDE DO QUE NUNCA
A BELA DO ALHAMBRA

15 e 16/3

UM, DOIS, É ISSO AÍ
PLAFF

17 e 20/3

AMOR VERTICAL

21 e 22/3

O DESJEJUM MAIS CARO DO MUNDO
MARIA ANTONIA

23 e 24/3

KID CHOCOLATE
O BRIGADISTA

27 e 28/3

VIZINHOS
PLASMASIS
TROCA-SE

29, 30 e 31/3

DOLLY BACK
LUCIA

Todas as Sessões 18:30h
entrada franca

DEBATE 17/03

Alfredo Calvino - Curador da mostra
Maria do Rosário Caetano - crítica Jornal de Brasília

CINUSP Paulo Emílio

Rua do Aniteatro 181 Colméias Povo 4 Cidade Universitária
Tel: 818.3540 e-mail: cinusp_prcen@recaad.usp.br

realização:



co-realização:



**PREFEITURA
DE SÃO PAULO**

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 4 ano II março 2000

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão
Editor Chefe: Alfredo Manevy
Diretor de Redação: Kako D'Angelo
Editores de Seção: Leandro Saraiva e Newton Cannito
Editores de Arte: Bruno D'Angelo, Marcelo Furquim, e Marcio Penna

Secretário de Redação: Maurício Hirata F.
Conselho Editorial: Maria Dora Genis Mourão, Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Maurício Hirata F., Manoel Rangel, Luiz Montes, Mauro Baptista e Valber Tocha

Produção: Carla Hosoi

Atendimento ao Leitor: Maria Aparecida Vieira
Colaboradores: Helvécio Rattton, Roberto H. D'Ávila, Mauro Baptista, Eduardo Valente, Paulo Henrique Silva, Spensy Pimentel, Javier Porta Fouz (crítico da revista El Amante), Soraia Vilela, Leopoldo Nunes, Marcos Cesana, Fernando Veríssimo, Inimá Simões, Flávia Seligman, Carlos Quintão, Marco Vale, Xavier Bartaburu, Diogo Schelp

Caricaturista: Eco

Fotógrafos: Alexandre Schneider (fotos de Cuba)

Ilustrador: Siné, Glen

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

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

Agradecimentos: Sérgio Moliterno, Marcus Harada, Michael Ruman, Quintín (da revista El Amante)

ENTRE EM CONTATO CONOSCO

atendimento ao leitor
e direção editorial da REVISTA SINOPSE
rua da reitoria 109 bloco K
sala 201 segundo andar
cep: 05508-900
Cidade Universitária São Paulo SP
tel: (0..11) 818.3152

produção da REVISTA SINOPSE
rua Fidalga 515 casa 2
cep: 05432-070
Vila Madalena São Paulo SP
tel: (0..11) 816.0637

E-MAIL:

revista.sinopse@zipmail.com.br



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.

CATÁLOGO

CUBA ★

CINEMA CUBANO: 40 ANOS
A UTOPIA CONTINUA



II - CИΠEMA CUBANO: 40 ANOS
A UTOPIA CONTINUA
por Alfredo Calvino

III - CИΠOPEΣ E FICHAS
TÉCNICAS

V - CPOΛOΓPAMA

EDITORIAL

1 Gêneros

1ª FILA

2 *Blockbusters em debate*
por Alfredo Manevy

3 *A Ameaça Teenager*
por Alfredo Manevy

8 *Espectador ou
consumidor?*
Criança e cinema
por Helvécio Raston

10 *Quem tem medo do
Blockbuster?*
por Roberto H. D'Ávila

12 *Os caçadores da
platéia perdida*
por Alfredo Manevy e
Mauro Baptista

16 *Noções de infância e
educação: filmes infantis*
por Eduardo Valente

22 *As aventuras de Nino
na Lei da selva*
por Paulo Henrique Silva

24 *Xuxa não é só sexo,
mas sexo faz parte
da Xuxa*
por Spensy Pimentel

26 *Manuelita, êxitos e
escândalos*
por Javier Porta Foux

PARANÓIA

28 *Burburinhos da fauna
cinematográfica*
por Alfredo Manevy

CONTEA CAMPO

30 *Uma aventura em
Cinemascope na terra
do 1.333333333333...*
por Alfredo Manevy e
Maurício Almeida F.

NDICE

DA POLTRONA

48 *Castelo Para Maiores*
por Marcos Cesana

FORA DO AR

50 *Luna Caliente*
por Fernando Verissimo

RATO X

53 *Cinema nacional vive
novamente momento
crítico*
por Manoel Rangel

OLHOS CRÍTICO

54 *Críticas de filmes*

QUEM SOU EU

PARA ULTIMAR

64 *Pílulas Críticas*

CLASSIÊ

68 *A Pornochanchada:
blockbusters nacionais
dos anos 70*
por Newton Cannito

69 *O retrato do Brasil
na pornochanchada*
por Ingrid Simões

74 *Risos, sarros e maió
de duas peças – a
história do ciclo da
pornochanchada*
por Flávia Seligman

77 *Por um cinema
brasileiro de gênero*
por Newton Cannito

80 *Pornochanchada
de autor*
por Newton Cannito

84 *O realizador
Pedro Rovai*
por Newton Cannito

HOMENAGEM

93 *Anselmo Duarte*
por Eco

CORRESPONDENTE DE BERLIM

33 *Berlim se
internacionaliza e
perde identidade*
por Soraya Vilela

COLUNA ABD

38 *Latas na Mesa: o
futuro do cinema na
terra da loucura fiscal*
por Leopoldo Nunes

PAPO DE BAR

40 *Clube da Luta*
editado por Spensy Pimentel

Gêneros

Tanto os filmes infanto-juvenis do presente, quanto as pornochanchadas independentes da década 70 (fenômenos que *Sinopse* analisa neste número), recuperam a discussão sobre gêneros e os obstáculos econômicos para se atingir o grande público no cinema nacional.

Os filmes infanto-juvenis de hoje têm várias caras, mas um só destino: a dificuldade de encontrar salas no reinado de *Pokémon*. Há filmes que procuram formar e ampliar uma platéia inteligente para o cinema brasileiro, os que apenas imitam o cinema americano. E há, ainda, os que misturam a TV ruim e a música péssima. A análise coloca tudo na roda, inclusive gêneros estigmatizados como a pornochanchada, do tempo em que brincar com o voyeurismo erótico do homem comum era um privilégio do cinema. No seu momento de glória econômica, as pornochanchadas se pagavam e atingiam um público adulto via erotismo. Hoje, poucos sabem que o gênero ofereceu bons filmes, e foi seara de diretores e produtores trabalhando em conjunto, numa saudável dialética industrial à procura de qualidade e público.

Nos anos setenta, o grande público foi um fato real. Hoje, essa expressão é mero eufemismo para definir um público maior que a média dos filmes brasileiros. Bons ou ruins, e na devida proporção, os *blockbusters* de hoje enfrentam os mesmos obstáculos dos filmes baratos. A rede-globalização do cinema brasileiro, por enquanto, só rendeu ao monopólio de TV, que agora se abre ao capital estrangeiro. A perspectiva disso? Talvez o surgimento da competição entre “Columbias” e “Warners” locais no futuro, produzindo com dinheiro brasileiro filmes transnacionais de lucro americano. Quem sabe, mesmo numa situação colonial, mas com empregos para diretores e produtores locais garantidos, talvez parte da classe cinematográfica brasileira satisfaça sua aspiração de sócia menor?

E já que o assunto está em moda (e modas passam), *O Informante*, de Michael Mann, explica aos ingênuos que restam e aos bom-moços de convicção (como Pedro Bial) como o monopólio corporativo transforma a informação em deformação, e democracia em tecnocracia. No Brasil, a concentração do audiovisual é uma das mais perversas do mundo (os não iniciados no assunto ler *Carta Capital*, número 117). Enquanto Al Pacino reconhece um pouco tarde a falácia democrática no capitalismo, a imprensa da província propaga de semana em semana as ilusões democratizantes da Internet (o que são os *hackers*? Nada mais que pretendentes à integração).

No Brasil, as ilusões morrem sempre mais tarde, e o cinema nacional – que poderia ser a voz crítica, a representação de uma má consciência – está com a boca bem tapada, ou perdida em discursos folclóricos, burocráticos, integrados, sempre tímidos. Um cinema sem voz, sem potência, e que, embora carregue o estigma de ser o oposto da prima rica, a TV, compõe com ela uma imagem síntese da elite nacional, sócia menor e boa cumpridora de metas, vitoriosa mas falida.

os editores

em debate

Blockbusters são filmes voltados para o grande público. Vitais para uma indústria, os filmes de grande bilheteria movem massas de espectadores, contabilizam lucros e entram nos corações e mentes de crianças, jovens e adultos, dando dor de cabeça para quem pensa cinema.

Os *blockbusters* brasileiros enfrentam dois desafios, que entram em debate neste número da *Sinopse*. De um lado, a conquista do espaço devido no mercado (por ora, não alcançada); e de outro (na esfera cultural), o perigo de imitar a utopia *teenager* da televisão, materializada em *Xuxa Requebra*.

Os *blockbusters* brasileiros (*Castelo Rá-tim-bum*, *Xuxa Requebra*, *O Trapalhão e a Luz Azul*) ressurgem para alimentar o sonho de que a produção brasileira possa vir um dia a depender menos do Estado. O cinema argentino, por exemplo, conseguiu emplacar um filme infanto-juvenil no topo das bilheterias da Argentina (informações da revista *El Amante* na pág. 26).



No entanto, a Argentina ainda tem um órgão regulador no modelo Embrafilme. Quando bem sucedidos, os *blockbusters* pagam a si mesmos e viabilizam filmes voltados para outros públicos (leia a voz dos produtores na pág. 10). Mas a utopia não se confunde com a realidade, e os mais apressados não podem (ou não poderiam) esquecer que existe um paradoxo inerente à expressão. Sendo os *blockbusters* pilares da indústria cinematográfica, não poderiam existir *blockbusters* num país sem indústria, por uma questão de lógica. Afinal, ninguém irá negar que gêneros e o modo de produção industrial permanecem tão distantes quanto há oito anos, início da retomada de produção. Prova maior é o destino de *Castelo Rá-tim-bum* nos cinemas. Orçado em 7 milhões de reais, patrocinados pelo Estado via isenção fiscal, o filme é um marco qualitativo na produção nacional, realizado com todas as virtudes de um filme infantil destinado ao sucesso e que poderia se pagar e lucrar. Lançado no mercado sem força, sujeito às pressões de outros *blockbusters*, encontra filmes de menor qualidade como *Pokémon* mas amparados por um *marketing* feroz e um mercado regulado pelo monopólio estrangeiro. O velho obituário se refaz sob bases novas, e *Rá-tim-bum* não passa batido.

Como discussão sobre qualidade quase sempre se torna “discussão de censura” nos grandes jornais, busquemos aqui outro caminho. Discutir qualidade não deveria ser apenas preocupação de secretárias de plantão e comadres de Brasília, mas assunto de todos os cineastas interessados no público infanto-juvenil, focando o debate nos gêneros que atendem a esse público e investindo em pesquisa.

No entanto, se futuro é matéria de discussão, é também de invenção. Alcançadas as bases políticas e financeiras mínimas para o empreendimento, sabe-se que o cinema não se constrói apenas à base de lógica, nem sobrevive de ponderações e gestos comedidos. Há sempre algo de aposta (e, conseqüentemente, de risco), de gesto visionário, de cassino. Nas próximas páginas, *Sinopse* dedica sua atenção a essa aposta, analisando a tradição de cinema *teenager* (perigo eminente para o cinema brasileiro) e oferecendo voz a diretores e produtores que decidiram arcar com o desafio de fazer *blockbusters* no subdesenvolvimento.

Alfredo Manevy

A ameaça "teenager"

por Alfredo Manevy



O caso de Castelo Rá-tim-bum

O paradoxo tem nós difíceis de desatar. O mais difícil deles refere-se à distribuição e à exibição. Se a utopia proclamada por produtores e diretores é atingir um cinema menos preso ao Estado como investidor (hoje através da Lei do Audiovisual), a base para essa situação seria o Estado como distribuidor e regulador do Deus mercado (tarefa recusada pelo atual), não se confundindo os diferentes tipos de atuação ou se negando a necessidade da atuação governamental no cinema.

O público infanto-juvenil

E os problemas não páram aí. Invasores não são apenas os estrangeiros. Garantindo o seu mercado, a Rede Globo viabiliza o cinema como veículo-propaganda de um dos maiores monopólios audiovisuais do mundo. E o faz justamente num dos setores estratégicos para o cinema brasileiro, aquele capaz de formar público para o cinema nacional. A parceria entre cinema e a TV Globo é promissora e pode mudar, mas por enquanto alimenta só a TV Globo. A histriônica salada de bundas e canções de Xuxa Requebra não está formando espectadores para o cinema brasileiro – talvez, compradores de boneca e adultos de xupeta (para outros efeitos cola-

terais, ler artigo na pág. 24).

Conhecer o gênero, investir em conhecimento e cultura cinematográfica é uma forma de apostar que o público poderá voltar aos filmes brasileiros, é formar platéia para o cinema nacional. Buscar a qualidade é base para que não se façam filmes brasileiros formadores de platéia para o cinema americano ou para os maus programas de TV, é apostar no cinema como processo auto-sustentável.

Um histórico do cinema teenager

Não é mais segredo que, atualmente, a maior parte do público de cinema é formada por adolescentes e jovens entre 12 e 25 anos. São pessoas que estudam, trabalham ou ganham mesada dos pais, com tempo livre para gastar em diversão. Nos Estados Unidos, filmes voltados para esse público ocioso movem a maior parte da indústria.

Mas ao contrário do que muitos pensam, o *show-business* nem sempre oscilou como as palpitações de um coração de menina. O Mundo *teen* tem raízes históricas que são elucidativas, inclusive para o cinema nacional.

As primeiras teorias clássicas sobre a relação cinema e adolescente atacavam o processo de identificação entre espectadores e heróis, acusando os filmes de causar vários complexos, entre eles o da inferioridade. No



“Naturalmente surgirá alguém, como sempre aconteceu durante a história do cinema, para retorquir que o cinema de nossos dias tornou-se particularmente imoral.

Porém, não será difícil demonstrar que o cinema não faz outra coisa senão refletir, de forma aliás muito atenuada e retardada, as modificações dos conceitos morais e de costumes das comunidades humanas. Creio não me enganar quando afirmo que, infelizmente, o cinema é muito mais inocente e inócuo do que se propala. O cinema só perde a inocência e adquire uma contundência, às vezes admirável, quando se transforma em experiência cultural.”

Paulo Emílio Salles Gomes, em crítica no Suplemento Literário do Estado de S. Paulo

fim, essa teoria não conseguia ir além de aconselhar a ir menos ao cinema. A catarse era vista como modelo compensador e conservador; o século XX como o século das compensações ilusórias. Convenhamos, a imagem não é exatamente falsa, mas o perigo estava na generalização. Existem diversos tipos de cinema, e é preciso ir aos filmes. Parte da discussão morreu porque o audiovisual se impôs no cotidiano; a outra parte dela transformou-se num debate mais maduro.

Discutir “influência nociva” cedeu espaço à discussão sobre grupos de filmes com algo em comum, gêneros, agora entendidos mais como respostas do que agentes. Para pensadores como Paulo Emílio, o cinema é menos “um manipulador da opinião pública” do que um atrasado sismógrafo dos comportamentos, modos de pensar e agir de uma sociedade. O cinema teria, assim, uma certa inocência, que apenas se perde quando se transforma em experiência cultural comungando valores socialmente aceitos, como no caso dos gêneros. A partir daí, muitos passaram a investigar nos filmes as formas de naturalizar mitos e ideologias. Um exemplo são as crônicas de Roland Barthes, ainda na década de 50. Por isso, uma forma de repensar o cinema infanto-juvenil é compreendê-lo à luz de suas oscilações históricas.

A ascensão teenager

A ascensão do cinema *teenager* (entre 1955 e 1985) atinge hoje uma hegemonia. Embora tenham sido feitos bons filmes a partir do receituário preferido dos adolescentes, filmes como *Caçadores da Arca Perdida*, *Halloween* e *O Cavaleiro da Motocicleta*, não representam o grosso dessa produção.

Uma mina de ouro em gestação

Chegando à década de 1940 triunfante, Hollywood atingia o auge de sua respeitabilidade artística pelas elites, e seu faturamento anual acabava com a dúvida dos mais exigentes. Na década de 50, o império de Thalberg declinou rapidamente, e o dinheiro escoou. Perdendo público para TV e incapaz de enxugar custos, os estúdios viram-se pela primeira vez diante de um número cada vez menor de ingressos comprados. No meio da década, o temor rondou a indústria.

Foi então que ocorreu uma reviravolta. Na periferia da indústria, um homem chamado Samuel Arkoff fazia sessões no fundo de sua casa, atento às reações de seus espectadores. Na frente da tela, estavam seus filhos pequenos, sobrinhos, afilhados e colegas de escola, comendo pipoca e dando risadas. Atento às risadas e aos momentos de dispersão dos meninos, Arkoff era um pequeno produtor de filmes baratos de baixo escalão. Seus filmes não tinham a respeitabilidade de Hollywood, e eram exibidos antes dos filmes classe A ou em incômodas sessões *drive-in* para namorados entre arrufos. Negociante astuto, Arkoff não era exatamente um homem de cultura, nem costuma aparecer nas listas de convidados das festas de Los Angeles. Por muito tempo, também não figurou nos almanaques de história do cinema. Em 1955, de seu QG, a AIP (American International Pictures), ele gestava o renascimento triunfal que Hollywood teria vinte anos depois.

Arkoff produzia ficções científicas e filmes de terror baratos, reaproveitando cenários de outros filmes. Seus personagens eram na maioria adolescentes ingênuos escapando de vampiros ou transformando-se eles próprios em Frankensteins juvenis (*I Was*

a *Teenage Werewolf*, um dos clássicos do período, assim como *O Monstro de Dois Mil Olhos*). Os adolescentes da tela queriam livrar-se de espinhas, apostar “rachas” e, freqüentemente, conquistar a líder da torcida. Sexo era a ambição maior, mas raramente algo chegava a acontecer (como no seriado de hoje *Dawson's Creek*). Eram filmes que exploravam ansiedade sexual, mas que eram em essência conservadores. Sua aceitação era estrondosa e rapidamente tornavam-se a atração principal da sessão.

Quando, em 1958, os rumores chegaram a Hollywood, Sam Arkoff já havia se tornado o maior dos pequenos produtores de filmes de terror e ficção científica para adolescentes. Nos anos seguintes, Arkoff não foi imediatamente copiado pelos estúdios — na verdade a resistência aos seus filmes tinha algo de pedantismo dos grandes *managers* —, mas ainda assim o cinema conseguia um respiro para a crise. As caixas registradoras voltavam a fazer barulho e a garotada ia em massa ao cinema.

Quem era exatamente essa garotada? Aqui, é importante lembrar que a expressão *teenager*, tal como é usada hoje, remete a esse período. Se antes ela era usada como cronologia, o mercado transformou-a em marca.

Atento às mudanças sociais registradas por constantes pesquisas, o mercado antecipava-se. A nova meta era atingir adolescentes que haviam crescido durante a guerra e tinha menos apego à família, mas algum dinheiro no bolso. Dinheiro vindo de pequenos trabalhos (*summer jobs*). Nos anos 60, motivadas por um horizonte de mudanças políticas e por objetivos libertários, parte dessa geração definiu para si o sentido de “ser jovem”. Os resultados imediatos foram mudanças de costumes, urgência política e efervescência cultural, já devidamente analisados, que, inclu-

sive, tiveram sua versão brasileira.

Esse movimento *youth* obrigou Hollywood a mudar suas estratégias, aperfeiçoando o rótulo *teen* da década de 50. Obra-prima do período, *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955) marcava a imagem do jovem revoltado, em crise de identidade e incapaz de se reconciliar com o mundo. Nos fins da década de 1950, Hitchcock, Ford, Ray, cineastas adultos que faziam filmes a partir de regras de gêneros, eram obrigados a seguir a nova orientação de marketing. Dez anos depois, os três se tornariam um retrato na parede de Hollywood.

O cinema segue o pop musical

Ultrapassando o cinema como rei da diversão, o *rock n' roll* ergueu a indústria fonográfica a um patamar novo, inimaginável dez anos antes. Enquanto não encontrava a sua versão *pop* (o faria dez anos depois), o cinema não teve opção a não ser seguir a música com filmes como *A Hard Day's Night*, antecessor do que é hoje a MTV, a tevê tribal dos *teens*. A cultura *youth* surgia em diversas partes do mundo, com componentes de liberdade e subversão. Por sua vez, o mercado reagia rapidamente, promovendo mais o ideário teen através de filmes, discos, *slogans* e camisetas: as diferentes áreas da indústria cultural afetavam-se mutuamente e os lucros triplicavam. Com o tempo foi se perdendo a distinção entre o que era movimento cultural e o que era marketing de entretenimento.

No início da década de 70, a subcultura se tornava enfim contracultura. Em Hollywood, executivos aprendiam a fumar maconha, e uma nova geração de cineastas tinha certa liberdade para apostar. Nos corredores falava-se em transformar Hollywood

“A civilização americana tende a permanecer tão ligada ao segmento teenager, que hoje há o perigo se tornar uma sociedade adolescente com permanentes padrões adolescentes de pensamento, cultura e objetivos. Como conseqüência, a América caminha no sentido contrário da vida adulta”.

Grace and Fred M. Heckinger,
1963

numa escola de artistas livres. Na prática, os estúdios viviam enorme instabilidade e mudança de cargos. O cinema só cristalizou definitivamente a virada em 1969, com a explosão de *Easy Rider* nos cinemas (direção de Dennis Hopper). O filme de baixo orçamento, reunindo o *rock n'roll* da época na trilha sonora foi o golpe fatal nos grande magnatas de Los Angeles, nos velhos gêneros como o *western* e na velha lógica cinematográfica de grandes orçamentos.

Quando Spielberg e Lucas aparecem no cenário na década de 70, a reconstrução da Hollywood tradicional já estava no ar há alguns anos, esperando apenas a fâsca. Aprendizes de Roger Corman, diretor predileto e sócio de Sam Arkoff, Lucas e Spielberg haviam aprendido a fazer filmes com pouco dinheiro na AIP e nutriam um ligação intensa com os velhos filmes *teenagers* de Corman e com os seriados televisivos para adolescentes. Mas, ao contrário de Arkoff, o rótulo de marginal não atraía Lucas e Spielberg. Arkoff faliu em 1983, quando Lucas e Spielberg chegavam ao poder modernizando os velhos gêneros de ação e aventura.

Próximos da utopia

A indústria cultural de hoje tem origem histórica nos acontecimentos entre 1958 e 1977. Nos anos 80, o modelo atingiu sua hegemonia e as mudanças econômicas e políticas da década só favoreceram essa explosão. A imagem descompromissada do adolescente (e todos estes filmes apareciam como “descompromissados”) que engana os pais debiloides está bem sintetizada no filme *Curtindo a vida adoidado* (John Hughes). Imagens como essas, em suas versões MTV

(*Flashdance*), militaristas (*Ases Indomáveis*), ou em subprodutos de filmes de horror (as sequências de *Halloween*, os *Sextas-feiras 13* e muitos remakes de clássico da AIP, agora filmes *cult*). Filmes nos quais são perseguidos por psicopatas na hora do sexo, e por maridos traídos em farsas cômicas em hotéis e zonas (*Porkys*). Na beira das piscinas, na frente do espelho ou em jatos, esses jovens ocuparam o imaginário de adolescentes nos últimos 25 anos, conquistando o lugar que lhe oferece hoje o mundo da indústria: as pesquisas de marketing. Nesse hiato de trinta anos, o rebelde durão avesso a instituições (encarnado por Brando e James Dean) foi substituído pela imagem do adolescente carlate em busca de diversão.

A Academia Brasileira de Teens

Na década de 50, uma pesquisa de *marketing* desvendou o perfil dos jovens da época, perfil que diz muito dos filmes: os jovens eram em sua maioria: a) sem direito a voto; b) desinteressados por assunto sociais e políticos e c) conservadores e avessos a manifestações anti-religiosas.

No Brasil, o jovem tem direito a voto acima dos 16 anos já há algum tempo, mas o perfil é parecido. O mercado para adolescentes foi impulsionado pela chegada do capital estrangeiro e pelo *pop* musical. O cinema resistiu, mas no fins dos anos 70 e começo dos 80, filmes voltados para o público jovem já exploravam o tema do *surf*. A década de 80 foi marcada pela chegada dos filmes americanos de ação e aventura. Mas foi a TV que radicalizou a investida, direcionando grande parte de sua programação para o público jovem.

Na migração de VJs da MTV para os

outro canais, na explosão dos programas de Luciano Huck e Babi, nos protótipos *teen* para todas classes e cores, a versão nacional do Mundo *Teen* explora a adolescência mais violentamente a partir da sexualidade e do culto ao corpo. O discurso da diversidade sexual aparece cada vez mais como um discurso incorporado pela direita, oprimindo os adolescentes. Isso deverá ser estudado melhor algum dia, mas a valorização do corpo como meio de ascensão social é hoje um consenso na programação. Essa valorização traz, sob a máscara do bom-mocismo, a prostituição como valor.

A versão mais aberrante aparecem em programas de entrevista e auditório. Mas a ficção não fica aquém da batalha por *teenagers*. Seriados como *Malhação* enfocam dramas de apartamento, crises envolvendo cachorrinhos de estimação, e forjam um verniz com mensagens edificantes. Por trás das mensagens humanitárias, antidrogas e pró-camisinhas, esconde-se uma mentalidade de *boutique*. A herança do mundo *teen* americano é agudizada e recheada de perversões *made in Brazil*. Nesses seriados desaparece a linha divisória entre adultos, crianças e adolescentes. E não se demora para que se descubra o delírio maior: todos são (ou deveriam ser) adolescentes. Verdade de espectro nazista, massificada no cerco de revistas, rádios, *outdoors*, publicidade e novelas, contaminado o dia-a-dia com imagens *porno-soft*.

O conceito teen

Outro componente da versão *teen* importada é o *teen* como conceito, não como cronologia. O problema não é ter adolescentes assistindo a filmes para adolescentes,

em que se exploram os dilemas dessa faixa etária. Problema maior é quando surpreendemos adultos e crianças assistindo a um filme voltado para essa platéia. Se, no caso das crianças, esse fenômeno se relaciona com o envelhecimento precoce das crianças urbanas, no caso dos adultos, o problema é maior.

Uma das facetas da atual cultura de massa, o mundo *teen* deixa de ser meta de público e passa a atingir o *status* de utopia social, modelo de comportamento, padrão de pensamento, comungado por diferentes faixas etárias e setores da sociedade.

Desafios

do cinema infanto-juvenil

Um dos desafios para o novo cinema infanto-juvenil é evitar imitar o cinema *teenager*. *Xuxa Requebra* é o porta-voz dessa

tradição da qual nos tornamos vanguarda de exportação (vide as bundas). Representa o mundo *teenager*, e a realização final de sua utopia aponta para uma ditadura sem dores, dominada por narcisos de diversas patentes. Cao Hamburger insiste em marcar a especificidade de seu cinema, e isso é um ótimo sinal de maturidade. “Meu filme tem algo de checo”, diz ele em bem-humorada entrevista (leia na pág.?). Se não bastasse o flerte com o fascismo em sua versão tupiniquim, o mundo *teen* tende a fortalecer mais a TV que o cinema. Gratuita e imediata, a TV está mais apta a saciar o ímpeto juvenil, além de deter os direitos de retransmissão de todos os filmes adolescentes da década de 80, bem como de seriados para o mesmo público.

Efeitos especiais, narrativas ágeis e suspense não fazem de um filme uma obra *teenager*. O problema não está em ter um bom acabamento técnico ou em realizar um filme voltado para os adolescentes. Assim como não se trata de exigir mensagens edificantes.

Filmes de gênero podem ser sadios, imaginativos e inteligentes, sem apelar para os vícios da cultura *teen*. Nem todo filme voltado para jovens e crianças precisa ser *teenager*.

A prova de que ainda há a possibilidade de se realizar filmes para “crianças e adultos inteligentes” (como dizia José Paulo Paes de um livro infantil de sua autoria) é *Toy Story* 2. Um filme que aposta no roteiro, em diálogos elaborados, assim como *Formiguinhas*, um filme tão adulto que poderia ter sido escrito por Woody Allen. Na esfera da fantasia para crianças, filmes como *Família Addams* e *E.T.* são outros bons exemplos.

E, para os mais radicais, há sempre o conselho do escritor argentino Jorge Luís Borges. Escritor de inúmeros contos extraordinários e imaginativos, Borges costumava se considerar um privilegiado por ter nascido antes da invenção dos livros infantis. As leituras de sua infância foram Joseph Conrad e Jack London.

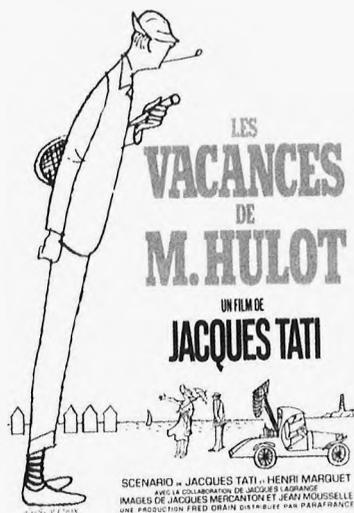
Bilheteria de filmes infanto-juvenis estão entre as maiores do mundo

Blheterias:	internacional	EUA	total	data de verif.	int.	EUA
<i>Toy Story 2</i>	93,5	238,7	332,2	15/2/00	28,1%	71,9%
<i>American Pie</i>	100,0	101,7	201,7	31/1/00	49,6%	50,4%
<i>Tarzan</i>	264,2	171,1	435,3	7/2/00	60,7%	39,3%
<i>Stuart Little</i>	25,7	132,0	157,7	8/2/00	16,3%	83,7%
<i>Star Wars Episode I</i>	491,4	431,1	922,5	8/2/00	53,3%	46,7%
<i>The Mummy</i>	258,1	155,3	413,4	1/1/00	62,4%	37,6%

Espectador ou Consumidor?

Criança e Cinema

por Helvécio Ratton



Escrevo essas reflexões após ter visto *Castelo Rá-Tim-Bum*, de Cao Hamburger, que pertence à mesma linhagem de meus filmes *A Dança dos Bonecos* e *Menino Maluquinho*, a dos filmes que tratam a criança como espectador que merece respeito e não como mero consumidor de bugigangas oferecidas na tela. A contradição Espectador X Consumidor, proposta no título, pode parecer simplista em se tratando de uma arte industrial cara como é o cinema, em que todos necessitamos nos valer de procedimentos comerciais como o *merchandising*, por exemplo, para viabilizarmos as produções. Mas a questão está onde se coloca a ênfase: entre tratar o filme como um espetáculo, com interesse em si mesmo, ou apenas como uma embalagem de luxo, um grande comercial que precede o lançamento de uma infinidade de produtos.

Além de cineasta, sou cinéfilo, e como tenho filhas, vamos muito ao cinema para assistirmos filmes infantis. E quase sempre fico irritado com a vulgaridade desses filmes, em sua grande maioria histórias mal contadas, sem estilo, com pouco ou nenhum respeito à inteligência das crianças e repletos de estímulos grosseiros ao consumo. Esse tipo de filme só me causa (a palavra pode parecer forte, mas o sentimento é verdadeiro) repugnância.

Sentimento de repugnância porque a criança vai ao cinema para ver um filme, para se emocionar com uma história, e cai numa armadilha de onde só pode sair consumindo alguma coisa. A única forma que ela tem de saciar o desejo provocado por esse tipo de filme é comprando alguma bobagem para por um ponto final na história.

Filmes infantis e infantilóides

Assistir a estes filmes gerou em mim a vontade de fazer outros bem diferentes, como quem senta no chão com um bando de meninos em volta, conta um conto e aumenta um ponto, numa narrativa envolvente, mas simples ao mesmo tempo. Esse sentimento norteou meu caminho ao fazer filmes dirigidos ao público infantil. Assim nasceu *A Dança dos Bonecos*, onde a idéia central é que magia e fantasia não se vendem, não podem ser reproduzidas industrialmente, senão perdem seu poder e seu valor. Esse mesmo espírito está na base do *Menino Maluquinho*, onde o melhor da vida é brincar, e brincadeira não se compra. Numa forma coerente com o conteúdo, minha proposta nesses filmes é de um cinema de sentimentos especiais, que toque o coração das crianças por caminhos

diferentes daqueles dos filmes de Hollywood. São filmes baratos, mas que fizeram boa bilheteria e foram bem recebidos pela crítica.

No meu modo de ver e pensar o mundo, fazer cinema para crianças é tarefa das mais sérias, e exige de quem faz, além de uma proposta artística, uma postura ética. Se analisarmos a produção cinematográfica infantil a partir dessa óptica, buscando arte e ética, o que sobra é muito pouco. A grande maioria das produções, incluindo as que se fazem aqui no Brasil, é vulgar e grosseiramente comercial. As histórias não são simples, são simplórias, não exigem da criança nenhum esforço mental. Não são filmes infantis, são infantilóides. E pobre do adulto que acompanha a criança ao cinema, condenado a uma hora e meia do mais profundo tédio, quando o filme também poderia entretê-lo se possibilitasse uma segunda leitura, sem detrimento da peripécia infantil, que o tornasse cúmplice da narrativa, com um jogo de sutilezas que ele pudesse decifrar e se divertir com elas.

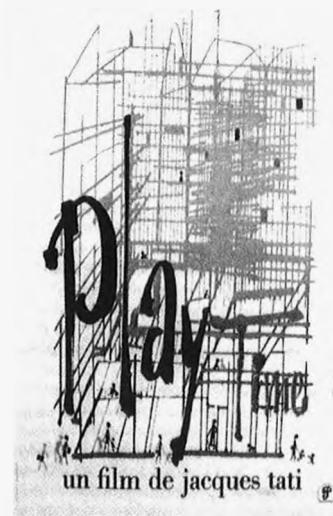
O consumo como alvo dos filmes

Como não temos tradição em fazer filmes nessa linha, (aliás, no cinema brasileiro não temos tradição de nenhum tipo) parece que cada filme que fazemos é como se fosse o primeiro, o caminho se faz ao andar. Alguns filmes que assisti na minha infância, por coincidência ou não todos franceses, ficaram guardados na retina e no coração e sempre foram

referências: *Pele de Asno*, *A guerra dos botões*, *Meu Tio* e a pequena obra prima que é *O Balão Vermelho*.

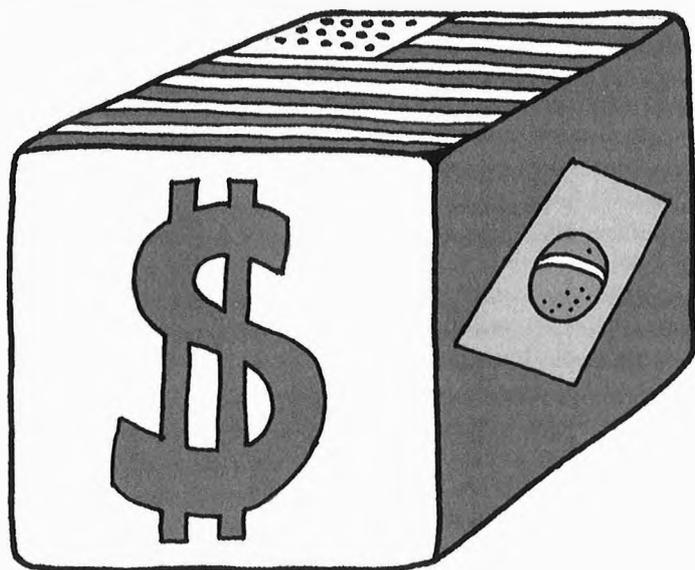
Vem desses princípios minha satisfação frente ao Castelo *Rá-tim-bum*, filme bem realizado, de narrativa ágil e uma ambientação esplêndida. Feito por artistas que penetraram no universo infantil com requinte e honestidade. Os próprios *merchandisings* são discretos e surgem de forma natural, integrados à narrativa. Sinto falta no filme de um argumento melhor. Como o tratamento visual é muito forte, acaba por encher os olhos e suplantar a própria história. Isso fica claro na deliciosa caracterização dos personagens, com referências visuais que vão de *Branca de Neve e os 7 anões*, de Walt Disney, até *Edward Mãos de Tesoura*, de Tim Burton, mas que reduzem os personagens a caricaturas, não permitindo que eles mostrem nuances de comportamento mais ricas. Mas isso não impede que o filme encante as crianças e mantenha atento o olhar adulto.

Quem faz filmes para crianças ou, talvez fosse melhor dizer assim, dirigidos a todos os públicos, não pode abrir mão de sua posição de artista. E verdadeiros artistas não reduzem sua arte a vitrines de produtos comerciais, ameros estímulos ao consumo, mas fazem através de sua arte a própria crítica da sociedade de consumo. É essa arte que enriquece a vida das pessoas, que as leva a refletir sobre suas vidas e o mundo em que vivem. É um cinema assim, não importa se dirigido a adultos ou crianças, que me interessa ver e fazer. Que venham novos Castelos, como o *Rá-Ti-Bum*, pois o cinema brasileiro precisa (e muito) deles.



Quem tem medo do Blockbuster?

por Roberto H. d'Ávila



Blockbuster é uma expressão norte-americana que quer dizer “filme de grande bilheteria”. É o equivalente em filme ao *best seller* dos livros.

O sucesso de público recente entre os filmes brasileiros destinados ao público infanto-juvenil voltou a suscitar estranhamento e discussões sobre o uso das leis de incentivos fiscais para financiar Xuxa, Trapalhões, Angélica etc., os *blockbusters* nacionais.

Para alguns, a relação desses produtos com a televisão e o alto retorno de público seriam já suficientes para que fossem produzidos sem benefícios. Estabelecendo uma competição desleal pelas verbas incentivadas, já que podem oferecer maior retorno de mídia aos investidores, eles seriam uma ameaça ao “bom cinema”, ao cinema de arte, autoral.

Isso não chega a ser verdade: basta ver

que no ano passado se produziu algo em torno de 30 filmes no Brasil e, destes, apenas 5 desse tipo.

Os números do mercado também nos dão outras indicações quanto à lucratividade e à viabilidade de produções desse gênero:

1. Sim, os infanto-juvenis ocupam 4 das 6 primeiras colocações entre os filmes brasileiros mais vistos em 1999 (*Simão, o fantasma trapalhão; Zoando na TV; Xuxa Requebra* – ainda em exibição; e *O Trapalhão e a Luz Azul*). A média de espectadores destes filmes é de 1,2 milhão, gerando uma renda bruta aproximada de 4,6 milhões de reais. Admito que parece bastante para filmes que têm média de 2 milhões de orçamento de produção;

2. Mas... e sempre tem um mas. Sabe quanto desse dinheiro volta para o produtor?

A conta é mais ou menos a seguinte: descontam-se os impostos diretos na boca do caixa; do que sobra, 50% é do exibidor; do que sobra, outros 25 a 30% são do distribuidor. Ou seja: no final, o produtor – aquele que arcou com o custo de produção do filme – fica com algo em torno de 30% do valor do ingresso, se tiver sorte e sucesso.

3. Mas... antes que ele comece a ver o dinheiro entrar (mais ou menos R\$1,14 por espectador), a distribuidora reterá todo o seu dinheiro para pagar as despesas de lançamento. Chamado de P&A no jargão técnico (*Prints and Advertisement* ou “Cópias e Publicidade”), esse investimento pode chegar nesse tipo de filme ao equivalente a 600 a 800 mil espectadores. Ou seja: só quando o espectador número 800.001 entrar numa sala de cinema é que você vai começar a ver o retorno de seu investimento.

4. Isso quer dizer que, daqueles 4,6 milhões, seu filme, (que custou 2 milhões, fará retornar algo como 450 mil reais).

Essa é a realidade do nosso mercado. Em contraponto com isso, os produtos norte-americanos vêm cada vez com maiores investimentos nas suas produções e chegam ao nosso mercado a “custo zero”, pois já foram pagos em seu próprio mercado. Produtos mais caros exigem mercados consumidores maiores para se viabilizar. Novos mercados geram novos investimentos e novos produtos e, então, novos mercados, ciclicamente.

Nossa busca tem sido a do diferencial em relação à concorrência, e diferencial em

cinema se chama marca. A associação com a televisão nesse caso é tanto natural, quanto desejável.

Outro fator que poderá constituir um diferencial, e que até hoje tem sido mencionado sempre contra nós é a língua. Lembre-se de que quanto mais salas de cinema abrirem em regiões populares, maiores as oportunidades de penetração de nosso produto pela facilidade do entendimento sem a barreira da legenda. Isso já se verifica se analisarmos as semanas de continuação dos principais filmes infanto-juvenis lançados recentemente: há sempre um maior número de salas nas áreas de mais baixa renda.

Agora, se queremos sonhar em prescindir das leis de incentivo e fazer um cinema auto-sustentado, um modelo industrial como era o do "cinema da boca do lixo" de São Paulo, que produzia anualmente 40 a 60 filmes sem subsídio, com investimento privado e retorno exclusivamente na exploração do produto, temos que:

- produzir filmes abaixo de R\$ 300 mil reais associados com a televisão, (telefilmes), que em média retornarão o investimento; ou

- para começar a falar em filme de milhão, abrir canais seguros de escoamento dos produtos para o mercado internacional; e

- Em qualquer dessas alternativas, conceber produtos que gerem negócios conexos, buscando agregar outras receitas não tradicionais a cada conteúdo produzido.

Exemplifico: estamos produzindo na Magia Filmes o longa *Os Xeretas*, filme de aventura infanto-juvenil, dirigido por Michael Ruman. Ele pode ser considerado um *case* da virutosa busca pela construção de um cinema de entretenimento auto-sustentado no país.

O primeiro item desse *case* é uma co-produção. Estabelecemos um acordo tipo

joint venture com a empresa norte-americana ANA Productions, que tem o potencial de abrir o mercado de telefilmes norte-americano para nosso produto. O *track record* dessa companhia mostra um retorno médio de três vezes o capital investido nos seus últimos 20 filmes. É uma marca invejável, se comparados aos números que acabamos de ver acima. *Os Xeretas* é a primeira experiência de uma lista de co-produções a serem realizadas nos próximos anos.

O segundo item é a estratégia de negócio adotada. Bastante diferente dos modos tradicionais de produção brasileiros, privilegiamos produtos que são *brandables*, ou seja, produtos que geram marcas que geram novos produtos. Isso é especialmente importante no segmento infanto-juvenil.

Atrás da marca, está o estabelecimento de negócios conexos, que aumentam as alternativas de receita (licenciamentos, discos, DVDs, jogos etc). As parcerias estratégicas nesses negócios privilegiam os acordos que auxiliem também a construção da marca, integrando os investimentos de comunicação aos do lançamento do filme, auxiliando a criação e o fortalecimento da marca central.

Em *Os Xeretas* temos acordos de licenciamento com a Estrela (maior fabricante nacional de brinquedos), com a Sundown (maior fabricante nacional de bicicletas) e com a Pincéis Tigre, que está usando o filme e seus subprodutos como mídia principal de lançamento de sua nova marca de produtos escolares, o Tigrito. Todos esses parceiros participam em *product placement* dentro do filme e lançarão linhas de produtos com sua marca.

A fase seguinte prevê a produção de uma série semanal para a televisão com os mesmos personagens, perenizando a relação com os clientes, ampliando e maximizando a

exploração dos subprodutos.

A complexidade da construção de um negócio desse tipo exige, além do vislumbre de sua possibilidade, muito suor. E aqui nossa outra tese se faz presente: há que se profissionalizar as empresas do setor, construindo um tecido negocial que gere sustentação e segurança para o investimento. Apenas empresários 100% dedicados ao viés negocial da atividade, tem a possibilidade de deixar esse castelo de cartas de pé.

Produtores profissionais têm projetos profissionais de longo prazo; garantem aos investidores a segurança do investimento sem desmandos, a conclusão dos filmes e o cumprimento das metas de datas e orçamentos; podem e devem ser o bastião moralizador de nossa desacreditada atividade.

Isso se faz em primeira instância pela separação das figuras do produtor e do realizador, pelo fortalecimento e pela consolidação de empresas profissionalizadas, com estratégias mercadológicas consistentes e que tenham como primeira prioridade o sério compromisso de tornar o negócio viável e lucrativo, buscando filmes que agradem ao seu público consumidor e formas criativas de sustentação da atividade.

Produtores e empresas com esse perfil não tem medo dos *blockbusters*, pelo contrário, os deseja, pois sabe que quanto mais pessoas assistirem a filmes, mais consumidores em potencial terá para seus próprios produtos.

Roberto H. d'Avila é produtor de cinema. Diretor da Magia Filmes, atua há 15 anos no segmento de TV e cinema; trabalhou na Olhar Eletrônico, primeira produtora independente da TV; foi Consultor da ECA-USP e ministrou cursos de cinema nas Oficinas Culturais do Estado.

OS CACADORES DA PLATÉIA PERDIDA.

O CINEMA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRO POR MICHAEL RUMAN

por Alfredo Manery e Mauro Baptista

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E eu disse pra ela:

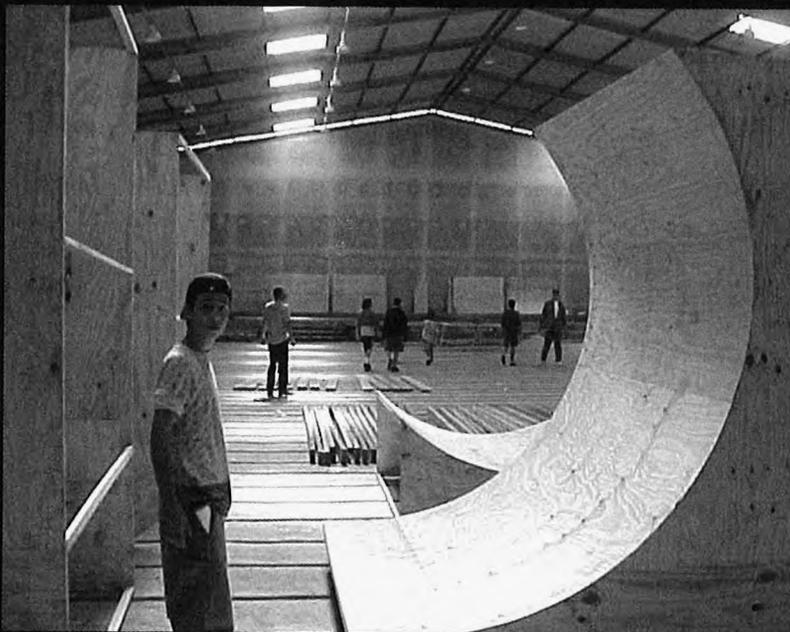
– Você contou pra eles quanto custou o filme?

E ela disse:

– Sim, eu disse, mas eles não acreditaram.

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

S – O *Castelo Rá-Tim-Bum* me parece



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S – Quando você teve a idéia?

M – Em 1985

S – E quando você começou a escrever o roteiro?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Noções de infância e educação: filmes infantis

por Eduardo Valente



No verão de 99/2000, foram lançados três filmes nacionais dirigidos ao público infantil. Como tem sido praxe desde o início dos anos 80, quando os filmes lançados pela Embrafilme pararam de ter a presença no mercado que tinham antes, esses filmes foram as grandes bilheterias brasileiras do ano. Interessante notar que esse filão parece assegurado para o filme nacional brigar de igual para igual com o estrangeiro, ao contrário de todos os outros. Mais interessante seria tentar pensar brevemente por que isso se daria.

Imaginários distintos

A verdade é que os três filmes nacionais lançados neste ano possuem em comum o fato de serem baseados em programas de televisão, ainda que a forma dessa ligação varie de filme a filme, como veremos. A televisão tem sido a grande educadora no mundo moderno, não há dúvidas. Portanto, as crianças comparecem ao filme nacional infantil porque ele representa para elas o familiar, seu universo educador. Claro que há espaço (e muito) para os *Pokémon* e *Toy Story*, mas eles entram numa briga focinho a focinho com o representante nacional. Com certeza os filmes brasileiros voltados para o público adolescente ou adulto adorariam poder dizer que tiveram essa chance, especialmente os resultados mostrados pelos filmes infantis. No entanto, o espectador que tem o olho “não educado” (citando o teórico americano Stan Brakhage, que fala da perda

da inocência do olhar infantil a cada imagem que percebe) pode estar livre de preconceitos e sem um modelo fixo fortemente presente. O que este texto vai tentar pensar é justamente de que forma esses três filmes nacionais propõem a formação desse imaginário da criança, e os seus resultados visíveis. Afinal, os três filmes têm propostas completamente diferentes de compreensão da criança e dos tipos de resultados que se busca obter ao falar com ela.

Dissemos que os três filmes têm origem na TV. No entanto, só um deles tem essa origem numa narrativa específica previamente explorada. É o *Castelo Rá-Tim-Bum*. Cao Hamburger, diretor do filme, foi também o idealizador da bem sucedida série de TV Cultura, que ganhou prêmios pelo reconhecimento ao seu trabalho educativo com as crianças. A série de TV tinha uma narrativa ficcional, que é reproduzida no filme, demonstrando portanto uma unidade de proposta. *Xuxa Requebra*, de Tizuka Yamasaki, é um caso diferente de influência da televisão. Em vez de reproduzir uma narrativa bem-sucedida, ela utiliza as celebridades televisivas que têm participação constante na TV, em especial no programa de Xuxa, que há mais de uma década dominava o filão dos programas matinais.

Não há, portanto, um apelo prévio por uma história específica, mas sim por ver no cinema as estrelas do mundo televisivo. *O Trapalhão e a Luz Azul* de Paulo Aragão e Alexandre Bhoury, propõe uma terceira



conexão com a TV. Didi é uma personagem, não uma personalidade, portanto tem seus pés no ficcional. No entanto, não há uma narrativa ou um ambiente fixo a esse personagem: poderíamos dizer que ele é mais uma idéia de personagem do que alguém que remeta a um universo particular e fechado.

Essa diferenciação nos parece vital para a compreensão das propostas dos três filmes. Isso porque, antes mesmo de estudarmos as narrativas em si, percebemos como esses filmes se opõem na relação com a criança. O primeiro busca um imaginário específico já criado, da ordem do ficcional e, portanto, da fantasia. O segundo fala de ídolos e desejos da vida cotidiana, que só remetem ao imaginário e ao sonho nos limites do “querer ser como eles” ou do “querer conhecê-los”. O terceiro é uma mistura menos clara entre faces cotidianas e a criação de um mundo ficcional, que supõe uma fantasia pela parte da criança. A partir daí se estruturam todas as outras diferenças, como veremos a seguir, caso a caso.

Dinheiro como valor maior

Xuxa Requebra foi o maior sucesso de bilheteria da temporada, superando inclusive os concorrentes estrangeiros. Neste filme, Xuxa interpreta uma pessoa que não é ela mesma: uma jornalista, Nena. Ela foi educada numa escola (que nunca fica claro se é um internato, uma escola particular, ou apenas uma escola de artes), que corre o risco de ser fechada pela ação vilanesca de uma gangue e também nunca se entende bem qual é a relação com a realidade (eles traficam drogas, mas constroem prédios, e também são superpoderosos e conhecidos publicamente, uma combinação bizarra). Para impedir o fechamento da escola, ex-alunas (inclusive

Nena) são convocadas a ganhar um concurso de dança, cujo prêmio em dinheiro permitiria pagar as dívidas e ficar com o imóvel para a escola.

É somente a partir desta situação inicial básica, uma série de pressupostos pode ser analisada. Primeiro, a solução final contra o mal é o dinheiro. Quando temos dinheiro, podemos pagar mais caro que o mal e vencê-lo, deixá-lo impotente. Assim, todos os esforços são direcionados para um prêmio (R\$ 200 mil), que trará a salvação. A relação do filme com o dinheiro como valor maior é sintomática de uma concepção de cinema. *Xuxa Requebra* é um filme feito para, antes de mais nada, lucrar. Então, nada mais justo que sua história seja essa. As relações comerciais dentro do filme são inúmeras, algumas das quais ofensivas. Num certo momento uma criança diz para outra, sobre um brinquedo: “Você quer?”. A outra faz que sim com a cabeça. “Compra!”, responde a primeira. Isso não tem nenhuma função narrativa no filme: é, digamos, uma piada. Piada muito séria essa. Em seguida, uma outra personagem diz: “Galera, vem cá ver o que eu comprei...”. No final, é claro, o personagem do cantor Daniel chega para salvar o dia, e sua frase de redenção é: “Olha o que eu trouxe para vocês: o nosso dinheiro”... Então, o dinheiro é colocado como o objetivo de todas as personagens, sejam vilões ou mocinhos.

Claro que seria tolice pensar que esta é a única relação comercial do filme. Mas essa nos parece a mais perigosa, pois é a mais subliminar. Pode-se nem perceber que o filme propõe o dinheiro como valor maior da vida: mas, quando dissecamos de fato a sua trama e momentos como esses citados, vemos que, abaixo da superfície, é



o que se afirma seguidamente.

Dissemos ainda que o filme tinha como maior objetivo o lucro. Isso não parece falso: afinal, o filme se insere mais na categoria de produto do que obra de arte ou educação. Ele não parte de uma série de personagens ou situações fascinantes e clássicas, ou da vontade de contar uma história por ela mesma ser atraente ou importante para as crianças. O filme é realizado para aproveitar a temporada de verão e a visibilidade atual de estrelas da TV. Daqui há dois anos não terá nenhuma utilidade para as crianças, porque essas personalidades não estarão mais na moda. Portanto, é um filme que busca o lucro imediato, como suas personagens. Que tenha sido bem sucedido nessa tentativa, fala bastante dos tempos modernos.

Formando consumidores

Claro que o merchandising absurdamente excessivo é uma outra relação comercial do filme. Planos são criados em torno de produtos a toda hora, trocas de foco, situações dramáticas. A linguagem do

filme e sua narrativa estão a serviço da propaganda, e não o contrário. Esperado, pois o mais importante merece ter prioridade. No entanto, a forma mais subliminar de comercialismo do filme é, sem dúvida, o seu elenco, formado quase exclusivamente por figuras da música e dos programas de TV, que representam o que há de mais nefasto nestes segmentos: *Xuxa Requebra* estrutura sua narrativa em torno de oportunidades para vender o produto de cada uma dessas aparições. Mais uma vez, elas não têm nenhuma função dramática, nem narrativa, nem imaginária. Elas praticamente interpretam a si mesmas. E aí temos Vinny, Terrasamba, Claudinho e Bochecha e Fat Family cantando suas músicas em verdadeiros clipes que interrompem a narrativa a toda hora. Da mesma forma, surgem a Tiazinha, Carla Perez, Feiticeira, apenas para reforçar suas imagens com as crianças e servir como propaganda do filme. Cada uma dessas aparições não ultrapassa dois minutos, mas nos cartazes, comerciais e propaganda do filme em geral todos os nomes são citados. Fica claro, portanto, que o filme se estrutura como um programa de variedades televisivo, onde se propõe que a criança vá ao cinema para ver tudo aquilo que ela vê todo domingo na TV.

Essa estrutura se reflete no suposto roteiro e na suposta narrativa do filme os quais, na verdade, não existem. E isso é óbvio: afinal, precisando se dividir em tantas aparições estelares e espaços para os comerciais, não há como se pensar que havia uma preocupação com a imaginação infantil. Como se fosse um programa de TV, as crianças na sala ficam constantemente dispersas, saem para comprar pipoca, voltam: afinal, não se “perde” nada. Pode sair durante os “comerciais”, pode sair durante

uma música que não se goste muito.

O roteiro em si é uma seqüência absurda de cenas praticamente sem relação, montadas preguiçosamente e sem transição dramática, filmadas e decupadas de forma quase amadora. Claro, nada disso tem importância aqui. *Xuxa Requebra* representa, então, a vitória do pior formato televisivo no cinema. É um *show* de variedades que, nesse sentido pode-se até dizer que lembra os velhos filmes da Atlântida, uma seqüência de números musicais. Só que, ao contrário destes, se volta para a criança. E que, hoje, a criança seja antes de mais nada um consumidor, é muito triste.

Fantasia com vida própria

O oposto exato disso tudo está no *Castelo Rá-Tim-Bum*. O filme de Cao Hamburger se opõe a essa “objetificação” da criança em todos os seus aspectos. Ele vem de uma noção de televisão por si só diferente,



nas chamadas televisões educativas. Por isso mesmo, tem preocupações outras que não a venda. E, mesmo sendo baseada num programa de TV consagrado, quer pensar um formato que seja específico do cinema. E essa diferença em relação ao *Xuxa Requebra* é completa. Não se repete um formato televisivo, mas sim uma concepção de lidar com o público infantil. No entanto, compreende-se o fenômeno do cinema como algo diverso da

televisão, e se investe nisso. Não por acaso, os personagens do *Castelo* não têm televisão em casa...

Por isso, o *Castelo* tem uma direção de arte gigantesca e fantasiosa, que cria seu próprio mundo. Traz idéias do programa de TV, mas as desenvolve de uma forma diferente e mais específica da utilização do cinema. Usa a câmera do cinema, os elementos da linguagem, os movimentos, o foco, os efeitos visuais, sabendo que, ao fazê-lo, não está lidando com valores que a criança não perceba. Embora a criança não saiba o que é uma passagem de foco, ela sofre os efeitos de percepção que cada um desses expedientes cria. Porque eles pedem e criam uma impressão especificamente ligada ao sonho, à imaginação, ao cinema. O cinema sempre esteve ligado a essas áreas da mente infantil. Portanto o *Castelo* pede esta imersão das crianças, enquanto *Xuxa* fala de dispersão, o signo da TV. *Castelo* tem uma trilha grandiosa, que em vez de vender canções, quer fazer com que a criança embarque com mais profundidade na viagem.

Não por acaso, o filme começa com uma tela preta, em cima da qual ouvimos: “Meu nome é Nino, e vou contar uma história...”. O clássico formato do conto de fadas, que já começa a incitar a fantasia infantil. Nino assume portanto o papel de personagem e de contador de história. E a história é o que importa em *Castelo*. Em vez de se dispersarem, as crianças sonham e mergulham naquele mundo proposto. Não por acaso, como veremos mais adiante, é um filme muito ligado à literatura, ao ato de contar histórias, que sempre esteve profundamente ligado ao universo infantil. Enquanto *Xuxa* renega isso tudo em busca da objetividade rápida da TV, *Castelo* radicaliza a opção. Fala de seres fantásticos

(bruxos), de um mundo imaginário, de uma aventura. Através de elementos como os figurinos, ou a estudada iluminação – que joga constantemente entre o claro e o escuro, e que usa muito as luzes de baixo para cima nos rostos dos personagens, o que lhes dá uma presença quase mágica – o filme busca sempre estimular a criança a ampliar aquele sonho, a sonhar por si mesmo, a criar suas histórias.

Os personagens são burilados e têm vida própria. As cenas são decupadas com uma sofisticação digna do melhor cinema que se faz no mundo. Cenas como o momento em que a vilã Losângela retoma seus poderes – ou o encontro entre esta e Morgana, a bruxa boa – ou ainda a derrota final da vilã, são filmadas de forma vibrante, assustadora, mágica, significativa. É um desrespeito achar que a criança, mesmo que intuitivamente, não perceba a diferença.

“Olhos de quem sonha”

Quando o filme faz referências a situações políticas, ou a brigas familiares que os mais baixinhos podem não perceber, fica claro que ele se dirige também a pais e jovens com mais idade. No filme de *Xuxa* o pai só pode se divertir porque se supõe que o seu QI se iguale ao do filme proposto, e que, portanto, ele goste de ver aquelas mulheres sinuosas e artistas de terceira. Não se permite sequer aos pais a possibilidade de querer sonhar junto com suas crianças.

Essa questão do cinema como sonho é, afinal, o que nos parece central na concepção do filme. O crítico paulista Luiz Carlos Merten, quando do lançamento do *Castelo* disse que o jovem ator (Dhiego Kozievitch), que interpreta Nino tem olhos bem abertos, olhos de quem sonha. Sendo ele o alter-ego

da platéia, ela também é incentivada a sonhar. Quando, no clímax final, Nino alcança a “pedra preta” dentro do espelho, liberando seus latentes poderes feiticeiros, a câmera fecha nos seus olhos gigantescos. O sonho vira verdade, a verdade vira sonho, os olhos de Nino filtram tudo para os nossos.

Se os dois filmes analisados até aqui representam opostos no que se entende como imaginário infantil no cinema – e lidam com ele de forma absolutamente atual, ainda que, no nosso entendimento, uma atualidade positiva e outra negativa – *O Trapalhão e a Luz Azul* é um filme ligado a uma idéia de infância defasada da realidade de hoje. Não por acaso, o filme é reflexo da concepção de infância de Renato Aragão, o Didi, que domina o filme infantil brasileiro há mais de 25 anos, e que tem repetido sua fórmula de sucesso ao longo desses anos.



Crianças de ontem

Além de ator principal, Didi é atualmente sempre o roteirista dos filmes, aquele que tem a idéia, o que cria o ambiente. Sempre trabalha com diretores contratados, mas seria justo dizer que os filmes (com poucas exceções, como *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*) são na verdade seus. Ele é de fato o autor. E que visão de infância traz Renato Aragão? Uma visão sem dúvida pau-

tada na fantasia, como achamos desejável, já que todos os seus filmes têm o formato clássico do conto de fadas. Em alguns deles ele explorou o Brasil (*Trapalhões na Serra Pelada*, *Mágico de Oroz*, etc): em outros, como é o caso deste novo filme, localiza seu conto de fadas num mundo imaginário e fantasioso.

Embora essa ligação com os clássicos formatos infantis seja o forte de Didi (e perceba-se que seus filmes sempre contam uma história, e nasçam dessa motivação), a verdade é que o domínio da narrativa cinematográfica não tem pautado sua produção nos últimos filmes. Percebe-se, se compararmos o filme de Didi com os outros dois – e com sua produção anterior – que Renato Aragão como criador de filmes encontra-se numa encruzilhada: ele sagazmente observa que o imaginário das crianças e sua relação com a magia do cinema mudou muito nestes 20 anos, mas não consegue de fato propor uma atualização do seu estilo que funcione a contento.

Se olharmos hoje os filmes dos *Trapalhões* da década de 70 e início de 80, percebemos neles um doce anacronismo. Seu sucesso com as crianças era inegável, até porque é só consultar a geração que viu os filmes como criança na época para perceber a influência que tiveram no imaginário. Mas suas narrativas ligadas aos cânones clássicos do cinema de fantasia, misturando comédia pastelão com aventuras e ação, estavam ligadas a um imaginário infantil ainda pouco exposto ao excesso de opções e imagens de hoje. Era anterior ao videogame, aos programas de TV mais modernos; ao filme de verão típico que surge nos EUA e domina o cinema atual; aos desenhos animados mais rápidos, violentos e referenciais. Eram filmes que lidavam com um olhar infantil bem mais

ingênuo (com tudo de bom e ruim que essa noção traz) do que o olhar infantil de hoje.

E, quando Renato Aragão vem propor filmes hoje, ele não percebe de fato o anacronismo desses formatos. Seus contos de fadas são encenados e roteirizados ainda hoje, como se as crianças fossem as dos anos 70. Isso é extremamente compreensível, pois sabemos que, enquanto as crianças vão se atualizando, os olhares dos seus pais e avós se tornam obrigatoriamente datados. Como, ainda hoje, Renato Aragão está no controle criativo quase total de seus filmes, ele não consegue o distanciamento necessário para perceber seu anacronismo.

Atualização forçada

As cenas de ação e fantasias são encenadas com uma falta de sofisticação que era perfeitamente factível e charmosa mesmo em décadas anteriores. Hoje, no entanto, dado o grau de modernização das imagens com as quais as crianças se acostumaram, elas são datadas. Suas tramas, suas situações, não apresentam uma conexão atual com o imaginário novo das crianças. Renato Aragão representa de certa forma um sonho perdido de infância. Claro que ele e seus produtores não são tolos ao ponto de não perceberem alguma necessidade de modificação. No entanto, a rota que eles tomam para trazer essa modificação é a do contato fácil, como a de *Xuxa*. Ou seja, em vez de repensar seus temas e sua linguagem cinematográfica para a atualidade, os filmes de Didi buscam a contemporaneidade da TV. Por isso, usa atores sem expressão que representam a juventude de hoje, usa números musicais que tentam achar um contato com o jovem (e mostra total desconhecimento deste, pois coloca O Rappa e Raimundos,

bandas muito superiores em qualidade às do filme de Xuxa, mas que se comunicam com um público mais velho que o alvo dos filmes de Didi) – em suma, os artifícios mais preguiçosos de atualização, e que entram em maior desacordo ainda com a narrativa clássica quase ultrapassada do resto do filme.

O ensinamento da vovó

A crença de Renato Aragão, ainda hoje, na infância idealizada, na magia, no conto de fadas, é louvável. E sua figura clownesca e escrachada continua engraçada e mostrando um cômico fino como poucos que tivemos



no Brasil. Só que a concepção dos filmes não funciona mais. Seria o caso de torcer para que Didi colocasse suas histórias e desejos na mão de, digamos, um Cao Hamburger, que percebesse como filmar essas histórias com a magia e a linguagem que a criança de hoje aprecie, sem precisar para isso se voltar para as figuras carimbadas da TV ou o formato televisivo do show de variedades que distorce todo o significado do trabalho de Didi.

O que fica claro quando descrevemos assim cada um dos filmes, é que as suas diferenças de concepção trazem à mente um velho, porém eternamente válido, conceito: o do idealizador. Isso, em última instância, é o que faz a diferença. *Castelo Rá-Tim-Bum* tem um idealizador: Cao Hamburger. O mesmo

que dirigiu e deu as coordenadas da série de televisão é quem dá os conceitos do filme. Como acabamos de ver, *O Trapalhão* tem também um idealizador, Renato Aragão, que, por mais desatualizado que possa ser considerado esteticamente, possui suas próprias idéias sobre o que é o cinema e a criança. Já *Xuxa Requebra* não tem um idealizador humano. Xuxa certamente não idealiza nada, e a diretora Tizuka Yamasaki já demonstrou mais de uma vez sua relação puramente comercial com o trabalho. O idealizador de *Xuxa Requebra* não é uma pessoa, é uma instituição: o mercado.

Dizer que não tem um idealizador não que dizer, de jeito nenhum, uma ausência de ideologia. Afinal, já ensinava a vovó: ideologia todos e tudo que tiver seres humanos envolvidos terão. O que a presença ou não de um idealizador confere é uma coerência artística, e isso *Xuxa Requebra* não tem. Já ideologia, não falta. Mencionamos antes as diferenças de concepção artística entre os filmes, que ficam bem claras. Mas nos parece muito mais importante perceber as diferenças de postura perante o que significa educar uma criança.

Discursos opostos

Se por um lado, *Castelo* é um mundo de fantasia que incentiva o imaginário lúdico das crianças, *O Trapalhão* representa o meio-termo entre a fantasia e o pragmatismo, e *Xuxa Requebra* é a encarnação do Deus-mercado: Isso não se dá apenas na estrutura estética e artística que já vimos. As temáticas abordadas são mais claras ainda, e especialmente o que se idealiza como forma de tratar a criança espectadora. É claro que tudo na vida de uma criança é um processo de educação e formação. Diria que tudo na vida de um ser humano o é, mas muito mais na cri-

ança, que nem ainda formou sua idéia de mundo. Assim, todo e qualquer filme voltado para esse público está, necessariamente, propondo uma visão de mundo para essa criança. Vamos analisar que visões os extremos de *Xuxa* e *Castelo* propõe.

Castelo Rá-Tim-Bum incentiva a leitura, incentiva o estudo, a ciência, o interesse pelo mundo que cerca a criança. *Castelo Rá-Tim-Bum* incentiva ainda a brincadeira coletiva, os amigos, o jogo lúdico. Andar de bicicleta e empinar papagaio, ainda hoje, ainda em São Paulo. *Xuxa Requebra* incentiva o culto às estrelas, o comercialismo, o dinheiro, o tentar ser igual aos modelos da TV (como aliás, esses novos e assustadores programas “Gente Inocente” e afins, nos quais a criança é uma xerox miniaturizada de adultos). Incentiva a sexualização infantil e a violência como parte do imaginário. Como exemplos, é só ver a perturbadora sequência de Xuxa com uma cadeira, algo de bizarro. Ou, ainda, a presença “glamourizada” e autorizada de um grupo de “bad boys” que faz a chamada “coreografia da porrada”. Não é preciso dizer que a solução final para buscar o dinheiro é o espancamento da vilã Macedão, gráfico e sonoro. Há ainda um tiroteio e uma cena de Xuxa sendo torturada no filme. Incentiva ainda a eugenia da beleza malhada, dos modelos irreais de beleza, rebolado e alegria.

Em *Xuxa* a vitória contra o Mal vem pelo rebolado; em *Castelo* a vitória vem pela engenhosidade e criatividade. Apesar de toda sua fantasia, *Castelo* faz uma conexão direta com a realidade. São Paulo não só aparece ao fundo, como é personagem importante para compreender o Castelo como símbolo da diferença a ser compreendida. A relação com o espaço físico da metrópole incita ainda mais a imaginação, insinuando que ela faz parte do dia a dia. Em *Xuxa*, a paisagem do

Rio de Janeiro é usada como a plástica dos corpos: pela sua beleza. Não faz a menor diferença o local onde se passa a história, porque a história não existe. Não estabelece um mundo fantástico, nem relação com a realidade. Se passa mesmo é no mundo da televisão. O único garotinho na história não tem amigos, vive rodeado de adultos e pós-adolescentes que dançam o tempo todo.

Mas, talvez acima de tudo isso, são dois fatores que mostram a diferença maior de concepção de infância dos filmes. *Castelo Rá-Tim-Bum* tem uma mensagem, uma “moral



da história” clara, dita pelo próprio Nino no fim do filme: “Ninguém é igual aos outros”. Ou seja, o filme celebra a diferença, mostra para a criança que é normal ela se achar diferente, às vezes excluída, e que o importante é respeitar a diferença e todos se incluírem. *Xuxa Requebra* também tem uma moral: fumar e se drogar fazem mal para você, você só vai fazer besteiras, então o melhor é ser saudável. Alguém percebe a diferença fundamental de conceitos de educação? Pois bem, *Castelo* é propositivo, propõe um estilo de vida, incentiva – não com palavras, mas com ações – uma postura. Portanto, educa. Busca ampliar os horizontes, diz que o estudo é legal, mas só se for com brincadeiras e amigos também; que ler é legal, mas só se for de forma lúdica.

Incentiva a criança a pensar por si, propondo posturas. *Xuxa* é proibitivo. Nega as drogas, nega o fumo, diz que “não pode”. Não propõe nada no lugar, não educa. Não cria um jogo que leve a criança a uma postura. Tranca ela no quarto e diz que “Não!!”. Em suma, ensina a temer enquanto incentiva comprar e copiar. Só essa diferença já bastava para esclarecer como posições diferentes podem ser propostas.

Mas, talvez a mais sutil diferença esteja nas tramas dos filmes: em *Castelo* a solução final, a vitória do Bem está nas mãos das crianças. Elas têm de fato o poder para solucionar os problemas criativamente, unidas, e com confiança enfrentar o mundo e libertar até os adultos. Em *Xuxa* a solução vem dos adultos. As crianças mal participam, o seu futuro está nas mãos (e quadris e pernas) de outros, dos bondosos tios que vão arranjar o dinheiro e garantir o futuro das criancinhas. Num filme, as crianças são ativas e incentivadas. No outro, elas são passivas e proibidas.

Crianças de amanhã

O que esse texto propõe é uma leitura desses filmes infantis puramente pelo que eles apresentam nas telas. É uma postura de respeito e crença nas crianças. Saber que nelas está a semente de um humanismo necessário de ser cultivado. Que *Xuxa Requebra* seja o recordista é lamentável, e mostra que a TV e seus nefastos subterfúgios estão anos-luz na frente. Mas que *Castelo* exista e faça sucesso mostra que há horizontes, há possibilidades. Cabe ver o que pensamos de nós mesmos e do futuro quando formos continuar com essa história, que não termina nunca. Porque criança é assunto sério, assim como cinema.

As aventuras de Nino na lei da selva

por Paulo Henrique Silva

Bem do lado do ponto de ônibus de que eu me sirvo para começar a via-crúcis de todo dia, havia uma árvore grande e já velha que não faria mal a ninguém, se não fosse ela o local escolhido para um enxame estabelecer a sua colméia. Em dia de calor, as abelhas ficavam mais atíçadas e amedrontavam as pessoas, temerosas de levar uma ferroada. As reclamações tornaram-se uma constante, viraram motivo para puxar conversa, os mais impacientes mudaram de ponto e, por fim, num belo dia, vejo funcionários da Prefeitura serrando a árvore.

Alta e forte, deu trabalho para cair ao chão. Mas acabou deixando uma marca: um toco que, imagino, com os meus rudimentos sobre botânica, não foi extirpado devido à profundidade das raízes, que, por ser árvore de bastante idade, comprometeriam toda a calçada se retiradas. No ponto de ônibus e vendo aquele toco, percebi a cena que ilustra o meu pensamento sobre *Castelo Rá-Tim-Bum*. O cinema norte-americano está tão enraizado na nossa cultura, fruto de quase um século sendo regado e fortificado em virtude de uma ardilosa política de monopolização, que se torna quase impossível mudar as regras do jogo.

Mecanismo predatório

Quando um filme como *Castelo Rá-Tim-Bum* surge, provando por A mais B que o cinema nacional pode fazer – com a mesma eficiência e sem se transformar num simples arremedo – o *entertainment* glorificado por Hollywood, as portas do mercado estão

fechadas com cadeado e, pior, jogaram as chaves fora para ninguém mais entrar.

Se já não bastasse derrubar este mito de que somos incapazes de fazer um produto à altura do padrão hollywoodiano, o longametragem de estréia de Hamburger expõe o predatório mecanismo de dominação a que estamos sujeitos. Por mais que se tenha um trabalho que chamar público certo e dar, seguramente, retorno do investimento, nunca ter o mesmo número de salas que são destinadas para os bons e ruins (estes, infelizmente, a maioria) filmes norte-americanos.

Enfrentando bugingangas

Cito exemplo ocorrido aqui em Belo Horizonte: no mesmo dia em que estreava *Castelo Rá-Tim-Bum*, semanas após o lançamento em São Paulo e outras praças que confirmavam o excelente potencial da fita, também chegavam às telas da cidade *Risco Duplo*, *Inspetor Bugiganga* e *Vírus*, filmes de qualidade muito inferior. Cinco salas foram reservadas para o brasileiro e um circuito bem maior para os seus concorrentes estrangeiros.

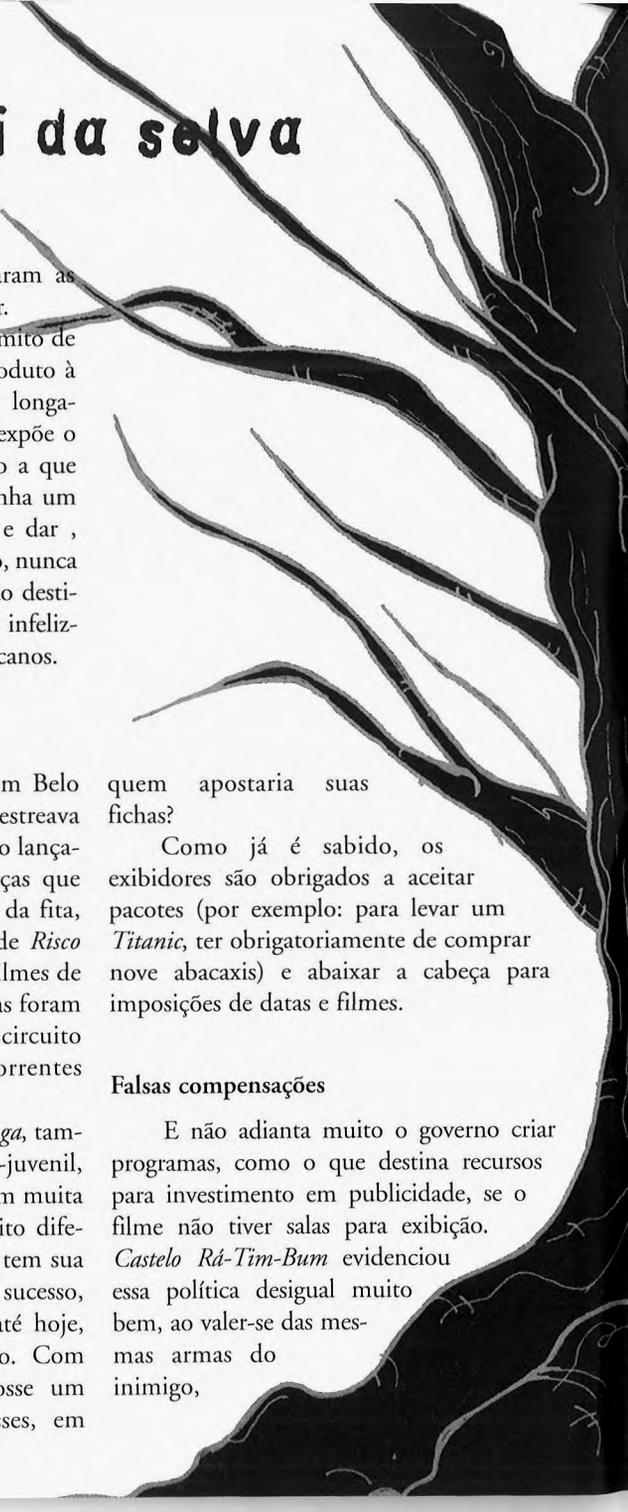
Um dos rivais, *Inspetor Bugiganga*, também voltado para o público infanto-juvenil, é baseado num desenho animado sem muita repercussão no Brasil. Situação muito diferente de *Castelo Rá-Tim-Bum*, que tem sua origem numa série televisiva de sucesso, cujos 90 capítulos são reprisados até hoje, cinco anos após seu encerramento. Com todos esses dados, se o leitor fosse um exibidor independente de interesses, em

quem apostaria suas fichas?

Como já é sabido, os exibidores são obrigados a aceitar pacotes (por exemplo: para levar um *Titanic*, ter obrigatoriamente de comprar nove abacaxis) e abaixar a cabeça para imposições de datas e filmes.

Falsas compensações

E não adianta muito o governo criar programas, como o que destina recursos para investimento em publicidade, se o filme não tiver salas para exibição. *Castelo Rá-Tim-Bum* evidenciou essa política desigual muito bem, ao valer-se das mesmas armas do inimigo,



Sem deixar a peteca cair

O cinema brasileiro, especialmente no gênero infanto-juvenil, já mostrou que tem cacife suficiente para empatar com as produções norte-americanas, resultando em filmes cheios de magia, suspense, ação e ternura. Não falo de *Xuxa Requebra* ou mesmo fitas de Renato Aragão, verdadeiros caça-níqueis que só fazem repetir a fórmula televisiva, vender produtos e aproveitar-se da forte estrutura de marketing de que dispõe a Rede Globo.

Um filme que se deu bem no tipo de produção que se convencionou ser a ideal para a petizada foi *Menino Maluquinho 2*, da dupla Fabrizia Pinto e Fernando Meirelles. Se o primeiro pecava pela falta de consistência narrativa, este segundo episódio, protagonizado pelo personagem criado pelo cartunista Ziraldo, mostra um roteiro bem amarrado, que cumpre a contento aquilo a que se propõe: divertir, através de personagens carismáticos, efeitos especiais, humor na medida certa e ritmo que não deixa a peteca cair em nenhum instante.

Menino Maluquinho 2 e *Castelo Rá-Tim-Bum* são bem parecidos na sua proposta: não querem se passar por filme de autor – este fantasma, no bom e no mau sentido, que assombra o cinema brasileiro –, admitindo seu caráter desprezioso. Pecar-se até mesmo o caminhar por um terreno já explorado pelos congêneres do lado de cima do Equador.

Maluquinho 2 tem seus parentescos com *Os Goonies*, através do tipo de ação envolvendo uma turma de crianças, e com *E.T. - O Extraterrestre*, pela participação de um amigável alienígena. Com o filme de Steven Spielberg, especialmente, essa aproximação torna-se mais estreita em duas cenas: quando pequenas sombras fogem

tendo como cenário uma lua cheia; e no momento em que Maluquinho se despede do Tata Miri.

Harmonia e domínio

Cao Hamburger deixou de lado o cunho didático da série de TV para apostar mais na ação e no humor familiar, fazendo nos lembrar de *A Família Addams* e *Gasparzinho, o Fantasma da Camarada*: a entrada de uma dupla de gananciosos que querem se apossar do Castelo, a família estranha e pacata e a clássica história do “patinho feio”.

Mais do que se apossar com maestria os elementos que fazem o sucesso do gênero, *Castelo Rá-Tim-Bum* revela um dos poucos diretores brasileiros com perfeito domínio da narrativa. Repare no posicionamento de câmera, sempre nos lugares certos. Observe a forma como o filme “respira”, com o *timing* certo para o humor, a ação e o suspense. Por fim, preste atenção na direção de atores, com Hamburger extraindo do seu elenco afinidade e, em especial, um magnetismo raras vezes visto.

O filme é, acima de tudo, um trabalho de conjunto. A montagem de Michael Ruman demonstra ter captado a “alma” da história e um talento que o equipara aos bons profissionais da indústria, perceptíveis em cenas simples, como o tombo de Losângela. A direção de arte de Clóvis Bueno e Vera Hamburger é outro destaque à parte, principalmente na criação do castelo Stradivarius, que consegue reunir de forma tão harmônica, a cultura de vários séculos num mesmo espaço.

mostrando até mesmo superioridade em alguns casos, e ainda assim ser confinado a um número restrito de cinemas.

É uma triste constatação, mas que chega em boa hora. No dia em que Jack Valenti, o todopoderoso de Hollywood, conseguiu o que almeja (100% de ocupação do mercado estrangeiro), aqueles jornalistas e “especialistas” que pegam no pé do cinema brasileiro – de uma forma tão absurda que chega a gerar desconfiança sobre uma possível mala preta – que irão dizer: “Também, com essas bombas que estávamos produzindo aqui, não tínhamos mesmo como competir”.

Xuxa não é só sexo, mas sexo faz parte da Xuxa

por Spensy Pimentel



A lição da “tia” de Ciências da 2a série era lapidar: “Os seres vivos nascem, crescem, reproduzem-se, envelhecem e morrem”. Fico até imaginando os efeitos profundos que uma sentença tão imperativa poderia produzir num garoto de personalidade um pouco mais casmurra que a da maioria ruminante.

Mas o que vem ao caso é o seguinte paradoxo: notavelmente, vivemos uma época em que o amadurecimento – a passagem do 2o para o 3o degrau da tal escala – é cada vez mais adiado no âmbito das instituições, enquanto no da sexualidade ele ocorre cada vez mais cedo.

Essa confusão, cujas causas podem ser aí discutidas pelos grandes logicistas – sejam psicólogos ou umbandistas –, penso eu que seja a raiz de bizarrices como o xuxismo.

O xuxismo é um fenômeno cultural brasileiro oitentista inaugurado, como se percebe, pela modelo gaúcha Maria da Graça Meneghel, a popular (e nacional) Xuxa –

Shoosha para os anglófonos. Trata-se de uma tendência irresistível de modelos loiras ou pseudo-loiras a apresentar programas de TV para o público infantil (e, num segundo momento, lastimavelmente migrar para o cinema). Muitas vezes desprezando qualquer oferta de trabalho, por milionária que seja, a moçoila xuxista, por um motivo qualquer – ainda a se desvendar –, só se dá por contente ao cativar midiaticamente as crianças (espelho: seria o apelo erótico da “tia”, recorrente em nossa cultura, das professoras primárias às domésticas – lembram-se de Amar: Verbo Intransitivo?).

Claro que algumas coisas mudaram entre Xuxa e Tiazinha, como da inocente pornochanchada para o mais radical produto do modelo industrial substituição de importações + engenharia reversa, a série de vídeos pornô Brasileirinhas. Dos shortinhos matutinos das Paquitas às lingerie S&M em horário nobre de Tiazinha (com a devida ressalva, de

que a cinta-liga hoje já está ao alcance de qualquer dona-de-casa, nas Pernambucanas e Marisas de todo o país), o liquidificador cultural brazuca foi do 1 para o 5, e a pachoca já se espalha por toda a cozinha.

Nesse sentido, Xuxa Requebra, o filme que é o mais recente produto cultural dessa linha, foi uma celebração. Marcaram presença as súditas *last generation* da Rainha dos Baixinhos: Carla Perez, Tiazinha e Feiticeira – afinal, trata-se de moças que beijam a mão da madrinha à primeira oportunidade.

No esqueleto do roteiro da fita, um excelente ponto de entrada para a discussão. No desenvolvimento da narrativa, a personagem de Xuxa, Nena, uma jornalista tímida, de roupas largas e óculos fundo-de-garrafa, vai descobrir seu corpo (eu poderia dizer “sua beleza”, mas no sub-sentido que emana de “corpo” reside a raiz do xuxismo) por meio da dança. A idéia que sanciona a história – e que algum tefepista mais atento poderia tranqüi-

lamente chamar de mensagem subliminar – é intuída pelo refrão da canção que o breganejo Daniel executa ao violão no ponto alto do filme, quando Nena sai de seu casulo e se vê pronta para o amor (com ele, o galã, naturalmente): “Amor não é só sexo, mas sexo faz parte do amor/ minha princesa, minha flor”. Não, não estou enganado, tive o cuidado de anotar, e além disso o trecho é repetido na cena final da fita, quando a união dos dois é de fato consumada com um beijo.

Nem serei simplório a ponto de perguntar o que um impropério desses faz num filme pretensamente infantil, seja da Xuxa ou do Tião Macalé. Está dito, e pronto. Já era, como diria o rap.

O fato é que a costura aqui fica mais interessante se lembrarmos que a geração noventista das súditas de Xuxa, notadamente Carla Perez e Tiazinha, conquistou a fama justo por meio de seus dotes rebotativos, ou seja, do uso consciente do corpo como fonte de apelo erótico na dança – claro que há elementos secundários, mas a sabedoria profunda de Caras deixou isso bem claro quando a revista publicou a manchete “Carla Perez: Não sou apenas um Tchan”. A idéia da “auto-libertação” nada tem de ruim em si própria. Difícil é quando vem aliada ao que subjaz nesses versos de Daniel e a exploração do erotismo nas roupas e outros quetais. Aí é que mora o perigo.

Não ousou erigir uma explicação cartesiana para essa curiosa relação, mas qualquer um que tenha visto dona Meneghel em *Amor, Estranho Amor*, com seu ex-nariz arrebitadinho levar aquele felizardo molecote para a cama, olhando-o com uma expressão facial que, em minha terra, pelo menos, diz tudo, há de convir que essa história toda cheira muito mal.

Nem Michael Jackson armaria melhor

do que ela o circo que se tornou a concepção de Sasha. Algum fiel mais exaltado deve se benzer ao assistir à verdadeira adoração que ela faz questão de manter em torno de si em seus programas.

Estrelismos à parte, dou desconto: considerando a cinematografia dos Trapalhões, e peças como a antiga abertura do programa dominical do grupo, numa animação em que Dedé se derretia à passagem de um fio-dental sumário, seria um tanto hipócrita responsabilizar a corte de Xuxa por toda a confusão que envolve o tratamento dispensado hoje pela mídia nacional ao erotismo.

Eu diria até mesmo que há um componente ambíguo na figura dessas moças quando se considera a questão sob o prisma feminista – e de uma certa maneira elas são vítimas, pois encarnam uma sexualidade liberada depois de séculos de contenção, enquanto seus dotes são capitalizados pelas engrenagens da estrutura ainda machista.

Problema mesmo é quando isso tudo vira um produto a ser consumido pelos pequeninos em geral. Sem esbarrar em moralismos, sejamos pragmáticos: a pedofilia pode atingir as melhores famílias, e mesmo que não seja esse o caso, gravidez na adolescência é uma dor-de-cabeça e tanto para qualquer um hoje.

Em contrapartida, qualquer mãe percebe que o que os olhos não vêem a genitália não sente, pelo menos até que o despertar dos hormônios se alie a um considerável desenvolvimento psicológico. Além do quê, o velho caso das tribos africanas em que a arte do rebolado é ensinada pelas mães a suas filhas demonstra que o x da questão é cultural. “Mantenha longe do alcance das crianças” é uma recomendação comum em frascos de remédio e veneno, cuja única diferença, já dizia o outro, é a dose. Que a Rainha e sua

corte continuem com seus filmes ruins, cheios de *merchandising* e repletos de um arinismo que faria Hitler babar, não acho ruim. Mas programa infantil na TV é coisa de responsa, pra só estar na mão de bonecos animados, ou menores de 10 anos, de preferência banguelinhas como a Simony, nossa Drew Barrymore tupiniquim – que pelo menos só foi tirar a roupa na Playboy depois de uma longa quarentena pós-Balão Mágico.

E não leio psicologia social suficiente a ponto de alegar, desde já, ineditismo na seguinte hipótese que esboço para criar uma metanarrativa que abranja o xuxismo; mas o fato é que, nesta nossa era pós-reichiana, a sociedade capitalista que, por séculos, construiu instrumentos para reprimir e direcionar a energia da libido humana, transmutando-a em produção, parece ter mudado 180° de estratégia, com a grande sacada de que, para manter sob controle a atual massa de mão-de-obra excedente, nada melhor do que o sexo: superficial, vazio e, além de tudo, graças à AIDS, inócuo enquanto fator de transcendência do eu (algo metonimicamente expresso, talvez, pelo preservativo de borracha). Tal passagem, não por acaso, evidenciada no recente *Boogie Nights* pela transição filme-vídeo / carne-silicone / maconha-cocaína / libertação hippie-obsessão yuppie, transforma o sexo numa banalidade insuspeitadamente conveniente para as forças políticas conservadoras (a despeito do espaço exíguo, não estou delirando!).

Tão banal que nem mesmo consegue mais inspirar uma metáfora que preste. E aí, tem-se que ouvir por aí coisas de uma pobreza como “amor não é só sexo, mas sexo faz parte do amor”. Valha-me Iemanjá.

Spensy Pimentel é jornalista e mestrando em Antropologia pela USP

Manuelita, êxitos e escândalos

por Javier Porta Fouz
tradução de Alfredo Manevy

Dizer que o filme de animação *Manuelita* teve grande êxito é brindar uma informação descontextualizada. Trata-se do filme mais assistido da Argentina em 1999, o único que superou os dois milhões de espectadores (mais de 2.300.000), deixando muito atrás seus imediatos seguidores: *Sexto Sentido*, *Tarzan* e *Star Wars: Episódio I*

Por várias razões, podia-se chegar a prever que o filme iria funcionar bem comercialmente:

1) *Manuelita a tartaruga*, o tema musical em que está inspirado o personagem central, tem quase quarenta anos e é uma das canções mais populares da Argentina, tanto entre os adultos quanto entre as crianças. Teve várias versões, sendo a mais conhecida a interpretada por sua autora, María Elena Walsh, e a gravada por Luis Aguilé em seu disco "*A mis amigos los niños*" ("A meus amigos, as crianças"). A canção, além disso, é ensinada nos colégios primários e nos jardins de infância. Na Argentina, é quase impossível encontrar alguém que não a conheça.

2) Na produção do filme participou a Telefé, o canal de televisão mais bem sucedido dos últimos dez anos, uma emissora que baseia sua relação com o público em uma imagem "familiar". Por outro lado, a capacidade publicitária da Telefé e do grupo de multimeios do qual o canal faz parte é muito grande. Não apenas se promovia o filme em todos os

programas possíveis, como também as demais emissoras de rádio do grupo passavam avisos até o cansaço e as revistas de massas, entre elas a *Gente*, dedicavam páginas e páginas ao assunto.

3) O realizador do filme foi Manuel García Ferré, desenhista, animador e editor de revistas. Nos últimos anos, anteriores a *Manuelita*, García Ferré não havia estado no centro da cena, mas nunca deixou de ser uma das maiores referências do entretenimento para crianças na Argentina. Além de ser um dos poucos realizadores de animação do país, tais como *Trapito*, *Mil intentos y um invento* e *Ico caballito valiente*, García Ferré foi o criador de tradicionais personagens, como o didático Petete, o atalanhado Larguirucho, Hijitus e sua tira televisiva e *Anteojito* e a revista anônima. É de se destacar que durante muitos anos *Anteojito* e *Billiken* (da editorial Atlântida, hoje acionista principal de Telefé) foram grande competidores no mercado editorial infantil.

Pobreza em diversos níveis

Mas todas essas razões não conseguem explicar semelhante sucesso. É pouco provável que as benévolas críticas dos principais diários tenham contribuído muito para o êxito deste filme (que, em geral, foi tratado com muita agressividade

pela crítica independente). Tampouco se pode pensar que a importante quantidade de cópias distribuídas para o lançamento na época das férias de inverno tenha sido determinante: *Star Wars* saiu com muitas mais na mesma época. Nem sequer podemos afirmar que todo filme produzido pelos canais de televisão argentinos tenha êxito assegurado, sobretudo em um ano em que houve filmes como *La venganza* (também produzida por Telefé) e *A Idade do Sol* (produzida pelo canal 13 com a canção popular Soledad), que estiveram muito distantes de corresponder com as expectativas quanto ao público.

Quanto teve a ver com isso a canção de María Elena Walsh, ou o poder de uma corporação, ou a firma de García Ferré? Ou seja: qual foi o peso de cada um desses fatores, talvez possa ser melhor avaliado no próximo filme de animação em que está trabalhando seu realizador e seus produtores: *Corazón, las aventuras de Pantriste*.

É difícil (e preocupante) estabelecer razões de afinidade estética entre o público argentino e *Manuelita*, um produto narrativamente pobre, muito inferior não apenas à animação da Disney como a quase qualquer produto americano, e com umas idéias que não só são reacionárias como subvertem o sentido de liberdade da canção original.

Apesar de ser óbvio o fato de que as possibilidade de produção de um desenho

animado argentino não permitem se aproximar da perfeição técnica da Disney, *Manuelita* parece pedir a comparação: um uma espécie de seqüência onífrica, uma hidra tenta terminar com a própria vida da protagonista. Uma situação quase idêntica, só que realizada com uma superioridade estrondosa, estava em *Hércules*, da Disney (1997).

Embora em *Manuelita* os personagens se movam muito melhor e o colorido ser maior do que, por exemplo, em *Trapito* (filme de García Ferré de 1975), ainda assim o nível de animação é baixo. E não é que não se possam fazer bons produtos com pouca técnica: o problema é que o filme de García Ferré é anódino, desconexo, sem ritmo e com uma narração muito débil, refletida na desnecessária aparição de um narrador: um velho personagem chamado “o patriarca dos pássaros”

Coroando o menemismo

Por outro lado, *Manuelita* pode ser facilmente interpretado como uma espécie de discurso complacente frente às circunstâncias dos dez anos de governo de Carlos Menem, anos em que a maioria da população empobreceu e milhões de argentinos passaram a ser excluídos, graças ao desemprego, aos salários miseráveis e à falência da saúde e da educação. No filme, Manuelita viaja num barco e conhece três ratos pobres, famintos e de sotaque caribenho. Ao chegar

à França, os ratões se despedem dela. Manuelita diz que deseja continuar sendo amiga deles. Eles respondem que, com eles, ela continuaria tendo uma vida de rato, e que siga sozinha porque ela nasceu para outras coisas. Os famintos roedores saem cantando a canção que já haviam interpretado no barco: “Sorria, Manuelita, por favor, chorar nessa vida é o pior”. O filme mostra os pobres cada vez mais numerosos como pitorescos e alegres, situados por decisão própria no lugar que lhes destinou o menemismo: a margem.

Logo, na França, o personagem de *Manuelita* se converte em modelo *top* em Paris, sai em capas de revistas como *Gente y para Ti* (da editorial Atlântida). Em seu povoado natal, sua mãe, ao vê-la na capa da revista *Fashion*, diz que sua filha triunfou. A terminologia e o imaginário do ambiente das modelos, quer dizer, a cultura da imagem, triunfam num filme baseado numa canção que originalmente falava de uma protagonista que finalmente se dava conta de que o aspecto externo não importava muito.

Mistérios e Escândalos

Mas *Manuelita* se fez famoso também por um dos escândalos que se suscitaram logo, enquanto terminava sua excelente *performance* comercial nas salas

de cinema. Um deles teve a ver com o custo reconhecido pelo Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA): \$4.256.000 dólares, o mais alto da história para um filme argentino. A cifra é importante porque a Lei de Cinema habilita o filme a receber subsídios do Estado que podem se elevar até esse montante, o que se soma a suas enormes rendas de bilheteria, vídeo e venda de outros produtos como bonecas e muitos outros.

Os especialistas consideram que a cifra declarada como custo é excessiva e estaria relacionada com a prática fraudulenta (habitual no país) de exagerar o orçamento para receber maiores subsídios.

O outro escândalo de *Manuelita* foi no resultado que selecionou o filme para representar a Argentina no Oscar. A eleição foi realizada em circunstâncias que grande parte do ambiente de cinema considerou como irregulares ou viciadas, e que puseram em evidência a aliança que, na prática, caracterizaram as autoridades do Instituto de Cine durante o governo de Menem, os meios de comunicação de massa, os grandes produtores e um grupo de gente de cinema que tirou vantagens de sua proximidade com o poder, contra os setores independentes e opositores.

Burburinhos da fauna cinematográfica

por Alfredo Manevy

DE NOVO?

“Tivemos uma fase difícil, agora estamos tentando recomeçar, engatinhando novamente.” – *Othon Bastos.*

MAIS UMA?

“Como está sendo acompanhar mais uma retomada do cinema brasileiro, Governador?” – *Fábio, apresentador da TVE, para o governador do Rio, Anthony Garotinho.*

HOLLYWOOD

“Parece Hollywood em noite de Oscar aqui no Quitandinha!!” – *Fábio, o borboleteante repórter da TVE.*

UMA DENTRO

“Isso é ridículo...” – *Pedro Farkas, sobre a comparação do Prêmio Brasil com o Oscar, tema central de todas as entrevistas da TVE.*

DEFINIÇÃO

“Um bom momento para encontrar velhos amigos.” – *Babenco, perguntado sobre a função do Prêmio Brasil.*

GLÓRIA FEITA DE SANGUE

“É muito bacana a gente estar aqui e ter um panorama dos guerreiros que somos!!” – *Denise Fraga*

GRANDE PRÊMIO

“A gente nunca sabe se o filme vai ficar pronto. Ficar pronto é o grande prêmio.” – *Denise Fraga.*

FELICIDADE

“Estou feliz de estar aqui.” – *Marcela Cartaxo, atriz, Urso de Prata em Berlim por A Hora da Estrela, desaparecida desde então.*

FILÉ

“É um filme mignonzinho.” – *Daniela Thomas, sobre O Primeiro Dia.*

DANIELA II

“A gente fez o filme para nós mesmos.” – *ainda sobre O Primeiro Dia.*

QUEM INDICOU OS FILMES?

“Professores, técnicos, cineastas, um bom exemplo do que é hoje a sociedade brasileira.” – *Cacá Diegues.*

OUTRA DENTRO

“Não dá pra ter uma lei que dê aos empresários o direito de decidir o que será feito nesse país.” – *Luiz Carlos Lacerda.*

CAFUNÉ, SÓ SE FOR DA JÚLIA

“É preciso que se acarinhe todos esses produtores, diretores e atores que ralaram esse tempo todo.” – *Júlia Lemmertz.*

JÚLIA II - EQUÍVOCO

“Tá lá, tá impresso no negativo e isso nunca vai acabar.” – *Júlia Lemmertz.*

SABEDORIA GENÉTICA

“Os negativos dos filmes (de Joaquim Pedro) estão em estado de conservação muito precário. Estamos trabalhando duro para restaurar esse filmes. (...) Vê-los e falar sobre eles é tão importante

quanto o que a gente possa vir a produzir.
– *Álícia Andrade, filha de Joaquim Pedro de Andrade.*

O APRESENTADOR FÁBIO (DE NOVO)

“Espero que você vá ter muitos momentos emocionantes hoje.”
– *Para Anselmo Duarte, antes da festa.*

SEM NOÇÃO

“Devíamos comemorar a *Xuxa Requebra* batendo o *Toy Story*!”
– *Tizuka Yamazaki, diretora de Xuxa Requebra*

CÁSSIA KISS

“O cinema brasileiro está revendo os seus erros. Isso é bom.” – *Cássia Kiss.*

CÁSSIA II

“Pode ser alguma coisa negativa?”
– *Cássia, perguntada por Fábio sobre uma característica em comum a todos os filmes brasileiros.* – *Cássia Kiss.*

OUTRO FÁBIO

“O Brasil precisa do cinema... e vice-versa. Cinema é cidadania.”
– *Fábio Barreto, diretor de Belladona (ou Peladona, no boca-a-boca).*

MASAGÃO

“Desculpem se eu sou mal-humorado. Não tenho motivos para comemorar.”
– *Marcelo Masagão, recebendo o prêmio de melhor lançamento das mãos de Fábio Barreto.*

PELADONA II

“Um motivo pra comemorar é a redução das alíquotas dos restaurantes no Rio. Quem pedir uma nota ganha um ingresso.”
– *Fábio Barreto, com a mão no ombro de Masagão.*

TRÉPLICA

“Um motivo pra não comemorar é que hoje se discute mais dinheiro que cinema.”
– *Masagão, depois de Fábio.*

O BOM MOÇO

“Eu tô lendo um texto confidencial da empresa que eu sirvo com muito orgulho, a TV Globo.”
– *Pedro Bial, com o texto confidencial na mão.*

O SUBVERSIVO

“Eu nunca vi ninguém realizar reclamando. Mas eu já vi muita gente realizar subvertendo.”
– *Pedro Bial, um pouco antes.*

MACBETH

A transmissão do Grande Prêmio Brasil pela TVE merecerá ao menos uma indicação ano que vem para a segunda edição do prêmio. E não será na categoria de programa televisivo. É, no fim, um ótimo documentário antropológico sobre o cinema brasileiro. Assisti-lo foi mais divertido que assistir ao Oscar. O tom de comédia e farsa num cenário de palhaços e anões teve recorte moderno e permitiu

um distanciamento ajudado pelo momento histórico grotesco que vivemos, por sinal muito propício à sátira. Salvaram-se apenas a vinheta de abertura, a homenagem a Joaquim Pedro e o inesquecível discurso de Anselmo Duarte, até hoje não perdoado pela comunidade cinematográfica por ter vencido Cannes como um *outsider*. Como o fantasma que assombra o banquete de Macbeth, esses momentos de lembrança, raiva e rancor legítimos, devem ser preservados pelos que não aceitam o estado de coisas atual do cinema brasileiro, e podem ser sintetizados nas frases de Anselmo proferidas na noite de festa.

ANSELMO

“Tudo bem, se fosse o Antonioni no meu lugar, ele também ficaria sentado no banco do jardim.”
– *Referindo-se ao porteiro que não o reconheceu, e à organização que também não o reconheceu.*

“Foi o Babenco quem me salvou.”
– *Referindo-se a um dos poucos cineastas brasileiros que deve conhecer a história do cinema brasileiro e logo, Anselmo Duarte.*

“É preciso passar da euforia do cinema da titia, do cinema de bairro, daquele cinema-minha de Ipanema e da Barra Funda. É preciso nos tornarmos adultos.”
– *Referindo-se ao cinema de Ipanema, pois até onde sei não há cinema na Barra Funda.*

“Cinema não é pra oba-oba.”
– *Referindo-se ao cinema brasileiro atual.*

Uma aventura em Cinemascope na terra do 1,3333333333333333...

por Alfredo Manevy e Maurício Hirata F.

Entrevista com Cao Hamburger

Sinopse – Um país sem indústria não tem oferta de roteiros, é preciso sempre contratar os roteiristas mais conhecidos. Você teve dificuldades para fazer um filme de gênero de aventura infanto-juvenil no Brasil?

Cao – O maior problema do filme é sua complexidade. Um filme de 3.500.000 de dólares, nos EUA custaria 30.000.000 de dólares. Canários gigantesco, a maquiagem demoradíssima, efeitos especiais, exigindo uma equipe muito grande e dedicada. Some-se a isso o fato de ter sido o meu primeiro longa-metragem (Cao já realizou diversos curtas como *A Garota das Telas* e *Frankestein Punk*). E o fato de ser um filme caro para os padrões brasileiros. Fizemos um filme com a mesma falta de recursos da maioria dos filmes brasileiros.

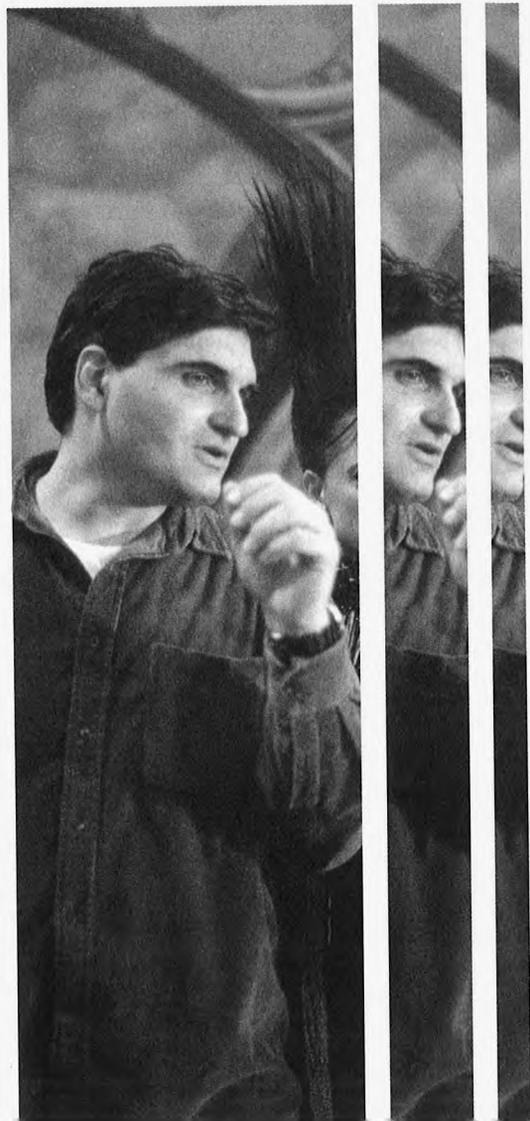
S – O trabalho de direção de *Castelo Rá-tim-bum*, no entrosamento entre direção de arte e enquadramentos, cria uma atmosfera gótica de estranhamento, que tem a ver com o fato de Nino se sentir um estranho. É uma opção que me lembrou *Família Adams* e filmes de Tim Burton, que tratam sempre de seres desajustados no mundo. A direção não nos pareceu virtuosismo. Por outro lado,

sentimos que a direção alcança mais o seus objetivos que o roteiro, um pouco burocrático e anticlimático...

Cao – Interessante... não tinha pensado nisso. Confesso que ainda estou muito dentro do processo, com pouco distanciamento. Mas pode ser, é uma crítica que vou levar em consideração.

S – Como funcionaram a distribuição e o enfrentamento dos pacotes estrangeiros?

Cao – Demos um certo azar. A concorrência foi muito dura. É difícil ter a mesma força que o cinema americano. O filme agora está perto dos 650.000 espectadores. A gente sofreu o ataque da concorrência. O mercado de cinema brasileiro é muito pequeno. Nós vamos fazer uma parceria com as escolas, para colocar mais de 300.000 alunos em contato com o filme, mas dentro de um projeto pedagógico de que as escolas gostaram. O programa de TV tinha na média, no segundo ano, 18.000.000 de espectadores. Quatro e cinco filmes infantis lutam por um mercado que já está pequeno. Eu sabia que o mercado era pequeno, mas eu não tinha sentido isso na pele. As salas multiplex podem aumentar esse mercado, mas a exibição está diminuindo. Fui a Ubatuba ver um cinema da minha infância e ele tinha se tornado uma igreja.



S – Fomos assistir ao filme no Eldorado, semana passada, e não conseguimos entrar. A sessão lotou meia-hora antes. Quem não entrou teve de assistir a estréia do filme *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*, que mesmo com os espectadores do *Castelo* não conseguiu encher a sala. Havia ainda um casal de adultos, sem crianças.

Cao – Que bacana.... mas já recebi a notícia de que o Eldorado vai deixar o filme só nos fins de semana. Tirar o filme de segunda a sexta é normal, agora que as crianças voltaram às aulas. Agora, o Eldorado vai deixar o filme em uma só sessão, a das 14 horas. E o Eldorado está lotando direto desde a estréia.

S – Acabamos assistindo no Alvorada, na Paulista....

Cao – O quê??? No Alvorada? Acabou a entrevista (risos). Não, vocês vão assistir de novo esse filme (Risos. Sabe-se que o Alvorada tem o pior som da cidade. Cao sai da sala e volta com dois ingressos para uma nova sessão de *Rá-tim-bum*).

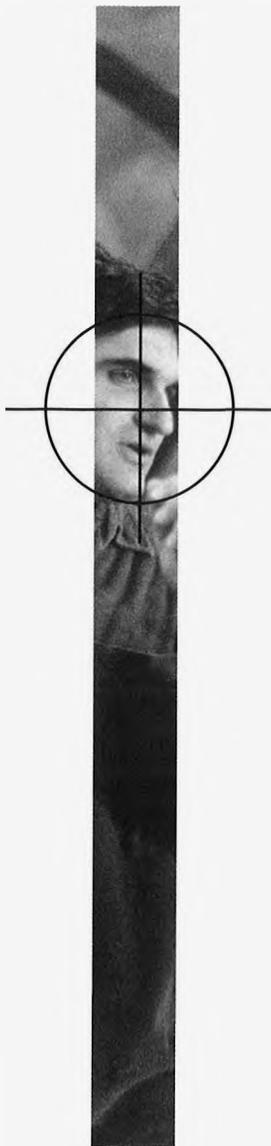
S – O filme que o substituí é *O Colecionador de Ossos*, que já é um filme requentado.

Cao – A Columbia está empenhada, mas não sei onde estão as restrições, não compreendo o que acontece. É meu primeiro longa, não tenho experiência com essas coisas.

S – Você apostou no público mais disputado do cinema mundial, o infanto-juvenil. É onde está o dinheiro.

Cao – É verdade...

S – Como foi o marketing?



Cao – Tudo o que os outros filmes fazem, só que em menor escala, pois tivemos menos recursos. Anúncio na televisão. Nas cidades que a gente não fez publicidade na TV foi sensível a diferença de público, bastante inferior.

S – Você fez alguma *sneak-preview*?

Cao – Fiz algumas sessões. Foi bom ter feito, pois mostrou que eu estava na direção certa. Uma das críticas que eu mais gostei foi a do Luiz Carlos Merten, que vê no filme um elemento autoral. Mas isso não basta. Para mim, atingir o público, comunicar, emocionar faz parte do que eu penso como autoria. Eu adoro Glauber Rocha, mas acho que uma cinematografia não se faz só de Godards.

S – Qual a importância dos gêneros para uma cinematografia?

Cao – Pegue o exemplo do Sergio Leone. Ele trabalhou com os gêneros, com uma visão muito mais crítica da sociedade americana do que o próprio cinema americano. É o que falta um pouco à cultura americana, que se fecha mais em si mesma, com exceção de um Scorsese.

S – Como você conseguiu o acabamento técnico de *Castelo*?

Cao – Foi difícil trabalhar com a música orquestrada originalmente para o filme. O trabalho de som foi muito novo para a equipe, pra mim, pro Micheal (Ruman), porque a gente não tem indústria. Nós não temos indústria, logo não temos essa tradição. Fica difícil fazer. Compensamos isso com uma pesquisa. O que foi triste é perceber que os sons dos cinemas estão

desregulados. Como 90% dos filmes exibidos são americanos, de outra língua, a exibição do *Castelo* encontrou cinemas com o som desregulado, o que prejudicou o filme, pois só se descobria dias depois, como um caso de um dos cinemas mais luxuosos de São Paulo, um cinema com som DTS. O filme possui os três sistemas Dolby Digital, Dolby SR, DTS. A gente reclamou do som do cinema e os exibidores diziam que o problema estava no filme. Levamos o técnico e ele disse que estava tudo bem no equipamento, mas o som continuava ruim. Levei outro técnico e ele acabou descobrindo que a caixa central estava estourada, a caixa dos diálogos. É uma situação confortável para os exibidores, pois ninguém reclama.

S – Como foi o trabalho de mixagem?

Cao – A finalização de som foi muito bem cuidada. Os técnicos americanos que viram a mixagem (de José Luiz Sasso) ficaram impressionados com a qualidade e jeito de mixar que era diferente do jeito americano.

S – Por que a escolha do cinemascope?

Cao – É um formato muito bonito. Num primeiro momento, fiquei com medo de me adaptar como diretor. Mas o Marcelo Durst já tinha trabalhado e me disse que no dia seguinte eu já teria esquecido que era cinemascope. Toda a decupagem que eu fiz foi modificada pelo Scope. Como é um filme muito visual, que pede o Scope, a grandiosidade do cenário justifica o Cinemascope. Toda a TV, a mídia está caminhando para o formato *widescreen*. A gente fez as contas e percebeu que não é uma coisa muito mais cara. Vai ser difícil voltar pro 1,66 (risos). O único problema é que eu só vejo o filme

mesmo na cópia final; na primeira cópia é um certo suspense, fruto dessa escolha pelo Cinemascope.



S – Onde foram feitos os efeitos especiais?

Cao – No Brasil, existem ótimos profissionais de efeitos especiais, mas que trabalham em publicidade para TV, para tela pequena, em baixa resolução. Um filme possui alta resolução. São diferenças que obrigam plataformas, computadores diferentes. Para alta resolução, há algumas pessoas tentando no Brasil, mas nós preferimos optar por um país que tivesse tradição, no caso a França.

S – O filme ficou muito mais escuro que o programa de TV...

Cao – Algumas cópias do filme ficaram muito mais escuras do que o planejado. Na verdade, mais contrastadas. Mas há um objetivo em escurecer o filme, pois a idéia foi fazer diferente da TV, pensar a linguagem cinematográfica como algo mais específico. A idéia foi tentar criar uma proposta nova a partir do programa da TV, só assim eu me animei a fazer o filme...

S – A referência à torre no filme, que os vilões querem trazer para o Brasil, tem algo a ver com a Torre Indiana aberrante que o prefeito Celso Pitta e a Brasilinvest querem trazer para São Paulo?

Cao – Foi uma enorme coincidência. O primeiro que descobriu foi o Pascoal que faz o Abobrinha ele veio no segundo dia de filmagem com um artigo de jornal, com aquela monstruosidade, aquela pirâmide... Daí veio a idéia de colocar o jornal na mão do atendente do hotel em que chega a Marieta Severo.

S – Você já tem um novo projeto?

Cao – Eu tenho um projeto de fazer um filme com os produtores dos Teletubies. Eles me convidaram para desenvolver um projeto de um longa-metragem “para toda a família”. Vou desenvolver o roteiro esse ano, para filmar ano que vem. Meu objetivo foi sempre fazer longa-metragem. Pela dificuldade, fui fazer televisão e outros formatos. Mas a experiência de *Castelo* me fez perceber que o longa é mesmo meu objetivo, o que eu mais gosto de fazer.

Berlim se internacionaliza e perde identidade

por Soraia Vilela, correspondente de Sinopse no festival.



Há mais de uma década, o ator Curt Bois andou pela desolada praça Potsdamer Platz, no então abandonado e vazio centro de Berlim. O personagem de *Asas do Desejo* (dirigido pelo alemão Wim Wenders) certamente não reconheceria hoje o que sobrou daquele pedaço de terra perdido à beira do Muro.

Essa terra de ninguém passou quase 50 anos exatamente no miolo que separava os setores americano, inglês e russo da cidade. Procurar hoje qualquer resquício das belíssimas imagens que a câmera de Henri Alekan captou para *Um Céu sobre Berlim* (título original de *Asas do Desejo*) é tarefa mais que vã.

No lugar do quase desértico platô de então, o cobiçado centro da nova capital alemã hoje tem dono. E como. Grandes multinacionais, complexos Cinemaxx com vinte salas de projeção, pipoca, neon e copos de coca-cola tamanho gigante. O que qualquer freqüentador de *shopping center* sempre sonhou. Um pedacinho de Las Vegas? Ou seria Gotham City? Comida de plástico combina com arquitetura de plástico, que combina com filmes de plástico.

Foi nesse novo cenário que aconteceu o 50º Festival de Cinema de Berlim. Dez anos

pós-queda do Muro, servindo de chamariz para a nova cara que a cidade ganha. Ou para a nova roupagem que lhe querem imprimir. Se em tempos de isolamento Berlim ganhou sua fama de cidade rebelde, assim deveria também ser seu festival. Agora que pretendem transformá-la de súbito numa capital mais que oficial, dá-lhe cinemão.

O *glamour* hollywoodiano *kitsch* dos tapetes vermelhos da mostra competitiva, já presente em festivais passados, foi aperfeiçoado. O mercado faz suas exigências. *The business must go on*. Enquanto isso, as mostras paralelas oscilaram mais uma vez entre mostrar o que não tem calibre (leia-se “cifras milionárias”) para enfrentar a concorrência oficial, ao lado de algumas amostras de um restante cinema de autor.

No festival do milênio, triunfou mais uma vez o cinema americano (Urso de Ouro para *Magnolia*, do jovem Paul Thomas Anderson), ao lado das pratas da casa, que, merecidamente ou não, saíram prestigiadas. O maneirista *The Million Dollar Hotel*, de Wim Wenders, ficou com um Urso de Prata. Volker Schlöndorff recebeu o prêmio Anjo Azul pelo seu convencional *O Silêncio Depois do Tiro*, que também arrebatou o Urso de Prata para as protagonistas Bibiana Beglau e Nadja Uhl.

Se as atrizes, principalmente Bibiana Beglau, merecem o prêmio pela bela atuação, o mesmo não se pode dizer do filme como um todo. O diretor alemão conta uma história nos moldes de um “manual de como fazer cinema”. *O Silêncio Depois do Tiro* é uma história bem contada, porém contada de forma clássica, clássica demais. Uma terrorista da Alemanha Ocidental desiste de seguir para Beirute junto com seus companheiros de guerrilha. Opta por uma vida camuflada, sob identidades diversas, na Alemanha Oriental.

Schlöndorff prioriza o enfoque pessoal para acentuar a interferência do contexto político na vida do cidadão. A hipocrisia, o medo e principalmente o acaso ditam o contexto temático do filme, que perde por apenas tatear os conflitos que expõe. *O Silêncio Depois do Tiro* peca por ser excessivamente correto. Tão correto que se torna covarde.

Milhões de Clichês

Rodado num hotel decadente no centro de Los Angeles (uma pseudo-espelunca romantizada por imagens digitalizadas), *The Million Dollar Hotel*, de Wim Wenders, é permeado do começo ao fim pela trilha sonora do compositor Bono Vox (U2). Bono, o responsável pela argumento do filme, também escolheu a locação. Segundo Wenders, nesse hotel de baixa categoria os membros do U2 costumavam se hospedar em suas turnês nos anos 80. Se a versão é verídica ou não passa de uma estratégia de *marketing*, fica a critério do espectador. Da mesma forma é também escolha do espectador emocionar-se ou não com um amontoado de diálogos açucarados, piadinhas ocasionais e filosofia de boteco que escorrem por quase duas horas de projeção.

Na espelunca que não convence, vive um bando de outsiders, *junkies* e fracassados à margem da sociedade. Um deles, filho rebelde de um judeu milionário e magnata da mídia, morre, e há suspeita de assassinato.

Um agente do FBI, na pele de Mel Gibson, investiga o caso. A partir daí entram em cena os protagonistas Tom-Tom (Jeremy Davis) e Eloise (Milla Jovovich).

As tomadas-clichê dos moradores do pitoresco hotel de quinta categoria pululam aqui e ali. Tudo é emoldurado pela história do crime (a morte do filho do magnata),

embora não se saiba para quê. Wenders parece não se interessar por tais detalhes do roteiro de seu próprio filme. O que importa são as sobreposições de imagens, a câmera lenta estetizante, os tons corrigidos e acentuados na pós-produção digital.

Mesmo levando em conta que Jeremy Davis encarna muitíssimo bem o quase deficiente mental Tom-Tom, não deixa de ser um exagero de primeira linha a comparação feita por parte da mídia alemã entre o filme de Wenders e o certamente mais denso e substancial *Os Idiotas*, do dinamarquês Lars von Trier.

Aos 55 anos, com 30 deles ligados à sétima arte, o cineasta alemão costuma ser mais cultuado fora de seu país de origem do que entre seus conterrâneos. Nos Estados Unidos, na França e no Brasil o nome de Wenders desperta hoje um respeito muito maior do que entre os próprios alemães, muitas vezes críticos ferrenhos dos deslizes do autor do genial *Paris Texas* (1984), do medíocre *O Fim da Violência* (1998) e do belíssimo documentário *Buena Vista Social Club* (1999).

Ao deixar os milhões de dólares desse novo e chato Wenders na gigantesca sala de cinema da atual Potsdamer Platz e bater de frente com o amontoado de templos de consumo que ali surgiram em ritmo acelerado, resta repetir a fala de Curt Bois nas *Asas do Desejo* de quase quinze anos atrás: “Eu não consigo encontrar a Potsdamer Platz! Não, quer dizer, aqui... Isso não é possível! Porque na Potsdamer Platz...”

Caixas cheias

Vitrine importante do *showbiz* cinematográfico, ao lado de Cannes e Veneza, o



festival de Berlim sempre se orgulhou de ser menos comercial que seus colegas de pódio, embora com o passar dos anos essas diferenças tenham se embaçado consideravelmente. Um diário berlinense assim definiu o formato do festival: na mostra competitiva, canastrões de Hollywood; no Fórum (mostra paralela), filmes-ensaio coreanos com quatro horas de duração. E, se entre os canastrões de Hollywood ou nos coreanos de quatro horas aparecer algum gay, aí o filme vai para a mostra Panorama.

Exageros e sarcasmo à parte, a estrutura do festival funciona mais ou menos assim. Só concorre a um Urso quem tem um produtor conectado aos círculos do

poder e/ou uma gama de astros a expor. O paralelo Panorama engole muito do que chegou às mãos dos organizadores da mostra oficial, mas não entrou em competição. Além disso, o ponto forte fica com o filão de filmes gays, que distribuí todo ano o prêmio Teddy (um ursinho, primo do ursão oficial) para as melhores películas com temática homossexual.

De quebra, o Panorama traz duas sessões de curtas. O vencedor esse ano foi o hilário *Pão Duro*, da francesa radicada em Berlim Nathalie Percillier. Com um orçamento de R\$ 50 mil, o curta de sete minutos (35 mm) foi rodado em seis dias e montado em três meses. Premiado pelo seu humor

sutil e pelo ritmo leve, *Pão Duro* tem ainda ótima trilha sonora e fotografia exemplar. O italiano Gianluca Vallero, que também vive em Berlim, foi premiado com uma bolsa de estudos na New York Film Academy pelo seu excelente *Finimondo* (16mm), uma sátira de costumes, que lida com clichês das culturas alemã e italiana e levou a imensa sala de exibição às gargalhadas.

O nicho dos alternativos de plantão e dos resquícios do cinema de autor continua em Berlim sendo o Fórum do Jovem Cinema. Os organizadores da mostra procuram adotar uma cinematografia a cada ano. Em 1997 foi a vez do Brasil, presente com oito filmes e ainda levando um prêmio para o belo *O Sertão das Memórias*, de José Araújo. Este ano foi a vez dos orientais: nove japoneses, oito chineses e dois coreanos.

De qualquer forma, os críticos afirmam que o Festival de Berlim precisa ser reformulado. Os critérios para a mostra competitiva têm que ser reavaliados. O conteúdo dos filmes, por mais raso que seja o termo, precisa ser levado em conta, e não só as cifras gastas na produção. Os ciclos paralelos têm que ser enxugados, evitando assim que o espectador fique perdido em meio a 300 alternativas, das quais 30 merecem estar num festival internacional. Tanto público como crítica acabam sendo levados pelo fator acaso. Encontrar a película certa é tarefa para visionários.

No entanto, parece ser isso o que os organizadores almejam. O festival de Berlim é um festival de público. Quanto mais gente, melhor. A versão 2000 levou 400 mil pessoas às modernas salas dos grandes complexos. Os caixas ficaram cheios. A mídia de todo o mundo falou do festival. Muitos, mal, mas falaram. E isso é o que importa. Sorriso no rosto do chefe Moritz de Hadeln.

Marker & Tarkovski

Não há nada que possa denunciar a autoria do iconoclasta ensaísta Chris Marker (*Sans Soleil*) em *Um Dia na Vida de Andréi Arsenevitch*, um vídeo desprezioso e didático. Causou, assim mesmo, filas quilométricas e um bom número de espectadores frustrados voltando para casa da porta do cinema no Festival de Berlim.

Marker acompanha a trajetória do cineasta russo Andrei Tarkovski: descreve suas relações com o ocultismo, relembra seus conflitos com a censura na ex-União Soviética, mostra os últimos dias do diretor em uma cama de hospital. Com trilha sonora que inclui Artemiev, Bach, Purcell e Mozart, Marker monta um *portrait* de Tarkovski utilizando trechos de filmes do próprio diretor. O didatismo vem do som em *off*; que vai destrinchando passo-a-passo a iconografia desses filmes para o espectador.

O vídeo de Marker oscila entre tratar de curiosidades (ou quase lendas), como o contato entre Tarkovski e Boris Pasternak, ocorrido em uma sessão espírita, e fazer uma análise gramatical dos filmes do diretor russo. As relações de Tarkovski com o sobrenatural, por exemplo, são acentuadas. Marker utiliza o tema da levitação para ilustrar suas premissas. Se em *Solaris* os personagens levitam, a justificativa é a ausência da força da gravidade. Já em *O Espelho* ou em *O Sacrifício*, Tarkovski não apela para mais nenhum artifício: seus personagens levitam simplesmente.

Marker debulha os signos da linguagem de um dos maiores estilistas cinematográficos de todos os tempos: a relação de Tarkovski com a natureza, a junção de elementos via simples movimentos de câmera – que unem a água, o fogo e a terra –, o espe-

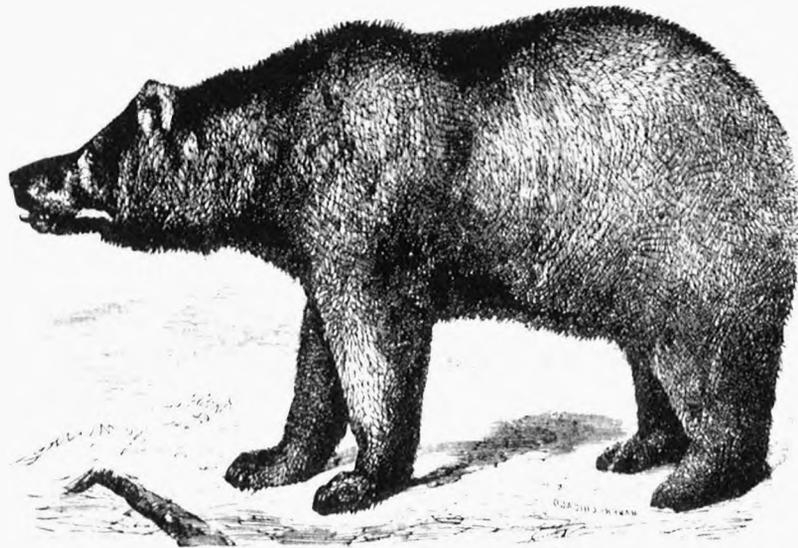
lho como metáfora, as perspectivas preferidas pelo mestre russo.

O espectador vê as imagens de Tarkovski com um lenço na cabeça após as sessões de quimioterapia a que se submeteu pouco antes de morrer. Ele ainda brinca: “Pareço um pirata”. Nos últimos dias de vida, coordena o trabalho de montagem de *O Sacrifício*. Vê, pela primeira vez, uma versão semi-pronta do que seria seu último filme. Do leito do hospital, define as tomadas que devem entrar em sépia, situa as gradações de cor, estabelece nuances de luz a corrigir.

Chris Marker termina sua homenagem ao cineasta russo delineando o começo e o fim. Se a primeira cena do primeiro filme

de Tarkovski era a de um menino sentado ao lado de uma árvore, a última cena de *O Sacrifício*, seu último filme, mostra de novo um menino, desta vez deitado aos pés de uma árvore morta. Marker interpreta isso como um fechar de círculo casual, pois Tarkovski não sabia que estava doente quando rodou essa cena.

Não sabia também que jamais poria novamente os pés em solo russo. Não poderia imaginar que apenas três anos após sua morte (em 1986) a cortina de ferro se desfaria e os heróis de seus filmes (“que eram mais arquétipos do que rebeldes: idiotas, como os de Dostoievski”) hoje definitivamente não lhe causariam mais tanta dor.



Teatro Amazonas

Bossa Nova, de Bruno Barreto, foi a única contribuição do Brasil ao festival deste ano. Participou do ciclo oficial, mas fora de competição. De resto, a cinematografia brasileira passou em branco. Apenas uma platéia escolhida a dedo pela americana Sharon Lockhart em diversos bairros de Manaus pôde ser vista nas telas do festival.

Em *Teatro Amazonas*, Lockhart expõe por 29 minutos cerca de 300 pessoas sentadas nas poltronas do conhecido teatro de Manaus. Sem mudanças de perspectiva, sem movimentos de câmera, sem cortes. A platéia ouve uma peça minimalista especialmente composta para o filme por Becky Allen e interpretada pelo Coral do Amazonas. Alguns dos espectadores dormem, outros mostram-se concentrados, alguns inquietos, outros realmente impacientes. Na sala de cinema, entre a platéia da platéia, a situação não é muito diferente. Ao final dessa meia hora, a diretora deixa os créditos rolaem pela tela por onze minutos. Bairro a bairro, são listadas as pessoas que serviram de protagonistas-figurantes a Lockhart. E fim.

Sem ter tido qualquer espécie de contato anterior com o Brasil, a diretora norte-americana conta que pensou no teatro de Manaus como cenário para seus experimentos ao ver o filme *Fitzcarraldo*, do alemão Werner Herzog. Uma vez em Manaus, Lockhart diz ter entrevistado mais de 600 pessoas para a sua seleção de “personagens”. Quem ficaria por algumas horas fixado nas poltronas de um teatro, observado por uma câmera a distância, para depois receber um brunch pela tarefa? Em sua São Francisco de origem, Lockhart certamente teria tido maiores dificuldades em encontrar tanta gente, o que deve ter levado a

diretora à idéia de rodar no Brasil.

Dizendo-se ainda espantada com o fato de a população de Manaus não conhecer este “símbolo da cidade” que é o Teatro Amazonas, a norte-americana talvez não saiba que Manaus para seus habitantes tem vários outros símbolos. Esses, com certeza passam longe de qualquer casa de espetáculos.

Teatro Amazonas deverá estar presente na próxima Bienal de São Paulo. Segundo Lockhart, a curadoria da Bienal pretende ainda levar o filme ao próprio Teatro Amazonas, para uma apresentação. Se todos os personagens serão convidados para essa sessão, Lockhart diz não ser tarefa viável, pois “muitos deles não têm telefone e mudam constantemente de casa”. Localizá-los de novo já seria demais para ela.

Cine Argentino

Entre as contribuições argentinas, foi premiado pelo “Júri Ecumênico” o documentário *Botín de Guerra*, de David Blaustein. As cicatrizes da ditadura argentina são aqui trabalhadas por meio de uma série de entrevistas com as *Abuelas de la Plaza de Mayo*.

No documentário *Saluzzi – Ensaio para Bandoneon e Três Irmãos*, o também argentino Daniel Rosenfeld traz às telas a trajetória do músico Dino Saluzzi. Imagens em preto-e-branco de uma turnê européia do virtuose do bandoneon são mescladas com tomadas em cor de sua terra natal, Camposanto (na região de Salta, noroeste argentino). Usando a música como fio condutor de seu documentário, Rosenfeld consegue um resultado esteticamente belo, com imagens sujas e granuladas. Tendo como pano de fundo a biografia de Saluzzi, permeiam o filme ainda

digressões sobre o estranhamento na vida de um estrangeiro, a dificuldade de as pessoas compreenderem a beleza de uma música sem rótulos e a dualidade razão/intuição.

Já o veterano Tristán Bauer empreendeu a difícil tarefa de reconstruir a vida de Jorge Luis Borges em seu documentário-ficção *Os Livros e a Noite*. Em homenagem aos cem anos do nascimento do escritor argentino, Bauer utiliza material de arquivo (entrevistas originais de Borges em vídeo), com tomadas especialmente encenadas para o filme por atores profissionais. Walter Santa Anna (ele próprio também quase cego) personifica o autor de *O Aleph*. Citações literais dos textos borgeanos são narradas em off, enquanto a biografia do escritor é desenrolada cronologicamente na tela, de sua infância até a morte. Embora bem trabalhado nos mínimos detalhes, o documentário de Bauer peca por um excesso de maneirismo. A constante encenação banaliza a densidade poética dos veementes textos de Borges. O ficcional acaba por enfraquecer o filme como um todo. O mais interessante fica por conta do material de arquivo: em suas entrevistas, Borges destila calmamente doses de ironia aguda, distante de qualquer esteticismo barato ou pedantismo tolo.

Pena que Bauer não tenha conseguido transpor em imagens as metáforas com que o grande autor argentino tão magistralmente povoou sua literatura. O diretor opta pelo que seria uma espécie de “pintura figurativa”, enquanto um documentário-ficção sobre Borges bem que poderia estar mais próximo da “arte abstrata”. Tampouco soube reproduzir em imagens a afiada máxima do mestre: “Sou desagradavelmente sentimental, mas, quando escrevo, tenho um certo pudor”. Faltou a Bauer um pouco desse pudor. Tarefa, quando se trata de Borges, imprescindível.

Latas na mesa:

o futuro do cinema na terra da loucura fiscal

por Leopoldo Nunes – presidente da ABD Brasil

Um amigo, o produtor Wagner Carvalho, foi convidado a dar aulas no departamento de jornalismo da ECA/USP no início dos anos 90. Na primeira aula um aluno lançou a tal pergunta: “Por que o cinema brasileiro é tão ruim?” Com a tranqüilidade dos sábios, Wagner respondeu: “Pelo mesmo motivo que o jornal brasileiro é ruim, o carro brasileiro é ruim, o relógio feito no Brasil...” Se o cinema padece ou não do estigma, sei lá, mas é verdade que o raquitismo mental nos mete um complexo de inferioridade pré-Oswald e que se pode até perguntar: para que fazer cinema no Brasil?

Aliás, Oswald flertou nos anos 30 com o cinema, esse ofício menor, nunca visto como arte pela elite local, a despeito de Mário Peixoto e Humberto Mauro. Por trás do preconceito está um país com o imaginário do seu povo entregue à religião oficial norte-americana, ao custo de R\$ 3 bilhões por ano, incluindo receitas de TVs, salas, *home-video* e outras mídias.

Participação miúda

Por trás da realização do filme nacional, existe a nefasta realidade das *majors*, a deitar e rolar neste país-continente que tão pouco cinema produz. Jack Valente anunciou recentemente que a indústria americana já detém 90% do mercado mundial, e sua meta é chegar a 100%. Cinema, para os americanos, é o primeiro Poder. Lá, ator vira presidente, e presidente torna-se presidente de companhias cinematográficas. O jogo é pesa-

do, já que o mercado brasileiro é um dos mais rentáveis fora dos Estados Unidos. Qualquer movimento em direção à implementação de uma verdadeira política para o cinema no Brasil é vista com suspeição, digna de ser abortada por meio de ameaças de boicote a certos itens que fazem parte da nossa balança comercial.

O mercado de cinema gera no país, apenas nas salas, um volume anual de negócios de R\$ 350 milhões, sendo que o cinema brasileiro participa desse “mercado” com a surpreendente cifra de 5%. Com essa participação, nem um filme de R\$ 1 milhão consegue se pagar. A questão é que o cinema brasileiro quer se emancipar economicamente, e essa emancipação trará tudo aquilo com que sonhamos: muitos títulos, mais salas, mais público, mais dinheiro e até novos pensadores de cinema, críticos que se entusiasmassem em pensar sobre o assunto de forma mais competente.

Para construirmos um cinema razoavelmente expressivo no país, faz-se necessária uma série de medidas, entre as quais taxar devidamente o produto estrangeiro – na entrada, por número de cópias e diferentes mídias, e na remessa de lucros –, incentivar a produção de filmes de baixo orçamento, incentivar o exibidor e o distribuidor para que eles possam fazer bons negócios com o filme brasileiro. À crítica ao protecionismo tupiniquim, lembro que os norte-americanos abrem apenas 3% do seu mercado ao produto estrangeiro (ao mundo todo). Neoliberalismo no rabo dos outros é ótimo.

O fim da loucura fiscal

Chuva de pedras na cabeça do azarado cinema brasileiro no início de 2000 por causa da musa Norma e do líquido Fontes. Evidente maldade dos Civita, com raízes mais profundas que a luz tropical. Crime às vezes é com a justiça, e por enquanto ninguém foi condenado. Entre equívocos do governo e da imprensa no jogo besta de poder, paira uma cifra de R\$ 330 milhões que o governo diz ter investido na realização de filmes – 112, desde 94. Uma política para o setor traria imediato saldo positivo para a sociedade, que talvez passasse a se reconhecer no cinema brasileiro, e não no outro.

Imaginemos a TV brasileira firmando parcerias com produtores independentes para a produção de séries, telefilmes, documentários etc. Imaginemos, ainda, se daquele montante anunciado pelo governo tivesse surgido um programa para filmes de baixo orçamento, somado a outro de longas metragens para estreantes. Com menos recursos, mais realizadores teriam tido acesso ao filme, num processo mais sério e democrático. Se a imprensa mete o pau, o governo é omissor na gestão de uma política para o cinema. Meter o produtor nessa gira do mercado financeiro, sem a menor condição de competição com o filme estrangeiro, é sacanagem.

Se o cinema é importante para o país enquanto cultura e economia, o governo tem que exercer o seu papel, enfrentando corporações, interesses internacionais, monopólios nacionais, além de olhar para as centenas de

juvens que anualmente se habilitam para ingressar nesse mercado de trabalho. Não haverá cinema sem lei e sem política, e, se restam três anos a este governo, é hora de encarar o problema de frente, pois o modelo da loucura fiscal já chegou ao fim. Não é possível o cinema sem a TV, sem as salas e sem o *home-video*, setores que pertencem a cidadãos brasileiros, mas que parecem estrangeiros.

Se este governo ainda não conseguiu criar uma política para o setor cinematográfico, a criação da Comissão Nacional de Cinema proporcionou aos diferentes segmentos do setor um fórum permanente para se criar essa política, em que as diferenças são obrigadas a estar na mesma mesa, sob uma agenda rígida de um órgão governamental. Os principais fatos que podem mudar definitivamente os rumos dessa história são a entrada dos multiplex no ramo de exploração das salas de exibição e a abertura das emissoras de televisão para a participação do capital externo.

O capital estrangeiro chega à TV

Esses dois setores, historicamente corporativos, fechados a qualquer tipo de interferência, com fortes bancadas no Congresso Nacional, estão sentindo na pele o câncer que acomete o cinema desde o início do século. Como é que podem proclamar que o cinema nacional não sobrevive sem o amparo estatal, se 95% do cinema consumido no país é norte-americano? Que outra maneira há de inscrever uma cinematografia, se não podemos exibir nosso cinema em nosso próprio país? O que seria da imprensa brasileira se ela não fosse 100% protegida?

Até há pouco garantidos, os setores de TV e salas de cinema assistem em pânico aos reflexos da abertura ao capital estrangeiro.

Acenam agora, na CNC, para um diálogo com o cinema brasileiro. No caso das emissoras, para mostrar maior compromisso com a cultura e com a sociedade, para exorcizar a aura prepotente e onipotente que as caracteriza.

Trama kafkiana

No caso dos exibidores, a aterrissagem das franquias de multiplex denunciou o descaso desse empresário para com o seu serviço. Em contraste com as modernas salas padronizadas, que cheiram a carpete novo e manteiga derretida nos imensos sacos de pipoca, o circuito nacional cai pelas tabelas, fedendo a mofo e exibindo meia hora de propagandas em vídeo. O exibidor brasileiro não investiu em seu próprio negócio e sempre nos proporcionou uma exibição da pior qualidade.

Ambos os setores rechaçaram o cinema brasileiro nas últimas décadas, mas agora estão lá, na CNC, para negociar um pacto com o cinema brasileiro. Esse pacto nada mais é do que um compromisso em que se levam em conta as necessidades específicas para o desenvolvimento de cada setor.

No caso da ABD, temos buscado na CNC garantir o acesso dos novos realizadores aos recursos disponíveis para a atividade. Ao custo de um *Chatô*, podemos garantir a realização de uma centena de filmes, entre curtas, documentários e longas-metragens para estreantes. Como produtos culturais, esses filmes deverão ser viabilizados com recursos do Fundo Nacional de Cultura, a fundo perdido, sem a trama kafkiana dos mercados de títulos e valores.

Latas sobre a mesa

Em outra frente, estamos em vias de conseguir a isonomia para o documentário e

o curta-metragem na Lei Rouanet, de 100%, como as outras áreas. Nessa luta, o segundo passo é conseguir que as TVs educativas terceirizem e parceirizem 75% da sua produção, já que essas emissoras se servem dos benefícios da mesma lei e concorrem de maneira desleal com o realizador independente.

Outra novidade é o parecer obtido pela deputada Ester Grossi, da assessoria jurídica da Câmara Federal, que atesta, com todas as letras, que a lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem antes do longa estrangeiro está em pleno vigor. Estamos pressionando o governo para o imediato cumprimento da lei, o que pode ocasionar a criação de um novo modelo para exibição e distribuição de curtas. Quero destacar, nessa luta pela volta da lei do curta, o empenho do cineasta Manfredo Caldas, da ABD-DF, e do cineasta Sérgio Santeiro, ex-presidente da ABD Nacional, os quais, nas andanças pelos corredores do Congresso, arrancaram o veredicto de que tanto precisávamos para exercer nossos papéis de produtores culturais.

Uma força muito grande se mobiliza por meio da ABD e da produção dos filmes. O Convênio Nacional ABD é uma realidade, que contribuirá na realização de mais de uma centena de filmes apenas neste ano. Vamos colocar as latas sobre a mesa do órgão competente e exigir um destino digno para essa produção. Se já temos a lei, falta-nos apenas a política.

Quem sabe, com os curtas na tela, os novos alunos de jornalismo não mudem sua impressão sobre si próprios? Quem nasce jogando videogame, é educado pela TV e cresce no cinema do *shopping* pode tornar-se um homem ou um replicante. O governo tem toda a responsabilidade a respeito, e nós, cineastas, temos a oportunidade de colocar nas telas a identidade de uma nova geração de brasileiros.

Clube da Luta

edição de Spensy Pimentel

Reunidos no fim de janeiro, num bar em Pinheiros, para tentar atualizar o método platônico do diálogo como meio de parir a Idéia, Alfredo Manevy, Spensy Pimentel, Mauro Baptista, Maurício Hirata e Marcos Cesana. O tema é Clube da Luta, o polêmico filme de David Fincher, e mais cyber terrorismo, Errol Flynn, cinema inglês e Bukowski. Burburinho, piadas, ao fundo uma TV com o jogo Uruguai x Chile, quadrangular final do Pré-Olímpico. Detalhe: o bar é de um chileno, a torcida chilena é grande, e temos o Mauro, um uruguaio na mesa. Desce a primeira cerveja.

Spensy – Eu começo dizendo que não entendi o comentário do Inácio Araújo sobre o filme, na Folha, “fascismo sem máscara”.

Alfredo – Acho que faz sentido pegando aquela cena do filme em que o Brad Pitt começa a recrutar aquelas figuras de cabeça raspada, cujo visual remete aos *skinheads*. Mas dá pra perceber claramente que eles estão ali com outro objetivo, não há nenhum fundamento étnico, e o fato de o BP centralizar o poder é motivo de comédia no filme, não uma legitimação. É uma leitura que vem da iconografia, é um erro, uma leitura rasa.

Mauro – Mas há uma certa confusão no roteiro, nessa passagem, que permite essa leitura: autoritarismo, militarismo,

sacrifício da massa etc. Que há uma confusão ideológica do diretor, que aliás é típica, isso há.

Maurício – Sim, se você pega a ideologia capitalista, essa supremacia do individualismo, ele está tentando quebrar isso, como se dissesse “a sua identidade não é tão importante assim”. O problema é que isso se confunde com a ideologia nazista, que também pregava que você, enquanto indivíduo, é um soldado de um mecanismo maior, é o processo de lavagem cerebral que se fazia na época. É confuso mesmo.

Mauro – Mas isso é proposital?

Maurício – É delicado falar sobre a quebra do individualismo sem cair nessa confusão.

Mauro – Mas ele podia ter optado por uma visão anarquista... Pelo contrário, ele rapidamente vai dizendo que o anti-capitalismo gera um grupo de fanáticos, que vira um grupo fascista.

Marcos – Eu acho que o filme não se propõe a nem uma coisa nem outra. Primeiro ele discute bem o consumismo. Tanto é que a partir do momento que ele começa a frequentar aquelas reuniões de grupos de apoio, realmente ele faz uma apologia ao nosso mundo de hoje e ao consumismo. Quando o personagem do BP entra no filme, há duas coisas: uma, que ele faz parte do nosso conhecido

universo criador-criatura (que ninguém fez melhor que Mary Shelley), ele faz um *Frankenstein* à la anos 90, mas quando ele entra no Clube da Luta, quando ele consegue ter um exército em prol da defesa de seus ideais, ele faz isso a partir não de uma posição ideológica, mas de uma imposição física, porque ele bate mais ou melhor, ou agüenta mais do que todo mundo. Aí ele entra quase por um masoquismo...

Spensy – Me desculpe, mas eu acho que esse discurso ele desconstrói. A porradaria ali é uma reafirmação da masculinidade...

Marcos – Concordo.

Mauro – Os homens encontram sua essência dando porrada...

Marcos – Você não acha que ele perdeu em não explorar mais o consumismo?

Spensy – Mas eu acho que ele explora, até o momento em que ele tem que desconstruir porque está em Hollywood. A partir do momento em que surge o grupo terrorista, ele apela para a paródia. O filme se inverte.

Marco – Você acha que foi um erro, então?

Spensy – Não foi erro, só acho que ele está em Hollywood. A gente chega à velha questão: é possível haver grandeza artística,

um elemento estético mais elevado, num produto pop, que se submete às fórmulas?

Alfredo – Vamos mudar de caminho: qual formato ele usa para discutir os temas? Ele é extremamente subversivo, comparado ao cinema americano contemporâneo. No entanto, é um filme extremamente clássico e americano. Daí o potencial e o limite do filme. Potencial: temos um personagem, o do Edward Norton, que vive o *stress* do dia-a-dia, é alguém com quem o espectador se identifica, ele vai sublimar seus desejos e sua agressividade (algo extremamente americano), e temos o BP, que é tematizado como *alter ego* do espectador dentro do filme...

Spensy – até por isso acho que o melhor modelo não é *Frankenstein*, mas *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*.

Marcos – Talvez, é, talvez...

Maurício – Aí é que está: concordo que o filme é extremamente americano, mas ele desconstrói isso também, porque ao mesmo tempo em que ele constrói um personagem com o qual você se identifica, ele constrói a projeção desse personagem, o BP. Normalmente, há dois tipos de heróis no cinema americano: aquele com o qual você se identifica e aquele no qual você se projeta. Ele faz as duas coisas ao mesmo tempo, fundindo progressivamente.

Spensy – Justamente. Quando chega o momento final do filme, em que se mostra que os dois eram um, há a implosão total de tudo o que ele havia construído. No começo, você vinha pensando, “Como deixaram alguém falar

isso num filme de Hollywood?”...

Mauro – Pois eu acho que o filme é paródico e superficial desde o início. Toda essa crítica do filme é muito *light*. O filme, que eu acho pós-moderno, não clássico, porque brinca continuamente com várias linguagens, torna a crítica ao consumismo uma *gag*, diluída, é tudo muito óbvio...

Marcos – É, eu achei um pouco...

Spensy – Desculpe, mas vocês estão se centrando na questão do consumismo quando na verdade ele está falando ali de algo muito maior, a questão da masculinidade. Não como pinto e vagina, mas como caça e pesca, cerâmica e filhos...

Maurício – Algo anterior ao capitalismo... O combate ao capitalismo vem no momento em que você nega o consumismo e retorna para algo mais interior. Como no momento em que o EN está dormindo e se fala sobre uma sociedade ideal, que é uma sociedade primitiva...

Alfredo – Mas isso é um discurso fascista, cuidado. Acho que ele vai bem além do anti-consumismo, que é algo que qualquer ecologista ou comédia romântica faz, é uma coisa que até a TV assimilou. Há algo mais interessante: detectar o inimigo, que é o capital financeiro, hoje. Parece óbvio? Tudo bem, todo o mundo sabe. Mas dizer que se alguém quiser colocar uma bomba hoje tem que ser numa bolsa de valores ou numa empresa de cartões de crédito, é dizer que o rei está nu. Fazer isso num estúdio, num país como os EUA, é interessante. E acho que o filme vai além da crítica do consumo, que está na primeira parte, com o EN sain-

do da sua vidinha de funcionário de uma megacorporação, porque em seguida ele procura não simplesmente detectar os sintomas, mas identificar as causas. *Matrix*, por exemplo, é um filme que detecta os sintomas – há um mal-estar ali, a gente sente, a gente gosta daquilo, é um filme que identifica o mal-estar das grandes cidades, das corporações, desse poder neocapitalista que está aí, que as pessoas sentem mas não identificam o que está por trás. O *Clube da Luta* – só para irritar os paladinos da sutileza – é um filme mais pedagógico, ele tenta explicar o mundo. Esse é o sentido primário da arte: Bertolt Brecht. Toda arte tem que ser fria e simples, como ele dizia. É um filme frio...

Maurício – Frio ele não é... Ele pega pelo estômago.

Alfredo – Mas Brecht também pega. É um filme frio, *cool*, no sentido do distanciamento, que permite que a consciência esteja operando o tempo todo. Isso é que é legal. E na segunda parte ele tenta explicar esse mundo: que existe uma hierarquia de poder, o capital financeiro manda... Tudo com muita simplicidade, com a lógica americana de fazer cinema, mas eu acho que dá um passo que rompe com a norma do cinema americano...

Maurício – Concordo com você, concordo com ele (burburinho). Deixa eu falar, pô! Concordo quando você fala que há esse distanciamento. Tudo bem, é um filme que vai lá e tenta explicar com didatismo quais seriam os problemas do sistema capitalista, quais seriam as possíveis soluções, por mais românticas que sejam, de destruir empresas de cartão de crédito...

Alfredo – É bem prático, não? É bem um guia terrorista...

Maurício – Só que nisso você deixa de lado uma questão importante: há uma identificação clara, é um filme emocional sim, ao mesmo tempo. Porque você se identifica com ele: ele te leva do EN até o BP. Como você sai do homem bitolado, preso, até o homem liberto, o BP do começo. É uma trajetória que se segue emocionalmente, não intelectualmente...

Marcos – Não concordo...

Spensy – Escroto é você ficar pensando como um estúdio americano permitiu que um filme desses seja feito – pra você ver como o capitalismo está arrogante hoje. Eles têm certeza de que ninguém vai conseguir fazer porra nenhuma contra eles...

Mauro – Permitiram porque é um filme pop e paródico o tempo inteiro, um filme que não se leva a sério, é *light*. É um videoclipe da MTV, por isso eles permitem!

Difuso – Não, não, não, está longe disso (confusão)...

Mauro – O EN é um retrato muito simples, o BP é uma projeção imbecil, a Helena Bohan Carter dá outro tom, porque é uma puta atriz, mas uma suicida deprimida, sem motivos, é só estereótipo com que você se identifica. O roteiro está num nível de excelência, bem superior à direção, com esse picareta, David Fincher. Só para dar um exemplo, o *Clube da Luta* é uma idéia maravilhosa. Mas desde o início naqueles grupos de ajuda você vê a misantropia do diretor, se achando superior e

brincando com todas as associações de seres humanos do americanos – são todos punheteiros... Mas no *Clube da Luta*... como fazer toda essa crítica ao consumismo, com o BP sempre mostrando músculo, filmado de um jeito *fashion*... Filmasse o Clube no estilo do Scorsese... Agora o BP, com aqueles músculos marcadinhos...

Marcos – Mas é a utopia, é a projeção das pessoas...

Mauro – Um líder guerrilheiro com estética *fashion*, de academia da Paulista? Isso é utopia esquerdista?

A terceira cerveja enche os copos...

Marcos – Não, espera aí: é uma utopia gay (risos), que o mercado exige. Hoje não existe nenhum jovem ator americano que não passe por isso. O EN é uma exceção, é

realmente um grande ator. Ele consegue se transformar como o Gary Oldman e outros grandes atores. Já o BP é um cara essencialmente bonito...

Spensy – Os outros são gays e o EN é transformista...

Marcos – Não é que o BP seja um mau ator... Em *Sete Dias no Tibet* ele está muito bem.

Mauro – Nossa, é um dos piores filmes que eu já vi na minha vida...

Spensy – *Doze Macacos* é do caralho. BP pra fazer papel de louco...

Maurício – Queria retornar a uma coisa que o Spensy falou. Tem um texto do Jabor sobre o filme que vai exatamente a esse ponto, que foi também o que me



pegou. O Jabor diz: tudo bem, é um filme que vai lá, fala as coisas e tal, mas o que significa isso dentro da indústria? Ele é muito claro: esse tipo de filme, como *Clube da Luta* ou *Matrix*, é o cinema americano em sua maior perversidade. Uma vez que você, que está por cima, faz a auto-crítica, e muito bem, sobra pra quem fazer a crítica? Não sobra. Você falar que há liberdade de expressão, falar mal do sistema capitalista dentro dele mesmo é simplesmente esvaziar qualquer crítica...

Mauro – Esse é um argumento retoricamente válido, mas é uma punheta... Se é isso, não é nada brilhante, é uma estupidez. A questão é como eles fazem a auto-crítica, que no filme é de modo muito superficial, é uma estupidez...

Marcos – Quando eu fui assistir ao filme, duas semanas depois da história do cara que saiu metralhando as pessoas lá no *shopping*, um cara entreabriu a porta meio de repente, todo mundo já ficou assustado olhando pra trás, acho que isso devia ser registrado. Mas o que eu queria dizer: o filme tem uma preciosidade, ele leva o espectador a achar que é o EN, que ele tem problemas de consumo, tem que buscar uma válvula de escape...

Spensy – Desculpe, mas não é bem assim, a carapuça serve pra quem serve...

Marcos – Mas se você se envolve...

Spensy – Eu não me envolvi de maneira nenhuma, não tenho nenhum daqueles problemas...

Marcos – Então eu me expressei errado,

só quis dizer que o espectador se envolve com a personalidade dele... Mas o fato é que o grande erro do filme é discutir várias coisas ao mesmo tempo. Ele tinha que esgotar os assuntos...

Spensy – Mas justamente: esgotar um assunto não é *pop*...

Mauro – Consumismo, clube da luta, anarquismo, terrorismo, que mais?...

Maurício – Todos esses temas estão ligados à mesma questão. Eu vejo uma diversidade, mas não uma falta de coerência...

Spensy – Alguém viu *A Nuvem*, do Solanas?

Negativa generalizada

Marcos – Só sei que tem um monte de gente andando pra trás, isso é muito bom (risos).

Spensy – Esse filme tem uma coisa que conjuga com o *Clube da Luta*, uma idéia que permeia os dois: o neoliberalismo é broxante. O mundo capitalista de hoje é broxante. Em termos reichianos mesmo. É literalmente broxante. Nem sei como explicar...

Maurício – É falta de vontade, falta de tesão pelas coisas, vontade de ficar sentado vendo TV...

Marcos – O que é que mulher acha mais broxante que homem sentado vendo TV?

Spensy – As coisas hoje parecem hoje tão dadas, tão bem acabadas... Querem te fazer acreditar que você não precisa lutar pra mudar nada, você só precisa lutar pelos seus direitos de consumidor etc.!

Marcos – Isso é de extrema importância no filme. Essa é a grande qualidade dele...

Spensy – Consumismo, crise da masculinidade, o que está por trás de tudo isso? É o neoliberalismo, que é broxante. Você não tem mais sonhos, nada por que lutar...

Alfredo – O filme coloca o consumo como doença, e a agressividade como valor, que é uma coisa que o cinema americano nunca fez.

Marcos – Se você dá porrada, se sente melhor...

Alfredo – O cinema americano é sempre humanista no final. Quando o filme termina com aqueles prédios despencando, esse final tem um gesto que é contrário ao do cinema americano em geral...

Mauro – É a regeneração pela violência...

Spensy – Com Pixies ao fundo, é lindo...

Alfredo – É a violência contra o consumo, diferente da agressividade.

Confusão...

Mauro – Mas a violência, a agressividade é um valor americano!

Alfredo – Historicamente, isso é verdade...

Spensy – É mais amplo, é a liberação dos impulsos. Chega de ter seguro de tudo, ter segurança em tudo, usar camisinha sempre... Derrama um pouco de sangue, se bate, se corta...

Mauro – A agressividade é a coisa mais tradicional da cultura americana...

Alfredo – Espera aí, vamos fazer um pouquinho de história. A agressividade esteve presente no cinema americano no *western*, no policial americano, na conquista das metrópoles, das imigrações etc., mas é a primeira vez que a violência vem como defesa do terrorismo. Não há dúvida, eles são terroristas, se tiverem que matar pessoas, eles vão matar, isso fica claro. O filme não é humanista. E faz uma coisa que mesmo o cinema americano mais subversivo desses últimos 20 anos não fez: é terminar com o projeto dos terroristas dando certo. Mesmo Scorsese, Coppola são caras que colocam um paliativo, um *happy-end*. Nesse filme não, ele não abre mão: eles detonam as grandes corporações.

Maurício – Nesse sentido ele é romântico, é catártico, porque ele te faz acreditar que é possível isso, por mais simplista que pareça, que você pode chegar lá e quebrar o negócio mesmo. Te dá vontade de ir lá e quebrar alguma coisa.

Marcos – Será que levando em conta esse cinema catártico, o cara que metralhou as pessoas no cinema não poderia ter visto antes o *Clube da Luta*?... Ele não metralhou durante a *Noviça Rebelde*...

Alfredo – Mas ele disse que não tinha visto antes o filme...

Spensy – Não deixa de ter um significado...

Marcos – Ele derrubou os prédios, de certa maneira...

Spensy – Que nada, é só um imbecil.

Maurício – Por que ele teria escolhido justamente o Morumbi Shopping, em vez do Center Norte?

Alfredo – Ele não entrou em nenhuma butique, ou na Forum...

Spensy – Imagina, ele foi ao *shopping* porque também era um *playboy*.

Maurício – Tem razão, é tudo ridículo...

Marcos – Gostaria que vocês falassem do que acharam do filme tecnicamente.

Mauro – Espera só um pouco, é só um comentário. A questão da luta, da porrada é bem interessante, é algo clássico na cultura americana, e o filme propõe um resgate dessa idéia em bases bem americanas.

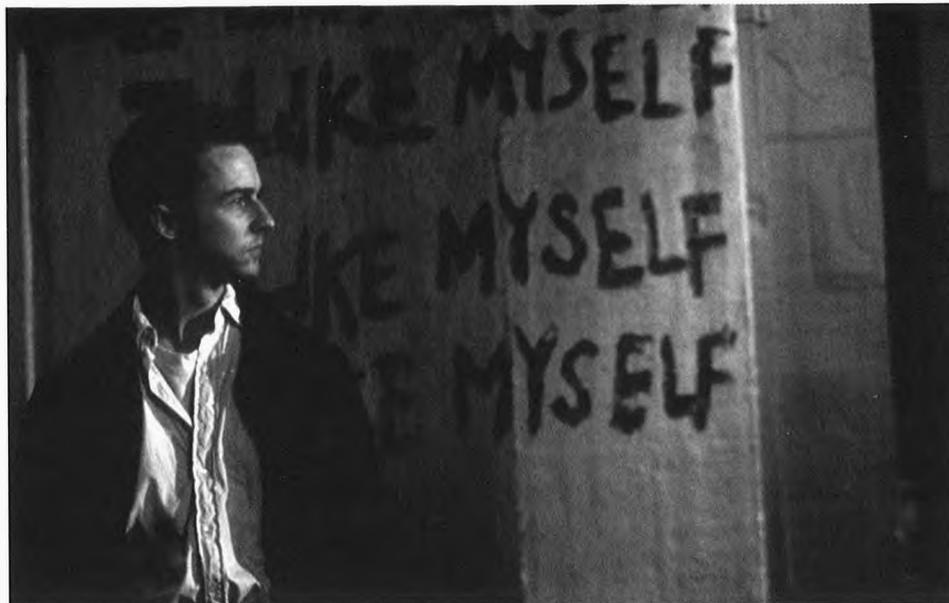
Há vários livros sobre Hollywood, contando que esse pessoal como John Huston e Errol Flynn, quando iam a uma dessas festas estúpidas de Hollywood e não pintava nenhuma mulher, saíam para o jardim e iam trocar porrada, até cair. Isso é uma coisa que na América Latina não é tradição, é uma coisa bem americana. Eles têm uma ligação muito forte entre violência e masculinidade.

Confusão...

Difuso – Interessante...

Mauro – O boxe é fundamental. O John Huston fazia boxe. O Bertolt Brecht também – está certo, ele é alemão, mas a Alemanha tem grande peso cultural nos EUA. Muitos outros caras de Hollywood também faziam boxe...

Spensy – Não tinha visto isso em nada do que se escreveu sobre o filme...



Outro dado bem americano: os EUA são um país onde um moleque de 7 anos foi processado porque beijou a coleguinha de escola. É um país onde as pessoas praticamente não se encostam... Relou em mim eu te processo.

Marcos – Nesse sentido, o filme é uma revolução.

Mauro – Aí é outra coisa, há uma associação com o estupro, o erotismo. Homem batendo em homem não é uma revolução, é uma tradição.

Spensy – É uma recuperação da tradição.

Mauro – Mas é diferente da relação entre homem e mulher...

Spensy – Aí já é a questão da viadagem americana, que é intrínseca...

Marcos – Homem batendo em homem é uma coisa super figurativa. O grande lance é o que o Alfredo falou, as corporações sendo derrotadas. O terrorismo ganhando força, de uma certa maneira. Então, isso, nesse sentido, dentro do cinema americano, opa, opa! Não sei qual foi a distribuidora, o estúdio...

Chega outra cerveja.

Spensy – Ninguém leu alguma entrevista com os caras?

Alfredo – Eu li. O David Fincher é um cara que parece muito consciente tecnicamente. É um cara que se coloca como um artista dentro da indústria, tem como referência pessoal o Stanley Kubrick, mas

não sei se tem muita consciência ideológica do que está fazendo. Ele não usa palavras como anarquismo ou terrorismo, mas o cara que escreveu o livro que eles adaptaram é um anarquista *punk* americano famoso, e Fincher sabe disso, é claro, é um autor de *best-seller*. Mas tem uma coisa no roteiro que eu acho fundamental e explica um pouco as coisas boas do filme, que é a opção pelo recurso do *flashback / voz over*: começa com o cara com uma arma na boca e vai explicar como ele chegou até ali. Isso faz com que a montagem tenha de se adaptar à voz que articula o pensamento. É uma montagem ágil, rápida, que vai na velocidade do raciocínio, então é um filme que está dentro da tradição do filme *noir* dos anos 40 e 50, que usa muito esse recurso. Ele atualiza essa tradição, com muita vitalidade, o que leva o filme a ser analítico, preocupado em explicar, analisar e dar conta desse mundo que *Matrix* sentiu, mas não deu conta de explicar. Claro que isso na tradição americana, pois os europeus já fizeram isso há décadas...

Spensy – *Matrix* chega à metafísica...

Confusão – gravação interrompida – a cerveja subiu. Outro gol do Chile, a torcida comemora ao redor.

Marcos – O *flashback* do EN vem acompanhado de um coadjuvante que é ele mesmo, mas encarnado no BP. Isso é interessante.

Difuso – Mas a descoberta disso só se dá no final...

Marcos – O *flash-back/voz over* não é algo usado hoje em dia...

Mauro – Nos anos 40 era usado direto...

Marcos – Voltando ao que haviam dito já no começo: o Nelson Rodrigues dizia que “quando um cretino fundamental sobe num caixote, milhões de cretinos fundamentais o seguem”. O BP tem algo assim...

Mauro – E a cena que ele vence recebendo porrada, como vocês explicam?

Marcos – Boa pergunta

Maurício – também acho esse trecho complicado. Acho que é mais um tipo de protesto possível, dentro do terrorismo. Um protesto suicida, como Gandhi.

Marcos – Aí entra o masoquismo, que é forte dentro do filme: apanhar pra se libertar.

Spensy – vocês estão levando demais para um lado...

Mauro – Um prazer em apanhar.

Confusão, risos...

Mauro – O Bukowski tem muito disso...

Spensy – Não é por aí, ele é um *outsider*... Dentro de uma sociedade apolínea, que prega exatamente esse “não me toque, que eu não te toco”, ele é um cara que sai pro mundo, dá a cara pra bater, e vai... Não é masoquismo, é ter uma postura aberta diante do mundo. Vai apanhar, beleza, vai bater, beleza...

Mauro – Mas ele faz um culto por beber, encher a cara, procurar briga por briga, e se ele perde não interessa...

Marcos – Opa, licença. Já li muito Bukowski e acho que esse culto à bebida tem muito a ver com o fato de ele não acreditar que a sociedade vá melhorar. Isso o filme tem.

Spensy – Não é isso, não é isso. Você está falando de uma sociedade que, em termos materiais, já melhorou tudo o que tinha de melhorar, um país que domina econômica e culturalmente o mundo. Eles exportam cinema pra todo o mundo, impõem a língua pra todo o mundo, até os guaranis de Mato Grosso do Sul estão aprendendo inglês...

Confusão (discordância sobre o conceito de cultura – alguém exclama que “cultura é livro”). Chega a quinta ou sexta cerveja, já perderam a conta...

Spensy – O que interessa é o *money*... Quantos americanos aprendem *quechua*? Você está com um conceito de cultura totalmente diferente do meu. Já que é pra ser cuzão, tudo bem: estou falando de cultura como conceito antropológico. Ponto.

Alfredo - Questão de ordem. Dentro do filme os personagens estão satisfeitos com a cultura americana... Se ela avançou ou não, é uma questão de referências...

Spensy – Espera aí: não há satisfação, muito pelo contrário. Existe lá o *american way of life*, mas aquilo é uma bosta. Todo mundo está materialmente bem, mas...

Nova confusão...

Spensy – A insatisfação é aquela da geração *beat*, que se apropriou do espírito *bop* e tal... A maioria não quer melhora, porque

acredita no *american way of life*...

Mauro – Opa, 20% da população americana está fodida materialmente...

Spensy – Eu estou falando de dados macroeconômicos: PIB, índice de desemprego...

Confusão – Mauro acha que Spensy está apoiando o discurso neoliberal.

Mauro – Há muitos países com índices de IDH superiores...

Confusão...

Alfredo – Está-se fazendo confusão entre *Beatniks*, Bukowski e *Clube da Luta*. Bukowski, no fundo no fundo, é humanista pra cacete. Tem toda a dignidade humana nos textos dele... *Clube da Luta*, eu não vejo essa dignidade. O culto à agressão, eu vejo mais como uma forma de comunhão, eles só conseguem comungar assim... Estamos falando da sociedade que mais assimilou o cristianismo através da violência...

Spensy – Mas o filme é humanista pra cacete...

Alfredo – Nem fodendo.

Spensy – Mas é como aquela história de que você pode fazer muito mais bem pra uma pessoa dando uma porrada na cara dela do que passando a mão na cabeça...

Confusão

Maurício – É um filme romântico. Através da violência, mas é romantismo...

Alfredo – Imagina, o filme acaba com cinco prédios caindo...

Spensy – Mas dá tempo de todo mundo escapar...

Alfredo – Tem uma cena em que o BP diz “sua vida não vale nada, você vai morrer” A vida individual não vale nada... Humanismo não, o princípio é: salvaremos uma vida antes até da humanidade, uma criança, uma vida é tudo. Isso é humanismo.

Spensy – Mas a única morte que acontece no filme desencadeia toda uma tempestade no filme...

Alfredo – Desencadeia uma crise humanista no EN, que o leva a traír seu *alter ego*, o BP, mas ele perde no final! O filme prevê o humanismo do espectador, o EN tem a crise, junto com o espectador, mas no final o BP vence o debate...

Maurício – Ele assume a direção do movimento terrorista e no fim matar uma pessoa realmente valeu a pena para derrotar as corporações... Pra fazer o omelete, precisamos quebrar ovos. No final o EN se convence disso.

Alfredo – Gente, o filme termina com Pixies e os prédios despencando. O filme compra esse anti-humanismo!

Maurício – Nisso ele foi radical, algo que o cinema americano nunca faz. Uma hora e meia na construção do personagem, e ele vai morrer...

Difuso - Realmente... Mas, encerrando a discussão:

Marcos Cesana – É um filme que começa falando sobre o consumismo, mas mais profundamente fala sobre a falta de ideologia que hoje as pessoas têm e especialmente sobre a apologia do individual. Sobre a violência, duas coisas: na sociedade americana, você bate para descarregar, é um fato cultural deles. Por outro lado, receber porrada é uma outra maneira americana de se libertar. É um tipo de masoquismo. Em suma é um filme superinteressante para quem está na cultura americana e também para quem está no Brasil vê-los falando de suas próprias deficiências...

Spensy – É o seguinte: o neoliberalismo é broxante e é preciso haver mais obras de arte que estimulem as pessoas a sair do torpor em que estão. Mesmo que seja *pop*, um clipe da MTV ou um filme de Hollywood,

é o que está dando pra fazer ultimamente. E cultura é garrafa de cerveja escura, 600 ml, não aquela de 300 ml, transparente de miijo (inclusive note o individualismo americano até na garrafa de cerveja). É isso.

Alfredo – É um filme formidável no contexto do cinema contemporâneo. E o Jabor, eu acho que tem uma pontinha de inveja naquele artigo dele. Porque no fundo, duro é admitir que os americanos fizeram um filme que o resto do mundo devia ter feito faz tempo...

Mauro – Puta que o pariu!

Maurício – É um filme extremamente bem construído, porque consegue unir duas coisas que em geral estão muito separadas no cinema: intelecto e emoção. Ele consegue desconstruir com clareza todo o sistema neoli-

beral e ao mesmo tempo aponta soluções possíveis, é um manual terrorista. Ao mesmo tempo, te causa uma reação emocional tão forte que te dá vontade de agir. Agora, complicado é saber até que ponto essa crítica dentro do sistema tem efeito, afeta alguém... Será que alguém sai do cinema com vontade de destruir as corporações ou só sublima seus impulsos terroristas?

Alfredo – Nós intelectuais precisamos de filmes como esse para sublimar nossa agressividade...

Risos...

Mauro – A paródia, o tom de humor adolescente, o estilo querendo sempre evocar a MTV e os videoclipes desmontam a radicalidade do discurso que estão defendendo aqui. É um filme formalmente muito interessante como experiência, mas que o discurso fica muito prejudicado pela linguagem superficial. Agora, para uma boa crítica ao neoliberalismo, seria bom ver o cinema inglês, como o *Riff-Raff* de Ken Loach e o *High Hopes* do Mike Leigh... Depois de *Clube da Luta*, só dá vontade de fazer musculação e dar porrada, o terrorismo ali é surreal. O *Riff-Raff* termina com um grupo de proletários que queimam o prédio onde trabalhavam. São caras como a gente, que queimam o símbolo do capitalismo. No *Clube da Luta* não, você vê o EN, que é um pirado estranho, o BP que é um viadinho musculoso, são figuras longínquas...

Mas eu termino dizendo que ainda quero fazer um filme com o Brad Pitt algum dia. Tchau.

Risos...



por Marcos Cesana

As qualidades e possibilidades de um sucesso da TV, no cinema

O *Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme*, “cresceu”. Não ficou só associado às brincadeiras da tela da TV, cresceu também nos custos, na abordagem, na direção de arte, figurinos, fotografia; ganhou a presença estelar de Marieta Severo, como a malvada Losângela; deve ter atingido o público esperado até a publicação desta matéria, mas perdeu alguma coisa. Aquela coisa que perdemos quando deixamos a infância mais tenra e chegamos a uma pré-adolescência.

Isso é bom ou ruim? Definitivamente, não sei. Sei apenas que o dia em que disse para André, meu filho de quatro anos, que iríamos assistir ao filme do Castelo, seus olhos se acenderam. E tenho que confessar que os meus também, ao ver o *trailer* do filme, antes de algum outro filme no cinema, ou num *insert* comercial da TV. Pensava: “Puxa, esse filme...Puxa, deve ser demais!” Confesso que fui ver o Castelo com tanta expectativa quanto André.

Expectativa demais, eu acho. Frustrarei um pouco. Não que o filme seja ruim, incondicionalmente ruim, ou que sofra de qualquer tipo de exageros. Isso não. Talvez a história seja um pouco séria demais. Faltou a interferência da caixa de música, da poesia do gato da biblioteca, faltou o Marcelo Tass para dizer Porque sim, não é resposta. Mas faltou mesmo é André encontrar-se com o Castelo que deseja ver.

O que André viu

Até hoje ele diz que gostou muito do *Castelo, o Filme*, no entanto eu vi o seu estado de dispersão. Gostaria que o leitor entendesse que André já vem a algum tempo frequentando as sessões de cinema comigo. E que aqueles programas do *Castelo Rá Tim Bum* que vemos na televisão, e vemos também em vídeo e repetidas vezes. Ou seja, estamos com um fã do Castelo e um bom espectador de cinema. Mas, por mais que ele diga que gostou, sei que para ele e para mim, faltou alguma coisa, que aliás pode não ser falta, mas excesso.

Confesso que por mais apreciável que seja o desempenho de uma Marieta Severo- e olha, poderia ser Fernanda Montenegro também-, nada, nada mesmo, é comparável ao vilão, menos vilão, que o nosso doutor Abobrinha.

Este talvez seja um dos pontos chaves para as próximas sequências do Castelo, simplicidade.

Outro ingrediente extremamente significativo, e isso vai além do filme, é o fato de termos cristalizados algumas das características do Castelo (TV) dentro de nós: a luz, a atmosfera, algumas personagens estranhas que visitam o lugar com uma certa assiduidade, como: o Etevaldo, a Caipora ou mesmo a dupla de cientista Tíbio e Perônio.

... difícil fazer um filme sobre o Castelo, de início, que agrade ao imaginário de quem vê sempre o Castelo da televisão. Nesse sentido, o filme arriscou, quis distanciar-se da série, e ganhou a parada: dentro dessa ótica.

Voltando ao André, ele se dispersou, mas tanto ele quanto eu gostamos tanto do Nino apresentado, quanto daquele vivido na televisão pelo ator Cássio Scapin. O que penso insistentemente é que as crianças crescem, e que nesse sentido, para os próximos episódios do Castelo na telona, talvez pudéssemos contar com o ator Scapin, já que ele não tem mais por onde crescer. E que a mudança deste para outro Nino, ou seu crescimento, podem comprometer as sequências do Castelo (se estas acontecerem). Crescer, aliás, me parece o erro do roteiro do filme. Na televisão, o Castelo é tão infantil e inocente que qualquer um é capaz de gostar; no cinema, pude observar alguns garotos com mais idade do que André, mais atento ao filme do que ele.

E o que André viu? André viu um Castelo mais maduro, adulto e com os perigos reais da vida pulsando. Ele, uma criança que vive na fantasia, provavelmente gostaria de ver uma grande piada, colorida, iluminada, e com o doutor Abobrinha dizendo ao final: “Ah, vocês não perdem por esperar, esse Castelo será meu...meu... meeeeeuuuuu!!!”

Perseverar

Algumas pessoas que tenham gostado muito do Castelo, o Filme, ou que sejam associadas às pessoas que nele trabalharam podem pensar que este artigo, esta Paranoia pessoal e intransferível, faça parte de uma crítica sobre o filme, em tudo que a palavra "crítica" possa significar como ação maléfica. Mas não.

Escrever sobre o Castelo é também uma maneira de pedir às pessoas que fizeram e

fazem o Castelo, continuarem a produzir filmes sobre Nino, Morgana, Doutor Vitor e Doutor Abobrinha e Cia. Ilimitada. Uma idéia como esta, uma concepção de universo infantil como esse, não pode ficar condenada a um único filme... preciso que as empresas de televisão, que o governo ou que o raio-que-o-parta saibam da importância de um

tipo de filme como este para as crianças. Para o Brasil não parar de sonhar.

A nossa produção dentro do universo cinematográfico infantil é tão escassa e capenga, que empreitadas como esta, devem poder contar com todo apoio da mídia e do Estado.

Acredito que tudo que observei sobre André e sobre o filme é relevante. Mas, relevante mesmo é não parar de criar: a criança e o cinema vivem disso.



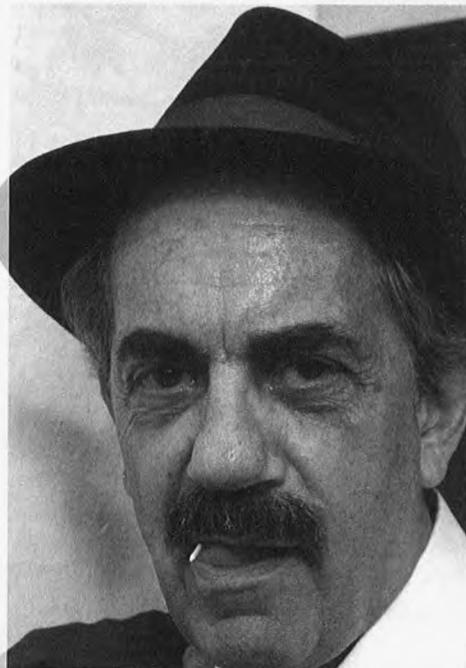
Luna Caliente

por Fernando Veríssimo

Nos anos 90, inúmeras tentativas de exorcizar os fantasmas do período ditatorial foram feitas. Abordada como mácula ou aberração histórica pelas ficções de nossos dias (incluídas as ficções da mídia), mais preocupadas em festejar tardiamente o restabelecimento do regime democrático e legitimar sua “solidez” na era FHC, a ditadura ainda é um tema abordado com dificuldade pelo cinema. Poucos são os filmes que procuraram equacionar com seriedade as complexas questões históricas que envolvem essa época decisiva para o país em teses dignas de apreciação. Pode-se lembrar facilmente de *Terra em Transe*, na década de 60, obra inscrita no olho do furacão; *Memórias do Cárcere* e *Cabra Marcado para Morrer*, filmes decisivos realizados no período da abertura na década de 80. Já nesta nossa década, somente no fim, surgiram trabalhos com legítimo interesse em questionar a ditadura e seus efeitos: um deles é *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach; o outro, *Luna Caliente*, de Jorge Furtado, adaptação da novela homônima do argentino Mempo Giardinelli, exibido em forma de micro-série de luxo (filmado em película e finalizado em equipamento de ponta) pela Rede Globo em dezembro último.

Investigar em forma de crônica o silêncio criminoso de uma classe média acomodada e os efeitos colaterais na moral, hábitos e costumes (familiares, sociais, sexuais) de seu insuspeito indivíduo nesse tempo de repressão, violência e paranóias mil, é a tare-

fa a que se propõe Furtado. Mais próximo do Hitchcock da fase inglesa e do *film noir*, fontes de inspiração privilegiadas para esta fábula às avessas, o cineasta e seus roteiristas

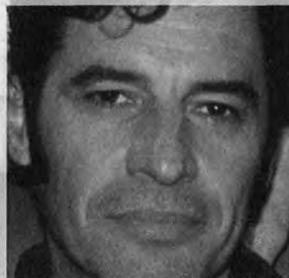


propõem que a palavra de ordem aqui seja *historicizar* e não *exorcizar*; trazer à tona toda a bem escondida poeira que se encontra sob nosso tapete há mais de trinta anos.

Vamos ao resumo. Ramiro Bernardes (Paulo Betti, perfeito) retorna, após oito anos e meio de estudos e de um casamento fracassado em Paris, à sua cidade natal, no interior do Rio Grande do Sul, disposto a preencher uma vaga de professor oferecida

por uma Universidade local. Convidado para jantar na casa do Dr. Bráulio Tenembaum (Tônico Pereira, excelente ator, tão pouco aproveitado em nosso audiovisual) e de sua esposa Carmem (Walderez de Barros), Ramiro se aproxima da filha adolescente do casal, Elisa (Ana Paula Tabalipa), um ser de beleza e sensualidade invulgares. Flertando com ela no decorrer do jantar, Ramiro deixa-se levar pelo jogo de sedução e arma uma desculpa qualquer para passar a noite na casa. Na madrugada, dirigindo-se ao quarto de Elisa, o sedutor seduzido perde o controle e estupra a adolescente, matando-a acidentalmente (ou assim ele pensa). Em sua tentativa de fuga, enquanto liga o carro Ramiro é abordado por Bráulio que, bêbado, insiste em acompanhá-lo até o bar La Estrella, onde pretende embriagar-se ainda mais. No caminho o velho revela que assistira ao estupro, forçando Ramiro a agredi-lo e atirá-lo, com carro e tudo, de uma ponte sobre um rio.

Em linhas grosseiras, esta é a premissa de *Luna*. A partir deste ponto, acompanhamos nosso herói em suas peripécias para dissimular sua culpa nos dois crimes. Tudo parece perfeito: insinuando uma situação de incesto e violência, seguida de arrependimento suicida, as falsas pistas plantadas por Ramiro apontam nada mais que uma triste, mas vulgar tragédia familiar. Os problemas surgem, então, em rosa: como saída de sonho (ou pesadelo), Elisa ressurgue, na manhã do outro dia, na casa dos Bernardes, onde vai fazer uma visitinha e demonstrar



seu apreço pelos acontecimentos da noite anterior; profanando com sua presença estranha e irreal o leito de Ramiro; preocupada com o sumiço do pai e querendo mais daquilo que lhe foi dado.

Se podemos pensar em um vilão para *Luna Caliente*, não há dúvidas de que este vilão é Ramiro. Duplamente criminoso, hipócrita, alimentando paranóias com sua culpa recorrente, este sujeito maior da trama procura manter-se sempre à margem, fugindo de tudo que lhe prende a um compromisso qualquer — até de suas marcas nos crimes. Ramiro descobre, no fim de sua jornada, que pode escapar de tudo — menos de sua própria consciência (histórica, poderíamos acrescentar). Forças maiores que suas peque-

nas perversões sexuais conspiram nas tramas internas nas quais Ramiro se encontra desempenhando papéis estranhos aos qual ele se acreditava preparado para exercer.

Embora movido por uma tendência psicótica, que é um de seus traços mais marcantes, Ramiro comete o primeiro crime (o estupro) cumprindo seu papel em um ritual bem estabelecido e antigo dos Tenenbaum. O flerte, o convite, o impulso violento constituem etapas de uma tradição em que ele se encaixa como um mero coadjuvante.

Nada na casa do Dr. Bráulio sugere, à primeira vista, algo de estranho. Mas em *Luna*, as aparências sempre enganam; o sentido das palavras e dos atos aparece sempre invertido. Dessa maneira, a troca de olhares

no jantar ganha ares de rito preparatório; o convite do patriarca, um convite à vida (“Aproveite sua juventude, meu filho”, diz Bráulio), antecipa um espetáculo de morte.

Três diálogos sugerem as bases grotescas desse ritual familiar — filho transa com filha sob o olhar do pai — em momentos diferentes: primeiro, na fala do velho quando, ao convidar Ramiro para passar a noite, ele indica o uso do quarto de seu filho, Bráulito, ausente para completar os estudos na cidade grande. Satisfazendo o jogo de substituições e trocas simbólicas, o preenchimento da vaga do primogênito parece indicar um precedente que será confirmado pelo próprio: livrado da cadeia pelo falso testemunho de Elisa, onde ela diz que havia passado a noite

a seu lado, Ramiro é confrontado por um enciumado Brulito: “você não conhece Elisa”, diz ele, “Você não sabe do que ela é capaz”. Com provável conhecimento de causa, o jovem prenuncia a pena do réu Ramiro, condenado ao eterno retorno da adolescente sedenta de sexo violento.

Por fim, ecoando a fala que condenara seu pai à morte, Elisa deixa entrever o elemento último revelador do ritual incestuoso em que Ramiro se inscrevera de gaiato, quando diz, respondendo às dúvidas de seu novo irmão-amante: “Eu acho que ele viu o que aconteceu”.

Na segunda etapa da história, entra em cena uma personagem marcante que irá conduzir a investigação acerca do assassinato. O inspetor Monteiro (Paulo José, impagável) encarna a figura típica, estereotipada, do detetive pragmático disposto a esclarecer os fatos e determinar o culpado. Desse clichê ambulante, Furtado extrai com singular ironia um comentário sobre a alienação, a “vista grossa” e a cumplicidade entre as autoridades investidas e o Estado repressor.

Com a típica determinação do clichê que incorpora, Monteiro parte em busca da verdade. Ele a encontrará, mas se verá impotente



em fazer valer a justiça que tanto preza quando entra em cena o fator político da trama.

Declarada sua prisão de caráter preventivo, Ramiro é chamado por um certo capitão Alcides Gamboa, que lhe faz uma proposta: devendo confessar a culpa no assas-

sinato, ele seria liberado, passando a servir ao DOPS na denúncia de colegas “subversivos” do corpo de professores da Universidade. Ramiro recusa a proposta.

A visita do capitão desenlaça dois nós da trama de *Luna* — um primeiro em que os papéis dessas duas instituições intimamente ligadas (a polícia e o Estado) demarcam seus limites entre si; e o outro, referente à personalidade de Ramiro. Este último é, sem dúvida, o mais esclarecedor. Ramiro, esta perso-



nagem camaleônica, avessa a compromissos e ideologias, cujo papel social permanece indeterminado, se estabelece no núcleo da história como um tipo, um comentário preciso acerca do papel da classe média no período. Passando ao largo da tônica Rodrigueana, Furtado arma um jogo de reflexos e substituições de caráter que demonstra seu domínio na utilização dos aparatos narrativos clássicos de exposição e explanação de personagens.

Ramiro passa, do início ao fim, por seguidas crises de identidade: primeiro, ocupando simbolicamente o posto de Brulito no teatro dos Tanenbaum; depois, passando-se por estrangeiro enquanto pega carona com um caminhoneiro; confundido com um subversivo, logo mais, pelo próprio motorista; encaixando-se no perfil do colaboracionista ideal aos olhos do capitão Gamboa; ou em perfis tão diversos como marido exemplar (aos olhos da ex-esposa Dora), filho querido (a mãe, Dr. Bráulio),

amante ideal (Dora e Elisa), criminoso frio (Monteiro); projetando-se, por fim, em uma figura de preso político, quando encarcerado. Esta última crise detona a crença na própria inocência, amparado nos gritos do preso sendo torturado (“Eu sou inocente! Assassinos!”, exclama o torturado, seguido de Ramiro, totalmente só: “Eu não sou assassino!”) e em sua própria sujeição a acreditar no que é falso, sejam as aparências que o cercam, sejam suas mentiras. É essa crença — e não um imperativo moral, como poderia se esperar — que leva Ramiro à recusa da oferta do capitão Gamboa.

Elementos-chave, os espelhos atravessam a narrativa denunciando o caráter atribulado do protagonista: o do banheiro da casa dos Tenenbaum, que insiste em afastar seu reflexo, como a negar o semblante que o confronta antes do “estupro”, agindo em cumplicidade com o ritual de troca de identidades (não é o rosto de Ramiro, mas o de Brulito, que ele espera refletir); mostrando-lhe a aparência culpada depois do ato; ou o do hotel em San José, depois da fuga, que lhe acusa as marcas da consciência suja como feridas, estigmas espalhados por seu corpo.

Os espelhos e demais objetos sem vida que Monteiro tira da cartola (as calcinhas, o carro, o cadáver de Bráulio) são os focos de denúncia alçados à estatura de heróis em *Luna Caliente*. Nesses corpos inanimados — que tomam vida movidos pelo desejo de esclarecimento, revelação e justiça, como a lua que intensifica as paranóias de Ramiro, ou Elisa, o cadáver que se recusa ao descanso —, Furtado parece depositar seu ideário repleto de ironia, neste painel crítico de uma época de perversão e hábitos obscuros. É um trabalho em que impera a consciência e a maturidade desse artista da maior importância para nosso cinema.

Cinema nacional vive novamente momento crítico

por Manoel Rangel

A recente publicação pela revista *Veja* de mais uma reportagem furiosa contra o cinema brasileiro escancarou a crise do atual regime de produção cinematográfica, todo ele apoiado nos incentivos fiscais.

Falar sobre a *Veja* é gastar chumbo com cachorro morto. Apesar da sua importância no mercado editorial, a revista não esconde seu ponto de partida contra o cinema brasileiro, mesmo quando o jornalista Celso Masson tenta passar por bom moço, dizendo alertar o governo para a corrupção em certas produções.

Mas, então, por que a reportagem de *Veja*, além de provocar a justa indignação dos cineastas, ecoou por toda a mídia, pela comunidade cinematográfica e pelo governo? Talvez por que ela soe como a pá de cal sobre um regime de produção que, apesar do êxito relativo, se tornou insustentável após o desaparecimento das grandes estatais brasileiras, fazendo até mesmo seus idealizadores, como Luiz Carlos Barreto, reclamar da atual cena. Talvez porque as seguidas reportagens de *Veja* indiquem uma luta surda que segue sendo travada: a importância da existência ou não de um cinema brasileiro.

Troca de papéis

À reportagem seguiram-se uma saraivada de artigos e entrevistas que buscam ao mesmo tempo rebater o seu dano e refletir sobre os impasses do momento. O debate é rico, mas seus pressupostos estão malpostos.

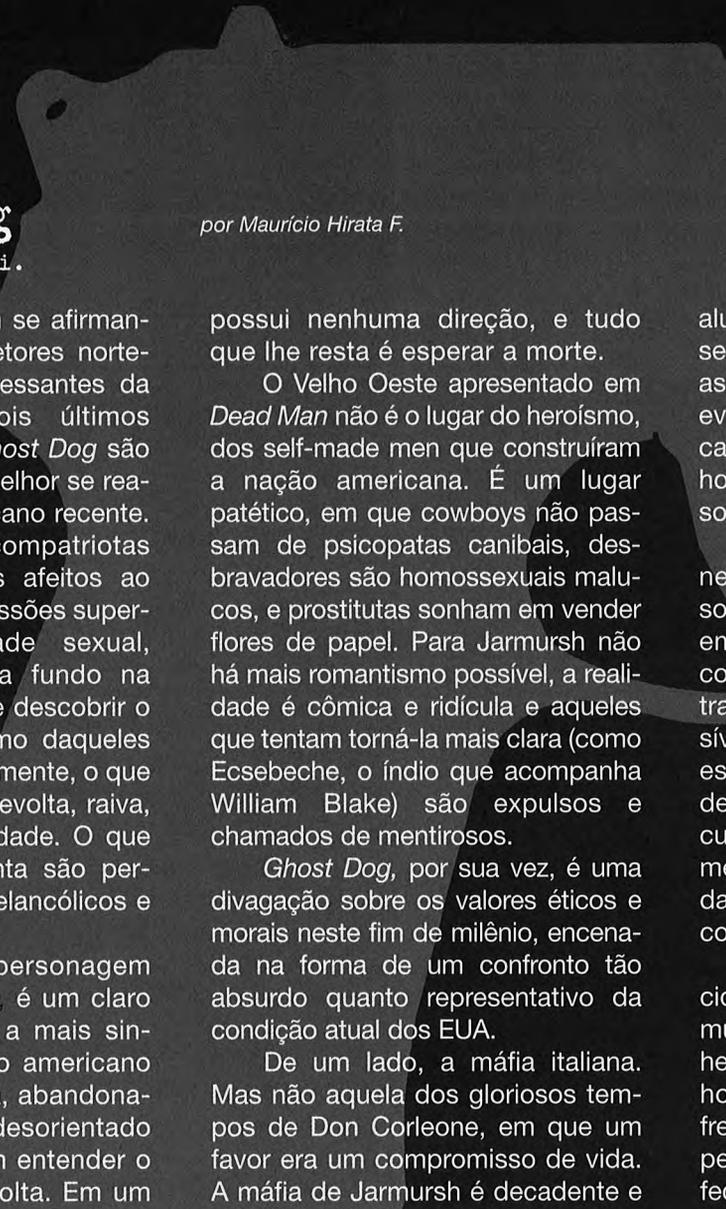
Algumas das opiniões que vão sendo expressas tendem a apontar o cineasta e o produtor cinematográfico como uma vítima do sistema. É o que diz Paulo Thiago em recente artigo para a *Folha de S. Paulo*: "(...) **nessa mesma República dos incentivos fiscais permanecem acima de qualquer suspeita os intermediários negociastas, as poderosas fundações públicas e privadas, os maus empresários que propõe os rebates e recompras dos incentivos aos produtores, os falsários que emitem notas frias, e todos os outros setores apoiados por incentivos, sobre os quais não se vê uma linha na mídia.**"

Em seu texto, onde além da defesa de Norma Bengell, lamenta a ausência do verdadeiro debate – o cultural – na atual cena cinematográfica, Paulo Thiago ensaia uma certa crítica ao regime dos incentivos fiscais, reivindicando um projeto cultural e político para o cinema brasileiro que se realize agressivamente e às claras, como o fazem França e Espanha.

Entretanto, Paulo Thiago esquece de dizer que os realizadores brasileiros, em especial os que mais têm reclamado, antes de serem vítimas foram os artífices da Lei do Audiovisual, utilizando um momento favorável à rearticulação de uma política cinematográfica para o país (o governo Itamar) para estabelecer um mecanismo que lhes trouxesse recursos para a produção, mas, ao mesmo tempo, os deixasse completamente livres de prestar contas a quem quer que fosse sobre a forma como o dinheiro seria gasto.

A fundo perdido

Com a Lei do Audiovisual difundiu-se a falácia de que o cinema brasileiro passava a ser financiado diretamente pelo mercado. Passou-se a buscar deliberadamente a mágica pela qual Imposto de Renda devido não é dinheiro público. Escondeu-se, inclusive, que o maior patrocinador dos filmes foi o Imposto de Renda das empresas estatais, dinheiro público duas vezes. Tudo sem que o Estado tivesse direito ao eventual retorno de bilheteria dos filmes, que tinha quando a Embrafilme estava em funcionamento; ou seja, dinheiro público e a fundo perdido, como nunca havia existido antes.



Ghost Dog

o caminho do Samurai.

por Maurício Hirata F.

Jim Jarmursh vem se afirmando como um dos diretores norte-americanos mais interessantes da atualidade. Seus dois últimos filmes, *Dead Man* e *Ghost Dog* são exemplos do que de melhor se realizou no cinema americano recente. Diferente de seus compatriotas “independentes”, mais afeitos ao humor rápido e a discussões superficiais sobre liberdade sexual, Jarmursh prefere ir a fundo na sociedade americana e descobrir o que se passa no íntimo daqueles que a formam. Curiosamente, o que ele encontra lá não é revolta, raiva, ou muito menos felicidade. O que Jarmursh nos apresenta são personagens perdidos, melancólicos e deslocados.

William Blake, personagem principal de *Dead Man*, é um claro exemplo disto. Ele é a mais sincera representação do americano comum. Família morta, abandonado pela mulher, vaga desorientado pelo Velho Oeste, sem entender o que se passa à sua volta. Em um lugar onde o bem e o mal sempre foram claros, nada para ele faz qualquer sentido. Sua vida não

possui nenhuma direção, e tudo que lhe resta é esperar a morte.

O Velho Oeste apresentado em *Dead Man* não é o lugar do heroísmo, dos self-made men que construíram a nação americana. É um lugar patético, em que cowboys não passam de psicopatas canibais, desbravadores são homossexuais malucos, e prostitutas sonham em vender flores de papel. Para Jarmursh não há mais romantismo possível, a realidade é cômica e ridícula e aqueles que tentam torná-la mais clara (como Ecsebeche, o índio que acompanha William Blake) são expulsos e chamados de mentirosos.

Ghost Dog, por sua vez, é uma divagação sobre os valores éticos e morais neste fim de milênio, encenada na forma de um confronto tão absurdo quanto representativo da condição atual dos EUA.

De um lado, a máfia italiana. Mas não aquela dos gloriosos tempos de Don Corleone, em que um favor era um compromisso de vida. A máfia de Jarmursh é decadente e ridícula, jogada de lado pelo sistema que outrora controlava e ao qual, agora, deve até o dinheiro do

aluguel. Uma máfia cujas tradições se deterioraram e que, apesar de assassina, precisa de hipoglós para evitar assaduras. Uma máfia de caprichos e covardias, incapaz de honrar seus próprios compromissos e recompensar seus homens.

Do outro lado, *Ghost Dog*. Um negro solitário, rejeitado pela sociedade, que encontrou abrigo em uma filosofia milenar sem conexão alguma com suas próprias tradições. O exemplo de uma possível fusão cultural, mas que por essa mesma razão se encontra deslocado em uma cidade cujas culturas se esfaqueiam e não se mesclam. Um reflexo melancólico daqueles que ainda buscam valores como honra e fidelidade.

O cenário é Nova Iorque. Uma cidade multi cultural, multi étnica e multi lingüística. Uma cidade tão heterogênea, que é impossível criar homogeneidade. Onde a busca frenética por individualidade gerou pessoas tão particulares que se fecham em seus próprios universos, sem portas de comunicação.

O resultado do confronto é o massacre da honra frente à covar-

dia das tradições decadentes da América de Tio Sam. A punição do Samurai anacrônico, vitimado por sua obsessão com seu próprio código de ética.

A visão de Jim Jarmursh só não é completamente pessimista devido à presença da menina, aquela que irá seguir os ensinamentos de *Ghost Dog* e, quem sabe, aprenderá a viver valores menos mesquinhos do que os do mundo que a cerca.

Assim, *Dead Man* e *Ghost Dog* se complementam. Enquanto o primeiro é a trágica e, ao mesmo tempo, patética história de um homem perdido em um mundo que não compreende, o segundo é a história de um homem que compreendeu este mundo e se negou a seguir suas regras, o que não o impediu de chegar ao mesmo fim.



Quando Tudo começa

um cinema cidadão

Uma abordagem generalizadora e idealista poderia dizer que um cinema que tematiza com tal clareza o desmonte da política pública de educação, costurando-o com os fios cotidianos das vidas daqueles que vivem o dia-a-dia dessa lenta catástrofe, só é possível no país da *république* e do grande realismo social de Balzac, Stendhal, Flaubert e Jean Renoir.

Como quase todos os idealismos, essa explicação da excelência de *Quando Tudo Começa* por sua contextualização na cultura francesa de espírito público é apenas parcialmente verdadeira. De fato, a densidade do meio cultural francês – o único no mundo atual capaz de ainda manter uma política de incentivo a cultura que dá sobrevida a uma cinematografia nacional (e Tavernier é um ativista desse trabalho de defesa) – evita a alegre facilidade com que, abaixo do Equador, os nativos entregam aos neo-ocupantes redes de telefonia, riquezas minerais, mercados, corações e mentes. De fato, é mais fácil conceber um filme como *Quando tudo começa* quando (para citar pelo menos os sinais dos naufrágios alheios que chegam até nossas praias) existem livros como *Contrafogos*, *A Miséria do Mundo*, *O horror econômico* ou quando existe um movimento como o ATTAC. Fica então mais compreensível que

surjam filmes como *Um clandestino em Paris*, *O Ódio* ou esse *Quando tudo começa*.

Mas isso é apenas onde tudo começa. É preciso que o cineasta leia os livros que existem, que descubra suas tradições, que absorva, segundo seus próprios interesses, as alheias (Tavernier é autor de um consagrado livro sobre o cinema americano), e que, a partir dessas referências, trabalhe na construção de uma forma cinematográfica capaz de testemunhar o que vive e vê (trabalho mais árduo que o “agito” marqueteiro na imprensa, que caracteriza os neo-agregados culturetes do “renascimento” de um cinema que, em vez de lutar pelas salas, preferiu a boca-livre dos salões).

Para que Daniel, o diretor da escola de *Quando tudo começa*, tenha uma personalidade convincente, uma vida que vá além do clichê professor-herói, Tavernier teve de obter, antes, o delicado lirismo de Laurence, a professora em crise de *Um olhar para a vida*. É essa carpintaria concentrada de Tavernier que lhe dá condições de criar diálogos imprevistos, capazes de nos surpreender. Se Daniel vive seus problemas num ritmo convulsivo, frente ao qual a crise de Laurence parece quase idílica, essa é a marca cruel de um tempo cruel, que Tavernier enfrentou em *A Isca*, em que já encenara

o modo como tudo acaba: personalidades atrofiadas, narcisistas e amorais.

É nítido que o cineasta busca estar à altura de seu tempo, mesmo à custa de violentar sua própria sensibilidade. O realizador culto que, em *Um sonho de domingo* faz sua profissão de fé na sensibilidade cultivada com delicadeza, e o moralista que afirma a “absolutidade” da honradez em *A vida e nada mais* sabe o valor do que hoje se perde com o desmonte do projeto que nasceu na Revolução Francesa. Justamente por isso ele não se permite embalar numa nostalgia que embalaria seus pares menos resolutos. Prefere a ferida aberta, vista de dentro em *A Isca*, e enfrentada, apesar de toda a impotência, em *Quando tudo começa*. O verdadeiro realismo expõe o fim das ilusões. Com a visão decantada ao longo de décadas de trabalho como crítico, produtor e realizador (além de suas atividades mais classistas, referentes à política cinematográfica), Tavernier está apto a alcançar, com aquela sua câmera solta, ansiosa, uma simplicidade cinematográfica que faz jus a seus personagens.

O idealismo do “espírito francês” esconde o trabalho cidadão de Tavernier e, entre nós, pode servir de álibi a um comodismo arrivista daqueles que se negam

a pesquisar entre os destroços do que foi um projeto de nação, as bases da briga cotidiana para, pelo menos, ver com clareza. Assim como não faltam no Brasil do caos urbano professores como Daniel, não faltam também, ainda que apareçam menos do que as festas midiáticas, o lirismo circunstanciado de Luiz Vilela e o irônico-desesperado de Fausto Wolff, as porradas de João Antônio e Mano

Brown. No cinema de ficção (quem se atreve a comparar com as alturas que a câmera olho-no-olho de Coutinho alcança?), existem os esboços de Walter Salles (*O Primeiro Dia*), Georgetti e Carlão. Mas está faltando a lição de casa caprichada na escola Prof. Luiz Sérgio Person, sob orientação do prof. Hirzsmann. Ainda falta bastante para vermos bem como nascem os anjos em nossos arrabaldes.



Vivendo No Limite

por Luiz Montes

Causou desconcerto, o novo filme de Martin Scorsese. Muito se falava sobre uma atualização de *Taxi Driver*. O resultado, para quem viu, está longe disso.

Nos anos 70, Scorsese e o roteirista Schrader defendiam que mesmo um homem solitário, cheio de neuroses urbanas, ódio, racismo e misoginia poderia guardar lugar para a espiritualidade, no caso de *Taxi Driver*. Que este homem poderia encontrar forças para um sacrifício em nome de sua própria essência humana, como *Touro Indomável*.

Vivendo no Limite, o livro de Joe Connelly, segue lógica parecida. Apresenta o pesadelo particular do paramédico Frank Pierce, tão “contaminado” pelo trabalho, que não consegue mais retornar à sua vida cotidiana. É abandonado pela esposa, por culpa de sua negligência. Mal se relaciona com parceiros de trabalho. O alcoolismo é outro sintoma de um homem obstinado a cumprir sua missão até o fim; disposto a se destruir e, com isso, negar a possibilidade de fracasso ou desistência.

Até aí, a maior diferença entre o protagonista no livro e os personagens mais notórios de Scorsese é que Pierce pratica o bem, interessado em ajudar pessoas e salvar vidas. Nesse sentido, o drama de Pierce é quase o avesso de Travis Bickle, o

motorista de *Taxi Driver*. Não se trata de um pária sacrificando-se, ao final, para salvar alguém. Trata-se de um homem de boas intenções descobrindo justamente suas limitações em salvar alguém.

Mas, aí, vem a surpresa. *Vivendo no Limite*, o filme, não assume a crise existencial de Pierce como mote principal. Em entrevistas, Scorsese se diz mais amadurecido quanto ao tema de *Taxi Driver*. Chega a relativizar sua importância como reflexo de um homem jovem e em conflito com o mundo ao seu redor.

Naturalmente, esse amadurecimento não fez de Scorsese um diretor menos contundente. *Cassino*, dirigido em 95, é prova de sua vitalidade e de seu domínio na direção. Mesmo *Vivendo no Limite* oferece uma experiência intensamente cinemática, com a fotografia de Richard Richardson e o ritmo acelerado de Scorsese.

Mas a motivação do protagonista – tão detalhada no livro – já não é mais uma angústia pessoal sufocante. Pelo menos, o espectador não chega a compartilhar dessa angústia. O tom do filme é quase de comédia. Quase. O narrador do filme mantém-se distante. Um exemplo é a cena em que Pierce exige ser despedido pelo chefe e este o convence a ficar por mais um dia, dando sua palavra de que o despedirá no dia seguinte. No livro, a cena faz parte de um pesade-

lo kafkiano e o protagonista não tem mais forças para combater o sistema. No filme, a cena é bem-humorada e Pierce é visto como inocente o suficiente para crer nas palavras de um chefe já habituado aos funcionários em crise.

Se *Vivendo no Limite* não levanta a sério questões existenciais presentes nos outros filmes de Scorsese, a que veio o filme?

Talvez uma pista seja o subtítulo do filme: “salvar vidas dá a maior adrenalina”. A intenção da frase fica mais explícita no livro: “salvar vidas dá o maior barato”. Ou seja, o protagonista do filme vive a partir desta “droga”, que é salvar vidas. O dia-a-dia do paramédico é feito de muita velocidade, luzes, adrenalina, loucura e tudo, no final, se resume a nada. É frenético e, paradoxalmente, vazio. Literalmente, muito *rock and roll* à noite e silêncio ao clarim. Pierce perdeu uma jovem paciente em seus braços. Então, em toda trajetória, ele segue sofrendo a Síndrome da Abstinência, como um viciado à procura de novas drogas.

Para corroborar esta versão, temos a seqüência em que Pierce percebe o paralelo entre sua situação e a da moça por quem se afeiçoou, quando ele a encontra no apartamento de um traficante. Em seguida, o próprio Pierce consome uma droga oferecida a ele – como se fosse um remédio. Uma tentativa de

combater seu próprio “vício”.

No fundo, Scorsese e Schrader parecem reavaliar a própria defesa que fizeram do homem alienado/isolado do mundo, disposto a sofrer sozinho em nome da humanidade. Parecem chegar à conclusão – diferente do livro, que faz abordagem metafísica e, curiosamente, muito mais scorseseana – que o homem só se livra deste “vício” quando consegue se

relacionar com o próximo, de igual para igual, sem a pré-disposição de ajudar. Mas, até, quem sabe, de ser ajudado. Como Frank Pierce e Mary Burke, na imagem final do filme.

Uma conclusão atípica na sua filmografia. Por outro lado, o filme em si não parece muito convincente nessa defesa. Resta a sensação de que Scorsese levou o filme a cabo mais por uma intenção do que por uma inspiração.





Dogma recupera o melhor e o pior
de Kevin Smith

por Maurício Hirata F.

Quando *O Balconista* ganhou o *Sundance Film Festival* em 1995, ele revelou ao mundo o talento de Kevin Smith. Um diretor e roteirista capaz de criar situações hilárias através dos diálogos e divagações de seus personagens, compensando com isso a falta de recursos de produção. Saudado pela crítica, ele conquistou também o sucesso de público, usufruindo de um vasto referencial pop que garantiu sua ligação direta com a platéia adolescente.

Mas o tempo passou, Kevin Smith fez outros três filmes, e os problemas que já se insinuavam em seu primeiro filme se aprofundaram e se tornaram mais evidentes. Olhando com um certo distanciamento, percebe-se que *O Balconista*, apesar de continuar sendo um filme engraçado e bem escrito, procura nada mais do que transmitir uma moral clara e simplória: você é responsável por sua própria vida e deve aprender a enxergar o mundo a sua volta em vez de se iludir com fantasias adolescentes. Correto? Sim. Mas nada mais que o óbvio.

Seu último e “polêmico” filme, *Dogma*, vem apenas reforçar essa tendência. Apesar de superior aos seus dois antecessores, *Ratos de Shopping* e *Procura-se Amy*, ele apenas revela com mais clareza as

limitações de seu realizador.

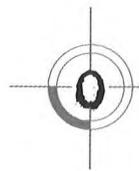
Como em seus filmes anteriores – em especial *Procura-se Amy* –, Kevin Smith se propôs a discutir questões aparentemente polêmicas, neste caso os preceitos da Igreja católica. Para tanto, ele procurou ridicularizar os arcaísmos dessa religião de várias maneiras: nos apresentando de forma caricatural as conseqüências de se levar os 10 mandamentos ao pé da letra, “atualizando” figuras bíblicas como os profetas, apóstolos, anjos e até apresentando o próprio Deus na figura de uma cantora pop que planta bananeiras. E conseguiu realizar isso com relativa destreza. As cenas são engraçadas; as críticas, apesar de superficiais, são pertinentes; os diálogos se articulam com a mesma fluidez que em seu primeiro filme (o que não acontece nos outros dois); e a articulação do roteiro ao redor dos postulados bíblicos voltou a revelar a destreza de Smith para articular narrativas (que, como os diálogos, parecia ter decaído em seus outros filmes).

No entanto, com mais locações e mais recursos, os problemas de decupagem e a direção de câmera burocrática, características já presentes desde o primeiro filme, se fizeram mais evidentes. Os diálogos rápidos e inteligentes não conseguiram evitar que o filme

perdesse sua vitalidade da metade para o final. Além disso, Smith esbarrou em sua própria ingenuidade ao tratar de um tema tão delicado. Seu filme se propõe, mais do que discutir os possíveis erros do catolicismo, a promover o mesmo. Ele é muito claro em sua reverência a Deus e à Bíblia (da qual retira inúmeras citações precisas), bem como em sua crença no poder divino de punir os maus e recompensar os bons. As histórias bíblicas, que servem de base para toda a construção da narrativa, também servem de meio para que Smith apresente a sua platéia adolescente parte da mitologia católica. Em suma, *Dogma* procura nada mais que atualizar, de forma pop e leve, o catolicismo para torná-lo atraente ao público jovem.

Assim, apesar dos protestos, *Dogma* está longe de *Je vous Salue Marie* de Jean-Luc Godard, ou *A Última Tentação de Cristo* de Martin Scorsese, filmes que igualmente se remetaram às tradições católicas e as atacaram. É um filme *light*, divertido, até bem-intencionado, mas simplista e óbvio. Algo que já se anunciava em *O Balconista* mas que se esperava desaparecer com o tempo, o que até agora, infelizmente, ainda não aconteceu.





O Informante

por Alfredo Manevy

“O Informante” é sobretudo uma parábola sobre a solidão da política no alto dos aranha-céus de NY. Um filme realista com uma decupagem assombrosa e uma série de licenças poéticas memoráveis (o carro incendiado na noite fria, a retórica do promotor público, os super-closes de Russel Crowe). Não à toa, em “O Informante”, a persona de Al Pacino está intimamente ligada aos anti-heróis politizados e suicidas da década de 70, como “Serpico” e “Um Dia de Cão”. Aliás, uma imagem bastante convincente para toda uma geração de espectadores. O cabelo desgrenhado, o jeito frenético e contundente na fala do ator latino se tornaram sinônimo de uma postura contestatória dentro do cinema e diante do mundo, inclusive quando o papel de Pacino era o de vítima. Naquele tempo, o cinema flertava com a esquerda, e o star system não perdia de vista o novo público, incorporando a sua versão do rebelde inteligente, num mix do tradicional cowboy americano (que sacrifica a família em favor da missão), do rebelde autodestrutivo evocado por Brando, e da imagem do revolucionário “guevarista” dos anos 60 (uma mistura de consciência política, coragem, urgência e machismo).

Com a guinada da produção americana para uma fase retrógrada

na década de 80 (década em que “Top Gun” reinou), acompanhando curso político da história naquele momento, o herói de rosto marcado e privado de mordomias cedeu lugar ao jovem ambicioso de cara delicada e olhos azuis, em busca de aventura, cujo maior horizonte é o alvo dos mísseis.

Em “O Informante”, Pacino retoma sua origem interpretando um jornalista de origem nos movimentos do “new left” dos anos 60, aluno de Herbert Marcuse, chocando-se com a indústria de tabaco e, mais tarde, com sua própria empresa, a CBS, no intuito de fazer valer até o fim os valores do jornalismo (e, é claro, da constituição americana). O fim da linha não tarda a aparecer para ele e seu aliado Russel Crowe. Motivados por causas diferentes, no caso de um, o dever de pai, no de outro, dever do ofício, acaba sendo a vida em família que os aproxima reciprocamente, seduzindo também os corações e mentes da platéia média. Adotando um hiper-realismo de planos fechados e inquietos (paradoxalmente em Cinemascope), Michael Mann faz da veracidade um espetáculo pirotécnico, luxuoso em sua aparente modéstia. A estratégia do cineasta é forjar a casualidade da improvisação de ator e câmera. O docudrama não quer reconhecer

que também é, ele próprio, uma versão (bem editada) dos fatos. Esta é alma do negócio, fazer crer melhor que os outros, tarefa que “O Informante” executa com raro brilhantismo e funcionalidade política imediata. Mas nem por isso, se torna um telefilme datado, pois o seu diagnóstico tem, como em “Beleza Americana” um impulso alegórico que deseja dar conta da América de hoje. Nada novo, em termos de cinema americano, que é muito nacionalista historicamente. Mas retórica vem incorporando a sátira política e o thriller de tribunal (caso da obra-prima “Mera Coincidência”).

O populismo de “O Informante” não está no destino que dá aos seus personagens, bastante desapontador, mas em tratar esses espectadores como opinião pública, onde o desejo subentendido é apagar as diferenças de credo, classe e cor entre a platéia. Como a opinião pública é um dado ausente do filme (ela está em off, fazendo parte do suspense ao estar absorta no teatro da mídia) a opinião pública da platéia preenche o espaço de uma outra justiça. A adoção de um ponto de vista não deixa marcas e se naturaliza, recriando os fatos com teatralidade, fluência e concisão.

A sequência mais importante do filme é aquela em que a corporação

decide interferir na edição da matéria de sua emissora CBS. É o ponto de virada, pois daí em diante importa menos a veiculação da matéria em si do que a tomada de consciência de Pacino (e do espectador) sobre a submissão da verdade aos interesses. Mann que registrar algo maior do que o fato em si, mas o realismo dificulta a meta, pois tende a individualizar culpas e obscurecer a estrutura de poder.

Apesar disso, o filme possui um interessante deslocamento interno. Enquanto muitas obras do tipo não passam de uma atmosfera de paranóia, "O Informante" vai dos sintomas às causas, do clima difuso à razão, das ambiguidades a um discurso claro. Se faz uso dos valores familiares ameaçados que causam identificação com o público num primeiro momento, depois procura um enfoque onde a família se dilacera diante da ameaça das empresas de tabaco, da legislação e dos advogados que a sustentam, e da onipresença do poder corporativo (aqui, é interessante a flexão de voz bem particular presente no inglês do chairman da empresa de tabaco e também na diretora da CBS). Se os executivos de tabaco são num primeiro momento "executivos maus", depois, descobre-se que o problema é ser, enfim, um executivo de corporação, do que é ser enfim um repórter. "O Informante" recria então, na chave do thriller de ação e suspense, o capitalismo como ameaça.

Que "O Informante" retome essa tradição de herói que remete a um outro momento da América pré-Clinton, e pré-Reagan, pode parecer uma falha ocasional ou uma estética retrô, uma nostalgia autoral pelo romantismo que acompanhava a maioria dos filmes paranóicos.



20 encontros

O cineasta independente americano que faz tudo pelo apelo à notoriedade-relâmpago, dinheiro fácil e mulheres fáceis, tudo na base do esforço mínimo. Para quem tinha expectativas de encontrar no cinema indie soluções para o futuro criativo da indústria cinematográfica, o filme – sem querer – é bem revelador quanto a quem influencia quem no mercado. (Luiz Montes)

O Primeiro Dia

Acompanhar o trabalho de Walter Salles é imprescindível para se compreender todo o jovem cinema brasileiro da década: seus defeitos e eventuais acertos; sua atribulada, mas corajosa tentativa de dialogar com as mais ricas tradições de nossos filmes; o risco (calculado) da renovação – são características de uma obra que tende a crescer e amadurecer num período futuro. (Fernando Veríssimo)

A dupla Daniela Thomas e Walter Salles acerta novamente a mão. O filme tem um roteiro instigante para abordar a virada de 99 para 2000 e uma trilha maravilhosa. *O Primeiro Dia* trata de sentimento sobre a pas-

sagem de ano de pontos de vista muito diferentes entre si, mas lá estão sensações de fim de mundo e de esperança, coisas que todos nos vivenciamos. (Marcos Cesana)

Dois mundos, um tom. Um abismo, e só o olhar existencial prevalecendo. Um impasse na obra, o que fazer? Walter, no teu lugar, não teria medo da radicalidade de estilo. Você poderia ser nosso Visconti (mantidas as proporções, é claro) e cantar a falência da burguesia brasileira (a tua origem social). E vê se não deixa te chamarem de Waltinho na imprensa. Já tá pegando mal. (Alfredo Manevy)

Bandidagem pra francês ver, em meio a belos quadros. E tome mais um roteiro que só se resolve na bala... (Spensy Pimentel)

Clube da Luta

Filme bastante interessante do diretor David Fincher, uma brincadeira cinematográfica da turma de *O sexto sentido* e *O mistério de Lulu*. Não foi bem compreendido nem por quem o executou, nem por quem o idolatrou – e muito menos pelo sujeito que deu uns tiros no cinema. É só isso, uma brincadeira, talvez de mau gosto, que

ameaça dar uma amarelada lá pelas tantas quando o Edward Norton ensaia umas crises de consciência, mas logo depois recupera o pique com um final digno. (Carlos Quintão)

Mutilados e terroristas são público também, e gostam de cinema. Que que tem? Que fascismo que nada, apenas o gênio do sistema mostrando o sistema vez ou outra. Que diferença faz? (Alfredo Manevy)

Manual de anarquismo para adolescentes... Ou veja Brad Pitt mostrar os músculos suados enquanto questiona o *star system*... Ou ainda imagine o diretor David Fincher no seu casarão, cercado de móveis, lapidando o roteiro... Subversivo só para quem nunca viu um Godard. (Eduardo Valente)

Este é, sem dúvida, o filme mais elaborado de David Fincher (afirmação que não diz por si só grande coisa). Mas é, em última análise, uma obra de grande impacto visual, trama instigante e discurso surpreendente. (Fernando Veríssimo)

Tanto no aspecto formal como no ideológico, este é um dos filmes mais ousados e provocativos feitos em

Pílulas

Hollywood nos últimos vinte anos. David Fincher aproveita toda essa estrutura da qual ele faz parte (filmes de grande orçamento, grandes estrelas, efeitos especiais de última geração, cenas de violência) para fazer uma impiedosa crítica à nossa sociedade, em que não somos mais apenas consumidores; viramos, na verdade, o verdadeiro objeto a ser consumido. (Marco Vale)

Morte em Veneza

O encontro de Visconti, Mahler e Mann ou O Cinema em êxtase. (Fernando Veríssimo)

Se o filme de Visconti é sobre a incapacidade do artista de atingir a beleza em seu estado mais perfeito, felizmente o cineasta entra em contradição ao chegar na extraordinária sequência final dessa inesquecível obra-prima. (Marco Vale)

Fim dos Dias

O que se pode dizer sobre um sujeito que se põe a interpretar uma mistura de *Commando*, exorcista e Jesus Cristo? De um sujeito puro, de instinto auto-destrutivo e valores

familiares que sai para trucidar uma centena de fanáticos cultuadores do demônio, matar o próprio, e salvar o mundo do juízo final sacrificando a própria vida? Apenas, talvez, que sua carreira na política americana será certamente um sucesso. (Fernando Veríssimo)

Pois é, fãs de Pokémon, teve um tempo de que Schwarzenegger era legal, mesmo fazendo tosqueiras como *Comando para matar*. A segunda metade da década de 90 não foi muito caridosa com o pobre rapaz austríaco, que depois de *True lies* só se meteu em enrascadas (*Batman & Robin*, *Queima de Arquivo* e esse *Fim dos dias*). O exterminador contra o demo pode ser um baita *high concept*, mas a obviedade reina e mata a diversão. (Carlos Quintão)

A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça

Em *Sleepy Hollow*, Tim Burton encontrou o espaço ideal para deixar correr seu intenso fluxo de criatividade e refletir sobre seus temas recorrentes. *A Lenda...* é um momento de inflexão em Burton, no qual este autor se inclina para examinar os elementos de seu próprio cinema. O privilégio é nosso. (Fernando Veríssimo)

Nunca ninguém na história do cinema cortou tantas cabeças com tamanho estilo. Bárbaro, mas a filosofia não me convenceu. Inácio, acho que dessa vez você deu uma fora. (Alfredo Manevy)

Tudo bem, podemos até dizer que, como todo filme de Tim Burton, este *A Lenda...* tem problemas de roteiro e narrativa. Mas o seu gênio visual é tão grande e único que é melhor deixarmos de lado estes detalhes, para que possamos apreciar de verdade esta autêntica obra-prima da arte das imagens em movimento. A sequência em que filho da parteira, com toda a sua inocente – e efêmera – felicidade, encontra-se mergulhado em um encantador mundo de luz e sombras, enquanto o cavaleiro sem cabeça decapita implacavelmente os seus pais, prova que Tim Burton tem talento suficiente para chegar ao nível de grandes cineastas como Jean Cocteau ou Carl Dreyer. (Marco Vale)

Fábula gótica a la Tim Burton. Onde os bons são rejeitados e incompreendidos, o mal é loiro e tem olhos azuis, e até o monstro merece mais compaixão do que meninas apolíneas de 6 anos de idade. (Maurício Hirata)

Mauá – O Imperador e o Rei

É em seus defeitos (vastos, muito mais que nos raros acertos) que Mauá exerce todo o interesse: a confusão da narrativa, que contamina o discurso; a tentativa canhestra de constituição de uma figura heróica pública de caráter duvidoso; e, mais que tudo, a miopia da visão histórica de Rezende. Por vias tortas, termina caracterizando-se como um filme-emblema do “renascimento”. (Fernando Veríssimo)

Stigmata

Video-clip puro. É o anticlássico, mas não é o anticlássico com classe. É um horror. O roteiro é ruim, a fotografia e as imagens são bonitas, mas mais bonito ainda é o meu álbum de fotografia. O bem contra o mal, mas super-ultrapassado. Babaca. Bobo mesmo. (Marcos Cesana)

Se Jesus tivesse sido crucificado ao som de música tecno. (Maurício Hirata)

Samba do religioso doido, misturando kardecismo, catolicismo e pirotecnia hollywoodiana (mas espere sair em vídeo e escolha um dia bem zen...) (Spensy Pimentel)

Toy Story 2

Enquanto o primeiro filme era mais uma comédia dramática sobre valores

como amizade e solidariedade, esta seqüência aposta no cinema de ação, com ritmo alucinante, diversas citações (*Jurassic Park* e *Star Wars* são as mais óbvias) e um visual ainda mais impressionante que o das outras produções da Pixar. (Marcos Cesana)

Adultos raramente ganham bons filmes infantis. Crianças quase nunca ganham bons filmes infantis. *Toy Story 2* é brilhante sob todos os aspectos. (Xavier Bartaburu)

Vivendo no Limite

Scorsese passeia pela Nova York pré-Giuliani, em um de seus filmes mais religiosos. A caricatura dos personagens secundários só aumenta a profundidade do personagem de Nicolas Cage, em sua melhor interpretação. Em meio ao terror e à angústia, uma cena magnífica: o sujeito empalado numa cerca, fazendo uma declaração de amor à *Big Apple*. (Carlos Quintão)

Humanismo de verdade, sem pieguice. Ser humano é ser bom, mau, louco, alegre, confuso, doente, covarde, herói. Fora isso, Scorsese filma para caramba! Observe um homem no domínio completo do seu *métier*, grandes atores, trilha estupenda. (Eduardo Valente)

Dogma

Talvez o pior filme de Kevin Smith, decepcionante principalmente após a maturidade conceitual mostrada em *Procura-se Amy*. Os personagens bidimensionais e a trama cartunesca enfraquecem a ótima premissa e as boas intenções (das quais o inferno blá-blá-blá...) vão por água abaixo. (Carlos Quintão)

Relembrando Wittgenstein, a comunicação entre duas pessoas se estende até onde a linguagem delas permite. E, no caso de Kevin Smith, falta vocabulário para ir além dos trocadilhos infames e do humor sexista. E a direção é uma desgraça... (Luiz Montes)

Não acredite no coro das carolas (que dizem que o filme é herege) nem no dos adolescentes espinhentos (que dizem que é subversivo). Diversão *nerd* da melhor estirpe, com algumas boas piadas, domínio narrativo, e uma fé católica gigantesca. (Eduardo Valente)

Amigas de Colégio

Simplicidade e despojamento estético não são sinônimos só de tosqueiras como *A Bruxa de Blair*. Podem também caracterizar esta pequena e comovente comédia, que escapa também das amarras perigosas dos filmes GLS. (Carlos Quintão)

Joana D'Arc

Descobrimos! O sonho do Luc Besson é ser o Mel Gibson! Mas já notaram como é invariavelmente ridículo um francês ser pop? Lembram do Jordy, aquele pentelho lourinho que cantava? Pois é, o Besson é o Jordy do cinema, que aqui tentou fazer seu *Coração valente* e levar uns Oscars pra casa. Milla Jovovich, coitada, faz uma Joana D'Arc histórica, esquizofrênica e com mal de Parkinson. (Carlos Quintão)

Péssimo filme de ação hollywoodiano. Fascinante tratado sobre a loucura necessária para um líder ser seguido cegamente. Soldados numa guerra = fiéis num culto. Besson faz um filme desconcertante, ainda que talvez inconscientemente. (Eduardo Valente)

Nenhum a Menos

Capitalismo + Paulo Freire – Mao = Novo Filme de Zhang Yimou. (Marco Vale)

Yimou combina seu formalismo estético com a prática neo-realista que vem inspirando a tantos cineastas do Terceiro Mundo. Foi uma aposta. Que, pelo visto, compensou. Yimou ainda foi criticado por supostas “concessões melodramáticas”. Bobagem. Mesmo que mais acessível, o filme preserva uma dignidade humanista que o escuda de quaisquer subterfúgio. (Luiz Montes)

Velvet Goldmine

Empetecado e vazio retrato de um dos movimentos mais criativos da história do Rock. É lamentável perceber que o cineasta se contentou em fazer um mero panfleto pró-gay, em vez de se aprofundar no complexo universo de artistas como Lou Reed, David Bowie e Iggy Pop. (Marco Vale)

A Nuvem

Joyce visita Buenos Aires. Chove em Buenos Aires. Enquanto o cinema caminha para trás, a nuvem de Solanas avança sobre a cidade. Sob a chuva e o céu cinza, um pedaço de vida segue seu curso. *Hay que moverse*. (Xavier Bartaburu)

Ghost Dog

O samurai do ano 2000 é o unabomber que obedece a alguém. Tradição *versus* tecnologia, uma guerra em que são usadas as armas do inimigo. Os excluídos dos EUA formam um vatapá cultural que é uma verdadeira Torre de Babel. E o samurai encontrou seu caminho. (Diogo Schelp)

Você é um mutilado, um fantasma urbano? Vá ao cinema e leve as crianças. Ensinaamentos básicos para sobreviver no próximo milênio sem precisar escolher entre a ingenuidade, o servilismo ou a corrupção. (Alfredo Manevy)

Quem nunca bateu cabeça ao som de Wu-Tang Clan não vai entender nada. E “apologia da violência” é a vovozinha. (Spensy Pimentel)

Ter valores numa época onde eles andam escassos. Duelo de dinossauros (samurai *vs* Máfia), num painel contemporâneo. Jarmusch junta referências necessárias com um absurdo domínio da linguagem cinematográfica e cria um tratado ético e estético sobre a atualidade. (Eduardo Valente)

Beleza Americana

Memórias Póstumas de Um Pedófilo Americano. Retrato irônico e sarcástico do jeito norte-americano de vida. Kevin Spacey num de seus melhores papéis. (Diogo Schelp)

Corra, Lola, corra!

Esse cara leu Borges. A ordem do caos, calculada matematicamente. Ao escolher um caminho, uma opção em cada bifurcação do labirinto, Lola constrói uma nova trajetória completamente diferente. Por isso é preciso recomeçar a história, até se conseguir chegar naquela que trará o final feliz. Um figurante também tem sua história de vida, que é contada. Não está por acaso ali. Tudo que acontecerá com ele é influenciado por aquele único tropeção com Lola. Pós-moderno a mais não poder. (Diogo Schelp)

A pornochanchada: *blockbusters* nacionais dos anos 70

A pornochanchada é um dos principais gêneros cinematográficos da história do cinema brasileiro. Muitos de seus filmes superaram a marca de um milhão de espectadores e calcula-se que mais de 50 por cento dos filmes brasileiros lançados eram pornochanchadas. No entanto, ao contrário dos *blockbusters* americanos, eram filmes de baixo custo e produção independente.

Mesmo assim, a pornochanchada era estigmatizada pelo regime militar e perseguida pela censura. Além disso, desagradava a intelectualidade brasileira, a mesma que fazia oposição ao regime.

Hoje, a pornochanchada está praticamente esquecida. É muito difícil encontrar os filmes e existem poucos trabalhos publicados sobre eles.

O argumento mais comum para justificar o desinteresse enfatiza a precariedade técnica e estética dos filmes. Esse argumento comete o erro da generalização. Como qualquer gênero cinematográfico, os filmes da pornochanchada devem ser vistos caso a caso, avaliados individualmente. Foi esse o desafio que a revista *Sinopse* se colocou: resgatar as melhores produções do gênero e avaliar sua atualidade estética. Descobrimos que, sob o rótulo de pornochanchada, os porões das poucas cinematecas brasileiras guardam alguns filmes excelentes. *Sinopse* descobriu alguns, de realizadores como Antonio Calmon, Joaquim Pedro de Andrade e Pedro Rovai. O resultado está nos artigos Pornochanchada de autor e no depoimento de Rovai.

No entanto, além do argumento técnico/estético, o desinteresse pelas pornochanchadas oculta o desprezo pelo cinema de gênero. Na verdade, boa parte de nossos pesquisadores está contaminada pelo clichê da autoria cinematográfica e considera o cinema de gênero como mero produto da indústria cultural, explicando seu sucesso apenas pela lógica do comércio da mercadoria. Ao cometer essa simplificação a crítica acaba reduzindo o cinema ao filme, esquecendo que o cinema se concretiza apenas na sua relação com o público e perde a oportunidade de utilizar o cinema como objeto que possibilita estudos sobre determinada cultura.

É na oposição a esse caminho que vão os outros artigos desse dossiê, assinados por Flávia Seligman e Inimá Simões. Eles discutem a pornochanchada em suas relações com a censura, com o Estado e com seu público-alvo; discutem o filme em seu contexto cultural; e ajudam assim, a entender um pouco mais sobre o público desses filmes e a compreender porque eles faziam tanto sucesso e preocupavam tanto a censura.

Para completar, temos o depoimento de Pedro Rovai, o principal realizador de pornochanchadas. Ele discute estética e produção e aponta caminhos para o cinema brasileiro atual.

Boa leitura. Esperamos que essa pequena viagem pelos porões abandonados do cinema brasileiro mostre ao leitor um retrato do Brasil muito pouco visto, uma visão de nós mesmos que alguns preferem esquecer.

Newton Cannito

O RETRATO DO BRASIL NA PORNOCHANCHADA



Rápida história do erotismo nacional

Os filmes com matéria sexual datam dos primórdios do próprio cinema. Nas primeiras décadas do século já era oferecido um cardápio variado nas salas de exibição em São Paulo. Viam-se desde filmes comuns, enxertados com imagens extraídas de películas pornográficas européias, a “obras educativas” com títulos sugestivos como “Ginecologia e Obstetrícia”, biografias de gente famosa (a exemplo de Rasputin e as mulheres) e até uma ou outra produção local que, a pretexto de campanhas contra a sífilis e as drogas, projetava nas telas imagens bem ousadas para os padrões da época.

Em 1916, uma adaptação de *Lucíola*, romance de José de Alencar, revelou a atriz Aurora Fúlgida no esplendor de sua nudez. Dez anos mais tarde, *Vício e Beleza*, produção paulista dirigida por Antonio Tibiriçá, baseada em argumento do poeta modernista Menotti Del Picchia, mostrava um personagem de olhar esgazeado pela ingestão de tóxicos, que puxa a combinação da mocinha e deixa seus seios à mostra. A fita foi exibida em sessões especiais às 11 da noite, “exclusivamente para cavalheiros”, e o sucesso foi tão grande – inclusive no exterior – que na sua esteira vieram outros filmes com títulos bastante sugestivos: *Depravação*, *Absyntho (ou Mocidade Inconsciente)*, *Morfina*, *Veneno Branco*, *Messalina*, *A Imperatriz da Luxúria* e daí por diante.

Produto sério e “produto avacalhado”

A atuação da Censura estadual paulista criou alguns problemas aos cineastas, mas nada que se comparasse com a intransigência que viria pela frente a partir da atuação de um órgão federal de controle, criado por Getúlio Vargas, que vai exercer extrema vigilância – com a ajuda da Igreja católica – na defesa da família e do Estado. De qualquer maneira, filmes dessa natureza se tornam cada vez mais raros e o cinema paulista entra em crise aguda, da qual só se recupera no final da década de 40, época da criação da Companhia Vera Cruz, iniciativa da burguesia paulista, que tomou para si a tarefa de implantar um cinema em moldes industriais. A idéia era oferecer filmes de qualidade em contraponto aos filmes ligeiros, no caso as chanchadas carnavalescas, geralmente produzidas no Rio, que obtinham enorme sucesso junto às camadas populares mas deixavam nossas elites consternadas. Essa dualidade entre o produto sério e o filme “avacalhado” cristalizou um antagonismo entre vocação comercial e postura artística, com inevitáveis conseqüências negativas no processo evolutivo do cinema brasileiro.

O fato é que as chanchadas cariocas e os filmes baseados no personagem caipira personificado por Amâncio Mazzaropi constituíram os grandes sucessos de bilheteria dos anos 50 na capital paulista. Para se ter uma idéia, em 1959, quando a cidade chegava aos três milhões de habitantes, foram vendidos quase 60 milhões de ingressos, o que estatisticamente significava que cada paulistano ia ao cinema vinte vezes ao ano, quase uma ida semanal. Vale registrar que hoje, na virada do século, o mesmo paulistano vai apenas uma vez por ano.

O momentâneo esgotamento dos gêneros populares

No intervalo de uma década, da construção de Brasília à decretação do AI-5, ocorre o esgotamento definitivo da chanchada tradicional ainda presa a um referencial estético que privilegiava as vedetes de Carlos Machado e Walter Pinto, misses desfilando em maiôs Catalina, bailes do Copacabana Palace e do Quitandinha, políticos do Palácio Tiradentes. O clima e a ambientação da chanchada são deslocados para a televisão, que acolhe os artistas num momento em que esta busca

atrações para alcançar audiência em setores mais amplos da população. Esta narrativa popularesca desaparece da tela grande e só vai ressurgir alguns anos mais tarde, com a produção dos filmes eróticos que retomam velhas bandeiras, entre as quais o uso da paródia como fórmula para obter sucesso junto ao grande público.

Com a tomada do poder pelos militares em 1964, o país é contaminado por um anticomunismo exacerbado e ficam estabelecidas novas estratégias para o desenvolvimento, fomentando a inclusão de novos contingentes à classe média, seduzidos pela possibilidade de aquisição de eletrodomésticos e automóveis. De um lado temos o sufoco político, a limitação das liberdades individuais, a perseguição aos opositores do governo. De outro, os bons resultados da economia, traduzidos como milagre econômico, produzem uma onda ufanista que será o pano de fundo para a eclosão da pornochanchada e de toda uma produção escapista e confortadora.

Erotismo e chanchada

A pornochanchada não surge de um *insight* ocorrido num dia qualquer. O mercado de produtos eróticos vinha se expandindo em progressão geométrica por toda a década de 60 com as mudanças comportamentais que se operavam no mundo; e a importação de filmes europeus apimentados, principalmente italianos, franceses e alemães, gera grandes bilheterias no Brasil. Chegam na hora em que há um certo esgotamento das fórmulas comerciais tradicionais – a chanchada já desapareceu e os filmes de cangaço já não contêm a mesma carga de atração – e nossos produtores e exibidores percebem que ali está uma saída rápida e eficiente para aumentar os lucros.

As primeiras produções do gênero erótico que provocam impacto no mercado foram feitas no Rio de Janeiro, geralmente estruturadas em dois ou três episódios, à maneira das comédias italianas que serviram de modelo inicial. A praia era uma locação natural. A mulher carioca e sensual já estava no imaginário brasileiro, e o malandro da tradição local foi redirecionado para a sedução, para o exercício de “abater lebres”, conforme a expressão popularizada por Carlos Imperial ator em várias pornochanchadas, entre as quais *A Banana Mecânica*, ilustrativa do uso de títulos paródicos no esforço de seduzir as platéias.

Em 1969 o filme *Os Paqueras*, dirigido por Reginaldo Farias

sob os ventos favoráveis de uma renovação que ocorre no cinema brasileiro, se transforma no fenômeno da temporada: é a segunda bilheteria entre filmes nacionais e estrangeiros exibidos naquele ano. Ninguém poderia supor que as peripécias de dois conquistadores pudesse alcançar tamanha repercussão. Na historinha narrada, um deles é apanhado na cama pelo marido traído, que se faz acompanhar da polícia. Saem todos para a delegacia e, na porta do edifício, o marido é demoradamente vaiado, enquanto o conquistador é recebido com aplausos e carregado pela multidão até o carro. Nos cinemas a platéia ri gostosamente.

A Censura militar

Coincidentemente, as pornochanchadas ou comédias eróticas ganham impulso após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, que trouxe a radicalização do regime militar e a conseqüente implantação de uma censura de ferro, que perpetró uma *razzia* no setor artístico e implodiu de vez o Cinema Novo. Dezenas de filmes foram interditados na íntegra como *País de São Saruê* e *Iracema*, e outros seriamente mutilados e inviabilizados para exibição pública. Cortavam-se seqüências, trechos inteiros, em nome da segurança nacional. Nesse ponto a pornochanchada também enfrenta dificuldades com a censura, mas elas são facilmente contornáveis se seguida a orientação informal emanada dos gabinetes da Polícia Federal em Brasília: cortar plano que mostra o bico do seio da atriz ou a região pubiana; cortar momento em que o travesti faz determinado gesto, cortar expressão chula, e daí por diante. São todas questões pontuais, facilmente removíveis. Num certo momento, graças à experiência adquirida, os produtores passam a adotar a estratégia do boi de piranha: introduziam planos ou cenas para atrair o corte e, assim, muitas vezes conseguiam manter intacto aquilo que consideravam o principal do filme.

A pornochanchada da Boca

Apesar de o Rio ter saído na frente, foi em São Paulo que se produziu a maior parte das pornochanchadas brasileiras, algo em torno de três centenas em menos de uma década. Isso acontece graças à tradição da rua do Triunfo, onde estava instalado, desde o início do século, o comércio cinematográfico,

pela sua localização próxima às estações ferroviárias. Ali, na chamada Boca do Lixo, ficavam escritórios de exibidores, distribuidores e produtores e inúmeros bares que reuniam na vira-da dos anos 70, os técnicos, comerciantes, estudantes, candidatos a cineastas, mocinhas em busca do estrelato e desempregados. O escritor Marcos Rey escreveu na ocasião que muito forasteiro entrou no Soberano para comprar cigarro e acabou faturando um cachê numa ponta. Segundo ele, bastava dobrar a esquina da Boca para ter *physique du rôle*.

A Boca, pelas suas características, produz os filmes destinados basicamente ao circuito de segunda linha: faroestes, filmes caipiras, dramas lacrimosos, comédias rápidas e até mesmo alguns lances ambiciosos de Oswaldo Massaini, da Cinedistri, produtor de *O Pagador de Promessas*, grande vencedor em Cannes em 1962. A proposta de realizar filmes eróticos com baixo orçamento encontrou ambiente tão propício na Boca como acontecera com o café nas terras roxas do norte do Paraná. Instantaneamente, as pequenas empresas se reciclaram e partiram para realizar filmes que encontram franca receptividade dos donos de cinema às voltas com a reserva de mercado para o filme brasileiro, que passara de 56 dias/ano em 1967 para 84 em 1970, 112 em 1975 e chega a 130 antes do final da década. Em constante conflito com a legislação, que segundo eles traz prejuízos porque os obriga a exibir filmes brasileiros de pouca empatia com o grande público, os exibidores são favorecidos com a perseguição da censura aos principais cineastas do país. Enquanto obras de Leon Hirzman, Roberto Santos, Vladimir Carvalho e Luis Rosemberg, entre outros, são proibidas de chegar ao público, os exibidores obtêm grandes lucros com a pornochanchada.

A rentabilidade comercial

Ody Fraga, David Cardoso, Tony Vieira, Jean Garret, Oswaldo de Oliveira formaram a linha de frente na direção de filmes que atraíram milhões de espectadores em busca das promessas contidas nos títulos: *A Terapia do Sexo*, *A Noite das Taras*, *Sob o domínio do Sexo*, *Internato das Meninas Virgens* e daí por diante. A rapidez nas filmagens era uma das marcas de Ody, um dos profissionais mais respeitados da Boca. Certa vez recebeu a incumbência de fazer *A Terapia do Sexo* em prazo bastante exíguo e não titubeou. Gastou duas semanas entre

elaboração do roteiro e filmagens. Em menos de dois meses o filme já estava em cartaz, permitindo um retorno rápido do investimento. Em proporções inimagináveis na economia cinematográfica convencional, porque se dá na base de 20 por um, ou seja: para cada cruzeiro (moeda da época) investido retornam 20. O segredo da rentabilidade de um filme como esse está na rapidez, no pagamento de cachês irrisórios, nas locações emprestadas em troca de divulgação e no perfeito entendimento entre produtor e exibidor; na maioria das vezes associados no empreendimento.

Assalto e Sobressalto (como se identifica uma pornochanchada?)

Pode ser um filme policial. Um filme caipira. De Terror. Drama ou comédia. Qualquer coisa, enfim. A bem da verdade, a pornochanchada está acima dos gêneros estabelecidos. Para identificá-la basta seguir alguma regra básica, como a que destacamos no filme *Pensionato de Mulheres*, de 1974, dirigido por Clery Cunha.

Trata-se de uma cena de assalto na noite da metrópole. Um homem em atitude suspeita se prepara para invadir uma casa e encontra uma janela aberta, o que facilita sua ação. Em pouco tempo ele está pisando no assoalho de um quarto e, de repente, vem o sobressalto: uma mulher, bem jovem ainda, dorme profundamente e veste apenas uma tanguinha milimétrica. A partir desse instante a câmera, como um adolescente excitado e aturdido por fantasias sexuais, deixa tudo de lado e se preocupa apenas com aquele corpo sobre a cama. Corre e percorre sua superfície enquanto vai registrando, com rigor hierárquico e obsessivo, alguns detalhes anatômicos. A trama está suspensa e o assalto - alguém se lembra dele ainda? - já é coisa do passado e sem menor importância. A mulher nua - ou melhor, o corpo da mulher nua ou seminua em todas as suas partes mais valorizadas - é o pólo máximo de atração, ponto básico na decupagem, ainda que isso implique inevitável prejuízo dramático. O mesmo acontecia - guardadas as devidas diferenças de época e enfoque - com as chanchadas da Atlântida, em que as imposições comerciais levavam à suspensão da trama para apresentar um número musical com ngela Maria, Ivon Curi ou outro ídolo da época. Quem estabeleceu tal similitude foi Watson Macedo num de seus últimos depoimentos.

Duplo sentido, pornografia e machismo

Como naquele papo de boteco entremeado de velhas piadas, relatos de conquistas ou atribulações com maridos traídos e pais enraivecidos, a pornochanchada exigia de quem se dispunha a assisti-la uma adesão incondicional, liberta de qualquer critério de verossimilhança. Nos cinemas populares a participação do público era perceptível, e os momentos culminantes ocorrem quando os filmes apresentam expressões de duplo sentido para consumo exclusivamente masculino. Numa cena de *O bem Dotado*, filme de encenação bem acabada, superior à media da época, ocorre um almoço que reúne várias feministas e o mordomo atende uma moça que parece estar passando mal (teve uma experiência com o bem dotado). O mordomo solícito, imaginando alguma conseqüência do almoço, pergunta: “Foi comida?”, e a resposta vem rápida: “Fui”. Gargalhada geral.

Uma característica desses filmes é apresentar a personalidade feminina que “concorda” com a sua manipulação enquanto espetáculo. Por exemplo, uma mulher sobe a escada enquanto a câmera persegue suas calcinhas. Ela pára e sorri para o espectador. Por isso, a mulher surge com extrema freqüência como um ser fútil, especialista em cosméticos e aplicação de técnicas para seduzir o parceiro. Ela é dispensada de falas significativas e, em muitas ocasiões, chama atenção o fato de gargalhar repentinamente – como fazem as crianças e os loucos –, o que só aumenta o contraste frente à afirmação masculina. Esse é um dos motivos justos que levaram à sua execração pelas feministas.

Mais chanchada que pornografia

Mas, de maneira geral, a bronca contra a pornochanchada se fundamentava na idéia de que aqueles filmes apresentavam pornografia pura, o que não correspondia à realidade, pois os filmes pornográficos só surgiram a partir de 1980, quando puderam ser exibidos graças a liminares e mandados de segurança. As pornochanchadas eram muitas vezes comédias engraçadas, bem ao gosto popular, à maneira do *vaudeville* cheio de quiproquós e uma nudez nunca totalmente revelada, em função dos acordos informais com a Censura federal durante toda a década de 70. Ou, então, produções modestas

que tentavam copiar as fórmulas do filme de ação americano, uma obsessão na carreira de David Cardoso, que se vangloriava – a respeito de seu filme *19 Mulheres e um homem* – de ter realizado a maior cena de batalha aérea do cinema brasileiro(!!??)

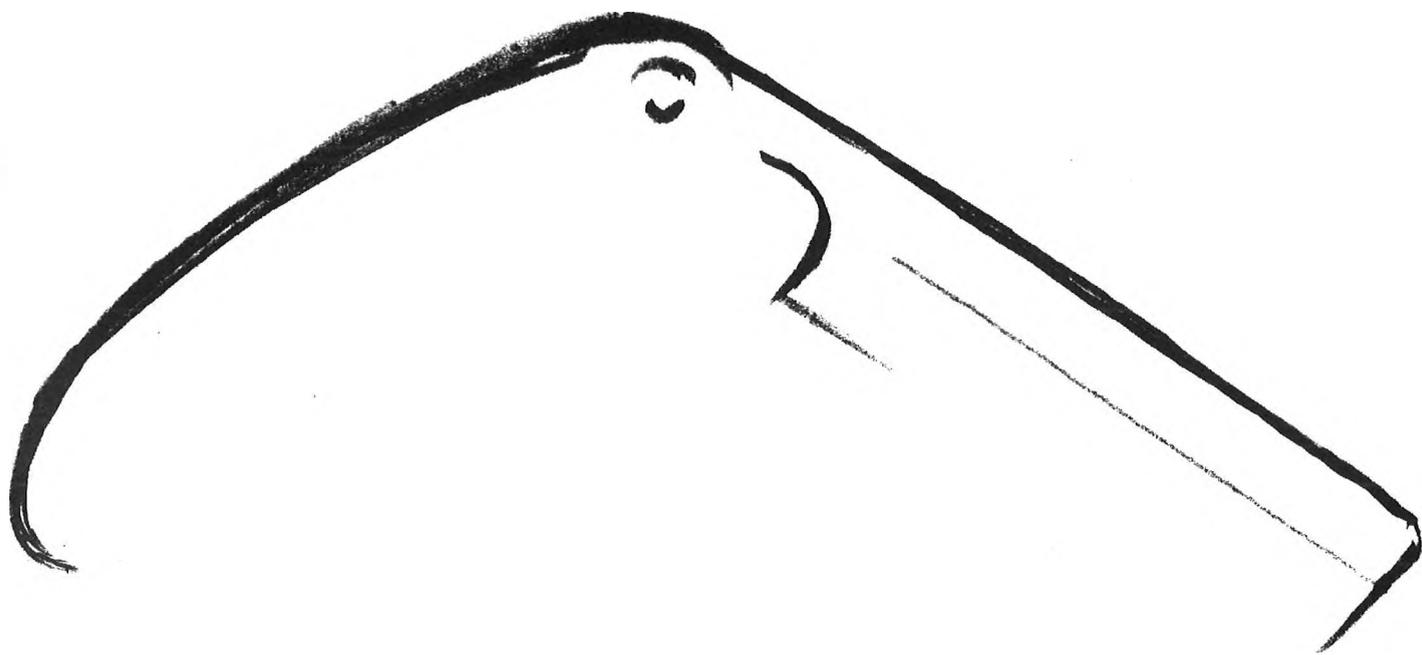
Fica claro que, no conjunto da produção, se incluem desde os filmes bem acabados, com alguma sofisticação formal, até aqueles que se reduzem a uma seqüência de *strip-teases* mal filmados. Mas, na sua maioria, são filmes ingênuos que se valem freqüentemente de expressões de duplo sentido e de metáforas visuais incrivelmente desgastadas pelo uso repetido. Dessa maneira, a relação sexual era muitas vezes mostrada através da explosão de fogos de artifício, ondas batendo nas pedras, movimento da zoom ou escurecimentos oportunos. Nada mais parnasiano, nada mais bem comportado se dirigirmos hoje um olhar retrospectivo sobre esses filmes.

Expressão de nossa cultura

Um estudo mais pormenorizado da pornochanchada oferece com certeza elementos para conhecer alguns aspectos da nossa cultura. É preciso lembrar que a pornochanchada aboliu de seu receituário o toque pesado e trágico dos filmes do mesmo gênero feitos na Argentina, em que pontificavam Isabel Sarli ou Libertad Leblanc (deusas impuras, com unhas transformadas em garras vermelhas, muito laquê no cabelo e seios enormes) na interpretação de personagens detonadoras de tragédias familiares, daí a ligação direta entre mulher sensual e o fogo do inferno. A produção erótica brasileira dispensou o cheiro do enxofre e as conotações pecaminosas. Nossas atrizes em sua maioria eram joviais, buscando fazer carreira no cinema e TV. Nos filmes argentinos, dois homens lutam pela mesma mulher fatal e morrem em cena. Na pornochanchada isso nunca ocorre. São poucos os apelos ao pecado tradicional e, se porventura dois homens disputam uma mulher, o mais provável é que se formasse um triângulo amoroso. Sem tiros. Sem sangue. Sem tragédia.

Inimá Simões

Jornalista e autor da tese “O Cinema Erótico Paulista”



porrochanchada

RISOS, SARROS E MAIÔ DE DUAS PEÇAS - A HISTÓRIA DO CICLO DA PORNOCHANCHADA



A palavra *pornochanchada*, na verdade, foi um apelido mal-doso dado à comédia erótica que teve início no Brasil, na vira-da dos anos 60 para a década de 70. *Chanchada*, claro, aludindo à comédia musical dos anos 40 e 50, de onde este novo ciclo herdou a proximidade com um público popular, histórias que abordassem, mesmo de forma jocosa, o cotidiano da classe média – e, por que não dizer, uma certa sexualização que, guardando as proporções da época em que se pronunciava, vinha à tona.

O *porno* foi um adendo colocado junto aos filmes para lembrar que era uma época de repressão, de valorização da moral e dos bons costumes, e que a classe média não sucumbiria à devassidão e à imoralidade que as senhoras integrantes da Marcha com Deus e a Família pela Liberdade (1964) tanto temiam e afastavam em suas orações.

Na verdade, a *pornochanchada* não foi nada disto.

Integrante do gênero da comédia, a *pornochanchada* seguiu à risca a tradição do riso popular nacional, apenas adaptando-se aos novos tempos. Um humor fácil, de rápida compreensão e com o qual o espectador de classe média (maioria do público que prestigiou o ciclo) se identificava.

Foi uma tematização da revolução sexual à moda brasileira, com temas variando entre paqueras, conquistas amorosas, virgindade, adultério e tipos característicos que, independentemente da trama, quase sempre apareciam nos filmes, tais como; a viúva disponível e fogosa; a virgem recatada e desejada; o malandro vagabundo e conquistador; o rico bur-

guês sem escrúpulos, para quem muitas vezes a virgem era prometida em uma jogada comercial (para salvar uma família nobre, porém pobre, da falência); a guardiã da virgindade, na figura de uma mãe ou tia repressora; e o homossexual que fazia o papel de *clown*, o bobo da história, que acabava sempre auxiliando, de uma forma ou de outra, o mocinho e a mocinha. Sim, porque a virgem que estava para ser infeliz nos braços de algum burguês do qual ela tinha asco, com o auxílio do bobo passava para os braços do mocinho no final do filme.

A duas fases da *pornochanchada*

A primeira fase da *pornochanchada* foi denominada *soft-core*, ou seja, foi a fase em que se privilegiou a comédia, principalmente a comédia do cotidiano, ou chamada comédia de costumes. Essa fase começou no final dos anos 60 e foi até a metade da década seguinte, sempre reinando com boas bilheterias e contando histórias interessantes, com bons diretores, bons roteiristas e atores que já estavam fazendo sucesso na televisão.

Esse primeiro bloco foi ao encontro da política estabelecida para a produção cultural: uma cultura de mercado para o mercado. Os primeiros filmes foram realizados por diretores experientes e ainda com uma certa dose de sofisticação como, por exemplo, *Adultério à brasileira*, de Pedro Carlos Rovai, e *Os paqueras*, de Reginaldo Farias, ambos de 1969.

Confirmado o sucesso de bilheteria, o gênero expandiu-se para a Boca do Lixo, em São Paulo, e a produção passou então para um segundo estágio, quando o volume de filmes tomou uma proporção mais acelerada para ocupar o mercado e, conseqüentemente, caiu a qualidade.

Esse pólo mais sofisticado de produção, que atuou no Rio de Janeiro nos primeiros tempos, tinha como principais realizadores Anibal Massaini, da Cinedistri; Pedro Carlos Rovai, da Sincro Filmes; e Reginaldo Farias (com Roberto Farias produzindo), da RFFarias.

Estratégias de comercialização

A *pornochanchada* reunia elementos conhecidos do público e que formaram um conjunto de sucesso. A começar pelas chamadas, muitas vezes apelativas, tais como os títulos dados aos antigos espetáculos de teatro de revista ou mesmo às

comédias musicais dos anos 40 e 50. Ainda nos títulos, cabe salientar que, como as chanchadas, a pornochanchada também trabalhou com a paródia, buscando associar os mesmos a filmes de sucesso, principalmente do cinema norte-americano. Como exemplo temos *Bacalhau (Bac's)*, 1975, de Adriano Stuart, na esteira de *Tubarão (Jaws)*, 1975, de Steven Spielberg e *Embalos alucinantes - Troca de Casais*, 1979, de José Misiara, no rastro de *Embalos de Sábado à noite (Saturday Night Fever)*, 1977, de John Badham. A sugestão era a palavra chave, muito mais do que mostrar realmente cenas de sexo ou nudez. Era muito mais uma estratégia de marketing e de publicidade para arrastar o público as cinema.

O discurso moralista

A pornochanchada seguia os mandamentos da época que a consagrou e se mostrava extremamente puritana e moralista. A virgindade da mocinha podia ser motivo de riso e disputa dentro da trama, mas era guardada até o final para ser entregue solenemente ao mocinho, como faziam as filhas de boa família. As personagens que praticavam adultério podiam até ser engraçadas durante um tempo, mas acabavam se arrependendo e se dando mal no final. Outra prova desse moralismo era a personagem homossexual masculina, que sempre aparecia na figura estereotipada do bobo, que acabava por auxiliar a mocinha e o mocinho nos seus intentos. Os malandros também, depois de aprontar durante todo o filme, encontravam um rumo no final e tomavam jeito. Afinal, como se dizia na época, *"Este é um país que vai para a frente!"*

A crítica ao gênero: "Só tem palavrão e mulher pelada"

A vulgarização dos personagens e mesmo do tema, do erotismo, auxiliou na crítica destrutiva que as camadas intelectuais fizeram da pornochanchada. A própria comédia erótica tomou um rumo popularesco e acabou influenciando todo um pensamento a respeito do próprio cinema brasileiro da época. Um estigma – talvez, para o bem das camadas conservadoras que lutavam contra a liberalização dos costumes – a pornochanchada foi a culpada pelo cunho dado ao cinema brasileiro de só *"ter*

palavrão e mulher pelada". Palavrão sim, muito até, como se fosse uma descoberta nova dentro da elaboração dos diálogos; e, quanto mais o público ria, pois nunca havia ouvido tal coisa no cinema, mais se usava o palavrão como chamada para o cômico fácil. Mulher pelada é que ficava mais difícil, pois, em pleno Governo Médici, as normas de apresentação da nudez nas telas nacionais eram rígidas e cumpridas à risca. Nudez parcial, insinuação ao sexo – e o resto que ficasse por conta do espectador.

Relações com o estado

Há controvérsias sobre a participação da EMBRAFILME na co-produção e na distribuição das pornochanchadas. Segundo entrevista dada à revista VEJA, em 7 de janeiro de 1976, o cineasta Roberto Farias, então presidente da EMBRAFILME, afirmou que a verba da empresa passaria, naquele mesmo ano, de seis para oitenta milhões. Porém Farias apressou-se em declarar que *"(...) nenhum destes milhões será aplicado em filmezinhas supostamente eróticos."* Ainda segundo esta entrevista, naquele mesmo ano o Brasil gastava 14 milhões de dólares importando fitas estrangeiras e centenas desses filmes nem chegaram a ser exibidos (Nota: 3.000 títulos eram quase que exclusivos para a televisão). Naquela época, a Lei de Obrigatoriedade garantia a quota de tela de 112 dias anuais, o que fazia com que a produção nacional tivesse seu espaço assegurado.

Foi também na metade dos anos setenta, quando a fase *hardcore* já superava as primeiras comédias eróticas, que se iniciou uma grande discussão, tendo como pano de fundo a atuação da EMBRAFILME, sobre o espaço ocupado pela pornochanchada no mercado nacional. *"Uma guerra santa"*, comentou Farias na mesma entrevista (idem), fazendo uma alusão ao moralismo que tencionava banir a dita pornografia das telas do país.

Pornografia? Até então pornografia fora a única coisa que não aparecera nas chamadas pornochanchadas. As primeiras, respeitando a época na qual se encontravam, faziam apenas alusão às cenas de sexo e nudez. Já no início da segunda fase, a disputa era com os filmes estrangeiros bem mais ousados e elaborados.

Na metade da década de setenta, a pornografia ainda era proibida em todo o território nacional, e a Censura Federal fazia gosto em lapidar cenas determinadas como imorais ou

simplesmente tirar de cartaz filmes que abusassem do duplo sentido. O número de filmes, porém, ainda era bastante alto: 86 títulos ao todo, em 1976. A produção vai se tornando cada vez mais agressiva, com títulos mais ousados e cenas também. O foco de realização vai passando do Rio para São Paulo e a produção instala-se na Boca do Lixo, dando início a um novo ciclo que vai culminar na segunda-fase, denominada *hardcore*.

A fase hardcore

Com a entrada da Boca do Lixo no mercado, o cinema nacional viveu aquilo que alguns críticos chamaram de a época de ouro (1972-1982) da relação entre cinema e mercado. Os produtores da Boca realizavam produções de custo médio, com retorno garantido, e eram responsáveis por aproximadamente 60 da média de 90 filmes produzidos anualmente na década. Mesmo privilegiando o pornô, a Boca apostava em filmes que passassem pelo horror – como a produção de José Mojica, o Zé do Caixão – pelo policial, etc., mas o filão mesmo era o sexo cada vez mais explícito.

Entre a censura violenta da ditadura militar e a abertura política que aconteceu a partir do Governo Geisel, o Brasil sofreu uma avalanche de pornografia nas revistas, nos jornais e, principalmente, no cinema. A entrada no mercado nacional de filmes de sexo explícito, os chamados *hardcore* acabou por fazer sucumbir a comédia erótica. Filmes apenas insinuantes já não atingiam mais o público nem saciavam a curiosidade do espectador ávido por novidades. Insinuações já não eram novidades.

Esta *nova onda liberada* fez parte de uma movimentação mundial, que colocava a pornografia na ordem do dia e expandia o ciclo por todo o mercado ocidental. No Brasil, além de atingir um público ávido por novidades, frustrou a cultura nacional, que esperava da abertura política uma liberalização de filmes que tratassem de temas sociais. Como forma de mostrar ao povo que não havia mais censura no país, o governo começa a liberar o filme pornô.

Ao mesmo tempo em que estreavam nas telas pornôs nacionais, como *Coisas eróticas*, (1981), de Raffaele Rossi e L. Calacchio e *A b... profunda*, (1984), de Gerard Dominó (paródia do clássico pornô *Garganta profunda*, copiando inclusive o nome do diretor Gerard Damiano), dormiam nas prateleiras da censura filmes como *Prá frente Brasil*, (1982), de Roberto Farias,

que aborda a tortura e a repressão no país, e *Eles não usam black tie*, (1981), de Leon Hisrzmann, baseado no texto de Gianfrancesco Guarnieri sobre os movimentos sindicais e que só foi liberado para exibição porque ganhou o Leão de Ouro do Festival de Veneza.

O efeito da pornografia americana

Os filmes de sexo explícito começaram a entrar no país no início da década de 80, sendo que o norte-americano *Garganta profunda*, (1972), citado acima, foi o primeiro filme *hardcore* a ser exibido em telas nacionais. Antes disso, o contato dos brasileiros com os chamados filmes de sacanagem era feito fora do país, ou quando se conseguia contrabandear alguns exemplares. Os mais conhecidos eram exemplares na bitola Super-8, trazidos do Paraguai diretamente para um quarto escuro ou festinhas mais arrojadas.

Os filmes estrangeiros não foram liberados pela censura, mas a sua entrada no país foi facilitada.

Aos produtores cabia a compra de mandados de segurança que permitiam a exibição dos *hardcore*. Logo começou a produção de pornôs nacionais e a Boca do Lixo se consagrou como uma verdadeira “indústria cinematográfica”. As medidas para a exibição eram mais ou menos as mesmas. Depois de prontas, as fitas eram enviadas ao extinto Conselho Nacional de Censura, que vetava a sua exibição. Em seguida, o produtor entrava na justiça pedindo uma liberação e os filmes eram exibidos através de mandados de segurança.

A fase do *hardcore* acabou de vez com o que restava da pornochanchada, mas também não durou muito. Passada a euforia e com a entrada do *videohome* no País, o cinema pornô limitou-se a umas poucas salas nos centros das grandes cidades e aos vastíssimos balcões das video-locadoras. Apesar de apagado pelas novas ondas de filmes violentos, tão popularescos quanto os pornôs, o cinema *hardcore* ajudou a impregnar na memória do brasileiro o estigma de filme brasileiro igual afilme de sacanagem. Pura sacanagem!

Flávia Seligman

Cineasta, Professora de Cinema e TV da PUCRS e da UFRGS

Mestre em Artes com Opção em Cinema e Doutoranda em Artes com Opção em Cinema, concluindo tese sobre o “O ciclo da Pornochanchada no País dos Governos Militares”

POR UM CINEMA BRASILEIRO DE GÊNERO

Gênero x autor

O desprestígio da pornochanchada oculta o desprezo nacional pelo cinema de gênero. Esse desprezo tem origens na versão brasileira da teoria do cinema de autor. O autor foi identificado com o diretor, que necessariamente dever fazer uma obra artesanal em oposição ao cinema industrial. Segundo Glauber Rocha *"a missão única dos autores brasileiros será lutar contra a indústria, antes que ela se consolide em bases mais profundas"*.¹

Essa teoria foi reinventada pelo Cinema Novo como estratégia política momentânea de contraposição à chanchada e à Vera Cruz. Poucos anos depois foi abandonada e, já em 1968, autores do Cinema Novo falavam claramente da constituição de uma indústria e flertavam com o cinema de gênero.²

No entanto, mesmo abandonada na prática dos realizadores, essa teoria continuou norteando os estudos sobre cinema em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Definição e função do gênero

Mas afinal de contas o que é o gênero cinematográfico?

Para Turner, gênero *"é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente, e com alguma complexidade, o tipo de narrativa a que está assistindo"*.³

Na verdade, a melhor definição de um determinado gênero é aquela dada pelo público. Para Tudor: *"gênero é o que nós achamos coletivamente que seja"*. O gênero não passa de uma forma de contrato que o realizador estabelece com o público, que, ao assistir ao filme, espera ter satisfeito alguma vontade sua.⁴

Importância do gênero

É por isso que, nesse momento de reafirmação de nosso cinema, é vital que o cinema brasileiro volte a pensar num cinema de gênero. Apenas no momento que em que o cinema brasileiro tiver gêneros estáveis comercialmente (como foi a pornochanchada nos anos 70 e a chanchada nos 50) é que

nosso cinema garantirá a continuidade necessária para sua consolidação. São os gêneros que estabelecem um acordo entre realizador e o público; e através desse acordo, uma relação estável e continuada é fixada.

Infelizmente, os atuais sucessos do cinema brasileiro não tiveram continuidade. Os únicos gêneros que começam a se consolidar são o filme infantil e o filme histórico. Apenas para citar um exemplo, um sucesso como Pequeno Dicionário Amoroso, que recriou a comédia romântica televisiva, não teve a continuidade merecida.

Como nasce um gênero?

Os gêneros são mutáveis historicamente.⁵ Na análise da pornochanchada é interessante observar a primeira fase carioca, que inventou o gênero com filmes bem cuidados esteticamente, tanto no roteiro quanto na direção. Esses filmes fizeram tanto sucesso que possibilitaram o surgimento de um filão comercial explorado por produtores como David Cardoso, Roberto Mauro e Fauze Mansur. Nessa segunda fase, a produção passa a São Paulo e se afasta das características dos primeiros filmes, tendo uma produção mais rápida e descuidada e maior apelo erótico.

Dentro dos gêneros, é comum surgir subgêneros que, dependendo do sucesso, podem constituir novos gêneros. *Os Embalos de Ipanema* é um caso típico. Foi lançado como pornochanchada, mas pode ser considerado o primeiro filme do gênero *surf* (que resultou no sucesso de *Menino do Rio*, no cinema, e no seriado televisivo *Armação Ilimitada*).

Criatividade em gêneros

A crítica tradicional ao gênero enfatiza o fato de ele limitar a criatividade do autor. O que essa crítica desconsidera é a criatividade necessária para a invenção de um gênero. Pois, se os gêneros não são formas fixas, mas sim formas mutáveis, é possível inventá-los. Em *O Cangaceiro*, por exemplo, Lima Barreto inventou o gênero "cangaço", imenso filão da indústria do cinema brasileiro. Calmon avançou na pornochanchada e criou o gênero *surf*.

O Brasil está cheio de gêneros a serem inventados, e apenas com a sua invenção renascerá o cinema nacional. Os tradi-

cionais gêneros americanos foram criados para eles e nem sempre é possível copiá-los.

Criando novos públicos

Por fim, é importante perceber que, ao criar um gênero, o cineasta também percebe a existência de um determinado público⁶, certa parcela da população unida por gostos em comum. Na verdade, o gênero deve surgir da demanda de determinado público⁷. O Brasil tem uma diversidade cultural imensa e uma série de públicos que não estão representados no cinema brasileiro atual. O melhor exemplo ainda é o público dos amantes do futebol, tema pouquíssimo explorado em nosso cinema. Além deles há o público *cowboy*, o público homoerótico, os *clubbers*, o público universitário, os pagodeiros, os *rappers*, etc... Cada um desses públicos é uma subcultura específica, com gostos e valores próprios e sedenta de formas ficcionais que a representem. Para cada um desses públicos é possível inventar um gênero que os represente⁸.

Conclusão:

redefinindo o papel do artista

Começar a pensar o cinema brasileiro em termos de gênero e perceber a criatividade artística na invenção de um gênero é reconstruir a própria noção de artista e de cineasta brasileiro. O artista deixa de ser simplesmente um criador de um produto que expresse seu "eu interior", sem contexto cultural determinado, e passa a ser a pessoa que, através da arte, responde às demandas de determinado público. O artista abandona o egocentrismo e passa a colocar o público em primeiro lugar. E isso hoje é essencial. O cinema brasileiro não pode mais permanecer preso a uma concepção de arte restrita à idéia da autoria e, ainda, permanecer preso a uma idéia de autor idealista, à idéia de um artista que existe sem contexto social.⁹

Mas, como veremos a seguir, há várias formas de se trabalhar com os gêneros. E o que pode parecer mais estranho: é possível fazer gênero de autor, seguir algumas regras e manter a originalidade.

¹ Rocha, Glauber. – citado em Bernardet, Jean Claude: *O Autor no Cinema*. Jean Claude faz um livro essencial que analisa a trajetória da idéia do cinema de autor. Ela mostra como a idéia já existia na crítica francesa dos *Cahiers du Cinema* e como ela foi retrabalhada pelo Cinema Novo.

² Caso de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, que revitalizada a chanchada clássica. Mais informações no artigo Pornochanchada de autor.

³ Turner, Graene. *O cinema como prática social*. Op. cit. p. 88.

⁴ A DEFINIÇÃO DE GÊNERO NA PRÁTICA. Conscientes de que o gênero do filme é definido pelo público, as distribuidoras e locadoras de vídeo criam novos gêneros de acordo com a segmentação do público. Surgiram assim gêneros à primeira vista estranhos, como o filme de arte e o filme nacional. O tino comercial dos distribuidores percebeu que o filme de arte atende a um público específico que procura filmes com um maior refinamento estético e uma certa originalidade (geralmente visual) na obra. O gênero "nacional" é outro gênero que fica restrito a uma estante pequena, cujo público-alvo é composto basicamente por pesquisadores de cinema, editores de revista e, eventualmente, seus poucos leitores. Para o público brasileiro não interesse se o filme nacional é uma comédia que irá diverti-lo ou um drama que era emocioná-lo; para ele ser nacional é a principal característica do filme, que é alugado por um sentimento próximo à obrigação cívica nacionalista. Já era hora de o cinema nacional deixar de ser um gênero e criar novos gêneros.

⁵ Mauro Baptista, em *Notas sobre os gêneros cinematográficos*, revista *Cinemais*, faz uma completa revisão das definições de gênero na história da teoria do cinema. A conclusão do artigo é a necessidade de enfatizar os estudos dos anos 90, que encaram o gênero com processo mutável. "Os gêneros se formam e mudam a partir da inter-relação entre os cineastas, a crítica e a indústria".

⁶ O público é definido aqui como uma parcela da população que compartilha de determinados gostos. É comum o público extrapolar os tradicionais limites de classe, sexo, origem regional, etc... O público de um filme de futebol pode ser da classe baixa à alta, do sexo masculino ou feminino, de qualquer região do país e de várias do estrangeiro. Isso é importante para entendermos que existem vários públicos, e não um único público. O cinema americano já tem seu público. O cinema brasileiro deve descobrir os seus próprios públicos.

⁷ CINEMA X FILME - Gustavo Dahl tem uma definição de cinema que acho ótima e que se encaixa bem aqui: "Cinema é o diálogo do filme com seu público". É interessante a separação entre cinema e filme: filme é a obra na película; o ci-

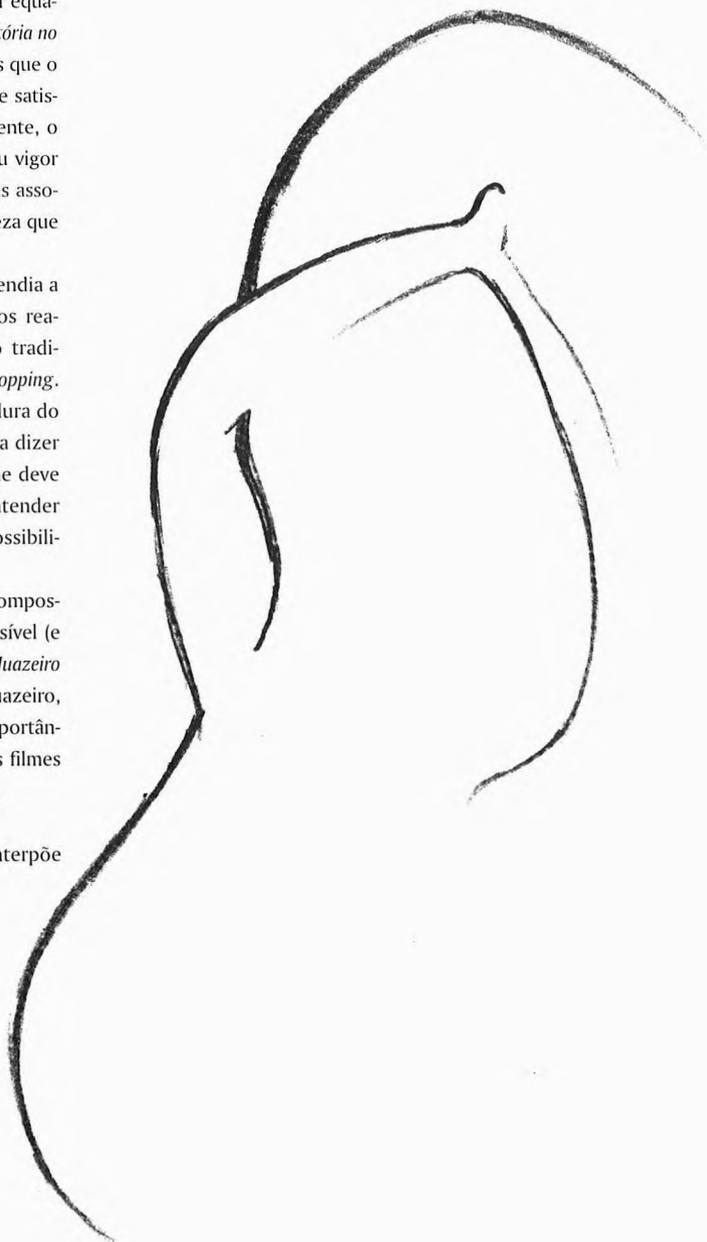
nema só se concretiza no evento cultural da projeção, quando o filme entra em diálogo com o público. O Brasil hoje só produz filmes, precisamos de cinema.

⁸ PÚBLICO X PÚBLICOS: Paulo Emilio Salles Gomes é o pensador que melhor equacionou essa diversidade de públicos do cinema brasileiro. Em *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, ele afirma: “O leque extremamente variado de produtos que o cinema nacional propõe ao mercado, confirma sua vocação para exprimir e satisfazer a complexa gradação de nossa cultura. Se a chanchada e, parcialmente, o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu seu vigor nas cidades grandes e pequenas. Estas últimas alentam dramas e comédias associadas a cantores sertanejos e outros filmes sentimentais de diversa natureza que percorrem quase despercebidos os mercados mais densos”.

O discurso dominante no Renascimento do Cinema Brasileiro defendia a necessidade de nosso cinema encontrar o público. No entanto, poucos realizadores perceberam a possibilidade de achar públicos diferentes do tradicional público dos cinemas culturais ou, quando muito, do público do *Shopping*. Essa restrição da definição de público impôs ao nosso cinema uma ditadura do divertimento e uma total falta de diversidade estética. Mais correto seria dizer que o cinema brasileiro precisa alcançar seus públicos, e que cada filme deve atingir seu público alvo. No momento em que o cineasta brasileiro entender que existe público além do *shopping* ele imediatamente abrirá novas possibilidades de realização estética.

Outra confusão comum é entre público e mercado. O mercado é composto pelo público que paga ingresso. Mas, dependendo do projeto, é possível (e desejável) que parcela do público não pague ingresso. O filme *Milagre em Juazeiro* foi o mais recente exemplo: atingiu um grande público de romeiros, em Juazeiro, que não pagou ingresso, mas constituiu um evento cultural da maior importância. Todos os filmes devem atingir o seu público-alvo, mas nem todos os filmes precisam atingir o mercado (apesar de a maior parte dos filmes precisar).

⁹ Para Alexander Kluge, “O cinema de autor é insuficiente porque interpõe entre o público e os filmes o amor-próprio do realizador”.



PORNOCHANCHADA DE AUTOR

A fusão entre autor e gênero

A contraposição entre autor e gênero é uma contraposição equivocada. A teoria do autor francesa, lançada por François Truffaut, procurava os autores dentro dos gêneros do cinema americano. Foi a versão brasileira dessa teoria que inventou essa oposição, esquecendo que é possível trabalhar criativamente dentro dos limites do gênero, criando obras autorais que dialoguem com o público.

No entanto, a partir do final da década de 60, vários cineastas do Cinema Novo, ansiosos por um aumento de público, realizam um interessante trabalho autoral com os gêneros estabelecidos¹. Como veremos a seguir é justamente na interface entre gênero e autoria que encontramos algumas das obras mais interessantes do cinema brasileiro.

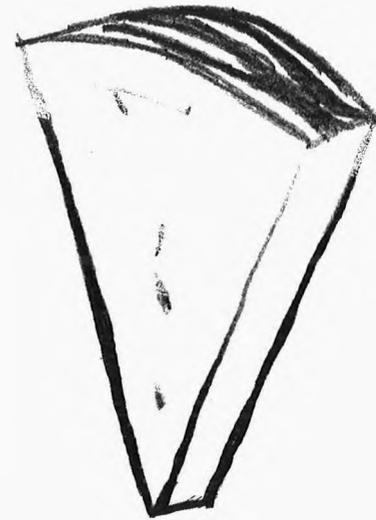
Joaquim Pedro de Andrade: estratégias de autor para conviver com o gênero

Joaquim Pedro de Andrade é o cineasta brasileiro que melhor conseguiu trabalhar de forma autoral e criativa com os gêneros cinematográficos populares.

Em *Macunaíma*, produção de 1968, Joaquim retrabalha a chanchada. O filme faz parte do que Fernão Ramos denominou terceira fase do Cinema Novo², que contém obras como *Os Herdeiros*, *Brasil Ano 2000*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Nessa fase, o grupo do Cinema Novo, incentivado pelo fracasso de público dos primeiros filmes, começava a rever suas concepções iniciais e discutia formas de conciliar o sucesso de público com as preocupações políticas.

De todos esses filmes, *Macunaíma* foi o único que alcançou seus objetivos; e a chave para isso foi a coragem de recuperar o gênero chanchada, que até poucos anos atrás o grupo do Cinema Novo considerava alienante. No entanto, em *Macunaíma* Joaquim não realiza uma chanchada tradicional. Ele tem duas estratégias comuns em autores que trabalham com gênero: a "dupla leitura" e a distorção do enredo tradicional do gênero.³

A dupla leitura é quando o autor deixa chaves para que determinados públicos compreendam um segundo sentido do



filme, que à primeira vista está oculto na obra. No caso de *Macunaíma* a dupla leitura é aquela possível pela comparação com o livro do qual o filme foi adaptado e pelo debate da atualização da obra literária. O ideal é que a segunda leitura seja uma mensagem cifrada aos iniciados e que não atrapalhe a primeira leitura. O filme deve propiciar que o público comum acompanhe o filme naturalmente, sem se preocupar com a segunda leitura.⁴

Já a *distorção do enredo* atinge ao público padrão do gênero. Na maioria dos casos, trata-se de começar o filme conquistando a identificação do público para determinado personagem, que depois se revelará um crápula, um covarde ou um fracassado. Esse recurso é interessante pois possibilita uma crítica à ideologia dos filmes de determinado gênero em obras que atingem o mesmo público desses filmes. Não se trata mais de fazer uma crítica para outros públicos, acostumados a ler ou ver outro tipo de filme. A crítica agora atinge o próprio público cativo do gênero. No caso de *Macunaíma*, o herói de nossa gente incorpora a figura do malandro. Ele começa "se dando bem" e despertando a identificação do público, mas seu individualismo exacerbado o leva à solidão e à morte trágica. Dessa maneira o filme desmoraliza a figura do malandro, idealizada nas chanchadas tradicionais, e tenta mostrar ao público as limitações dessa ideologia.

A Guerra Conjugal

Em *A Guerra Conjugal*, produção de 1978, Joaquim faz sua incursão pela pornochanchada e chega ao limite do gênero.

A Guerra Conjugal é uma sequência de episódios com três fios narrativos: o casado que “pula o muro” (Dr. Osiris, em excelente interpretação de Lima Duarte), o jovem conquistador e o velho machista. A multiplicidade de episódios e fios narrativos possibilita que o filme circule entre classes e grupos sociais diversos.

O filme começa satisfazendo o público com uma sucessão de cenas de jogos de conquista concretizados por alguns dos melhores diálogos do cinema brasileiro (escritos por Dalton Trevisan) e por uma ótima decupagem erótica. Mas logo fica claro que o filme não é uma pornochanchada tradicional. Joaquim troca a grosseria narrativa, típica da pornochanchada, pela sutileza. Uma decupagem cuidadosa enfatiza os pequenos gestos que revelam os dramas e os jogos sexuais de poder. Além disso, a estrutura do filme coloca os três episódios entrelaçados, de tal forma que o episódio do velho (mais violento e dramático) serve de contraponto às cenas eróticas. Por fim, a narrativa do filme vai destruindo as expectativas do espectador: o jovem conquistador começa o filme tentando transar com uma bela menina e acaba transando com uma velha (cuja nudez da cena final desconstrói a pornografia tradicional) e o Dr. Osiris começa o filme numa cena de caça e termina sendo caçado pelo amigo homossexual. Com a inversão de roteiro do episódio de Osiris, Joaquim repete a estratégia básica de *Macunaíma*: levar o público ao cinema pela inserção no gênero, conquistar a identificação do espectador no início do filme (pelo início tradicional) e terminar o filme humilhando o personagem. Uma estratégia de conquista e posterior agressão ao público. Uma estratégia de autor que quer criticar o gênero, desconstruir a pornochanchada e suas ideologias básicas. Mas que pretende fazer isso sem abdicar do público.

As pornochanchadas de Antonio Calmon

Assistente de direção de Júlio Bressane e de Glauber, Antonio Calmon era um jovem identificado com o grupo intelectualizado do cinema brasileiro e, na década de 70, dirigiu três pornochanchadas produzidas por Pedro Carlos Rovai.

Calmon foi quem melhor percebeu o potencial revolu-

cionário das pornochanchadas⁵. Seus filmes usam algumas convenções do gênero para se comunicar com o público, mas aproveitam a oportunidade para representar criticamente a sociedade brasileira e conquistar o espectador para posturas “politicamente incorretas”.

A construção do herói popular

Gente Fina é Outra Coisa é o primeiro desses filmes. Trabalha com o modelo do personagem picaresco típico da literatura espanhola: um herói pobre que circula entre a elite social sobrevivendo de motorista, camareiro, etc... O filme opta por uma estrutura em três episódios autônomos, todos protagonizados por Tadeu. Percebe-se nesse filme preocupações comuns a outros filmes de Calmon: o retrato da decadência moral da elite e a impossibilidade de conciliação das classes sociais. O primeiro episódio catalisa toda a narrativa: nele Tadeu começa tentando trabalhar, é humilhado pela patroa (que o dessexualiza) e acaba humilhando os patrões (come a patroa e bate no patrão). No início e no fim do episódio, sua mudança de postura é observada por um grupo de desocupados (inserção do público padrão das pornochanchadas dentro do filme) que aplaudem sua atitude final. A partir daí Tadeu já aprendeu que não pode ser submisso aos patrões e, nos outros dois episódios, o herói entra consciente no jogo cotidiano da luta de classes. Ele sempre vence e parte para a próxima, e o filme termina prometendo *A Volta de Tadeu*.

As perversões da elite

O Bom Marido é outro exemplo de uma excelente pornochanchada autoral. Dessa vez, Calmon se centrará mais na representação das perversidades da elite. O filme narra as aventuras de um milionário 100% nacional, cuja maior fonte de renda é emprestar a mulher para ser usada na cama por empresários estrangeiros, seus possíveis sócios.

O filme começa com uma voz *over* de um narrador que relaciona o hábito dos índios de oferecer a mulher ao estrangeiro ao hábito do protagonista. O trecho é uma clara citação da piada inicial de *O Pecado Mora ao Lado*, do diretor Billy Wilder, referência essencial para se entender o trabalho autoral dentro do gênero. Tal como Billy Wilder, Calmon pre-

tende realizar uma comédia de costumes que retrate acidamente a sociedade representada.

O filme tem dois episódios: o do empresário alemão e o do empresário japonês. O primeiro é superior, e o segundo apenas repete a fórmula. No primeiro há um desencontro, e o alemão e sua esposa, em vez de se encontrarem com os milionários nacionais, chegam à feijoada dos empregados pobres. Dessa forma o filme abre espaço uma bem-humorada representação da classe baixa. No entanto, o filme não se limita a retratar as diferenças de classe e, tal como *Gente Fina é Outra Coisa*, Calmon mostra o conflito de interesses. No desenvolvimento da estória, a empregada convence o empregado fiel a roubar o patrão, explicando-lhe que não há conciliação possível entre patrões e empregados. Por outro lado, o discurso da empregada foge do individualismo da figura tradicional do malandro e enfatiza a necessidade de união entre os empregados. Após o furto eles partem juntos para a construção de uma pequena "sociedade alternativa". Tudo isso, obviamente, recheado de muito erotismo saudável e bom humor.

A destruição do malandro

Os *Embalos de Ipanema* foi lançado como pornochanchada mas pode ser considerado o primeiro filme do gênero *surf*, que mais tarde resultaria em *Menino do Rio* e *Armação Limitada*. Foi também um grande sucesso de público, pois possibilitou a apresentação dos jovens e abriu espaço para o retrato das praias. No entanto, sob essa superfície, o que o filme faz é mais uma vez um relato da brutal concentração de renda de nosso país e do *apartheid* social que vive parte da população. Comparado com o *Bom Marido*, o retrato desse filme é muito mais realista, foge da comédia de costumes e entra no terreno do drama social.

O protagonista é Toquinho, um surfista da periferia que pega o trem lotado para ir surfar em Ipanema. Seu sonho é partir para o Havaí. Acaba se prostituindo. No caminho, se envolve com uma menina mais rica. No entanto, nos filmes de Calmon o amor não é suficiente para transpor a barreira da classe social. A menina quer passeios caros e o rapaz começa a transar com um homem mais velho, em troca de dinheiro.

Nesse filme Toquinho encarna bem a figura clássica do malandro: é individualista, quer se dar bem sem trabalhar e só pensa em seu bem-estar pessoal. Abandona traiçoeiramente a

antiga namorada e utiliza-se da mãe quando lhe interessa.

Desde o início, Calmon quebra a identificação do público com o malandro Toquinho. Para isso, insere entrevistas com os personagens coadjuvantes, que irrompem em meio a diegese sempre após uma aparente "vitória" de Toquinho. As entrevistas vem nitidamente do futuro, e o que cada personagem diz é, em resumo, que teve pouca ou nenhuma relação com Toquinho. O tom das entrevistas é inquisitorial e, através delas, o filme antecipa o final trágico do personagem e evita que o espectador se identifique com Toquinho.

O final do filme mostra bem uma preocupação comum aos filmes que tentam conciliar público com crítica social. Calmon, provavelmente acreditando que um final demasiadamente trágico afastaria o público, opta por terminar o filme numa cena de reconciliação de Toquinho com a antiga namorada. No entanto, a mudança brusca do roteiro e o tom episódico da cena transformam o final numa paródia do tradicional final feliz. Numa estrutura clássica, o personagem sofreria aprendizado e o final feliz seria seguido de um epílogo (os dois se casando, por exemplo) que não deixasse dúvidas ao espectador. No entanto, a forma como Calmon construiu o final do filme deixa-o em aberto. O espectador do filme, que já esperava pelo final trágico antecipado nas entrevistas, sai do filme consciente que foi poupado de ver o triste desfecho do anti-herói Toquinho.⁶

Estratégias de Calmon

Como vimos, cada um desses filmes tem estratégias diversas: o primeiro quer conquistar o público com a construção de um novo modelo de herói; o segundo zomba da elite; e o terceiro desconstrói a figura do malandro, que Calmon parece considerar insuficiente para um herói popular. No entanto, em todos esses filmes Calmon mantém coesa sua mensagem: o Brasil é uma sociedade cindida entre duas classes sociais, o discurso de unidade dos militares é falso, a elite brasileira é pervertida e ao pobre só resta participar do jogo consciente disso, unindo-se com outros pobres e tentando tirar vantagem dos patrões.

Definição de autor

Jean Claude, em seu livro *O Autor no Cinema*, discute a história do conceito de autoria e mostra que há uma infinidade

de definições possíveis. Acredito que vale a pena informar ao leitor a definição que usei possibilitando inclusive, uma possível discordância do leitor.

Para uns, o autor se define por alguns temas recorrentes; para outros, o autor se define pelo estilo visual – alguma forma de realizar a decupagem e a *mise en scène* que o diferencie de todos os outros cineastas e que seja repetida em todos os seus filmes.

Particularmente, acredito que todas essas definições são insuficientes. Não valorizo um cineasta apenas porque ele se repete no estilo de filmar. Prefiro a definição do Cinema Novo formulada por Gustavo Dahl e Glauber Rocha. “*Cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita a realidade, que pense e que aja sobre a realidade*”. É esse o critério fundamental, e em função dele é que tem sentido o autor inventar um modo de filmar ou repetir temas.

Acredito que o depoimento de Glauber “*Sou por um cinema de autor (...) Temos o dever de registrar o momento histórico, político e social da nossa era e vamos fazer isso sem misturar tintas para agradar a visão de ninguém*” se adapta perfeitamente aos filmes de Joaquim e Calmon. E é por isso que esses filmes são essenciais na história do cinema brasileiro.

Newton Cannito
 Editor da Sinopse

1 AUTORES E GÊNERO: O equacionamento intelectual da necessidade de conciliar conquista do público e autoria foi dado mais uma vez por Glauber Rocha: “O que pensamos conseguir no Brasil é uma indústria na qual seja defendida a liberdade de expressão do autor” (citado por Bernardet, Jean Claude: O Autor no Cinema”. Apenas para citar dois exemplos de autores que trabalham dentro do gênero e que não serão discutidos nesse artigo, lembro Arnaldo Jabor, que recria o melodrama em *Toda Nudez Será Castigada*, e Cacá Diegues que faz uma incursão pela chanchada em *Quando o Carnaval Chegar*.

2 Ramos, Fernão. História do cinema brasileiro.

3 MACUNAÍMA: UMA CHANCHADA INTELECTUAL: Mesmo não sendo uma pornochanchada e sim uma chanchada, considere que vale a pena analisar Macunaíma nesse artigo por considerá-lo uma espécie de “filme-manifesto” do cinema brasileiro que concilia autoria e gênero. No entanto, não tenho pretensão de realizar uma análise completa sobre o filme, um dos mais estudados do

cinema nacional. Pretendo apenas enfatizar como o filme trabalha com o gênero chanchada. Mais informações sobre o filme podem ser encontradas em Xavier, Ismail: *Alegorias do Subdesenvolvimento*; Hollanda, Heloisa Buarque: *Macunaíma: da literatura ao cinema*; Stam, Robert: *O Espetáculo Interrompido*. A maior dessas análises centra-se na adaptação literária e na releitura que Joaquim realizou da obra de Mário de Andrade, tornando o filme mais cômico (aproximando-se da chanchada) e inserindo temas sociais. As três análises estão entre as melhores já publicadas sobre cinema nacional. Antes tivéssemos mais boas análises assim sobre outros filmes. O grande interesse demonstrado por pesquisadores de cinema por esse filme em especial demonstra como o fato de o livro ser baseado em obra literária de autor consagrado ajuda na conquista do público intelectual, importante para a legitimação cultural do filme.

4 Boa parte dos esforços dos críticos de cinema, está na decodificação dessa segunda leitura presente nos filmes. É por isso que, quando um filme propicia segunda leitura, ele agrada a um público mais especializado que, além de assistir o filme, gosta de ler e discutir sobre ele.

5 PORNOCHANCHADA E REVOLUÇÃO: José Carlos Avelar num ótimo artigo publicado em Cinema – Anos 70, procura os motivos que levavam o regime militar a se incomodar com a pornochanchada. Segundo ele “o significado da narração troncha da pornochanchada desarma a idéia de progresso, de grandeza, de civilização, de bons modos, de unidade e de esforço comum de toda a comunidade que o poder procurava montar”. Se alguém quiser mais informações sobre a importância da literatura erótica num processo revolucionário, vale a pena ler a análise de Robert Darnton, um dos principais historiadores franceses sobre como os livros pornográficos foram um dos principais responsáveis pela Revolução Francesa. Darnton, Robert: *Os Livros Malditos*.

6 DESFECHOS DE AUTOR: Os finais “estranhos” são uma constante em filmes que tentam conciliar público com preocupações autorais. Para citar alguns exemplos, lembro de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese e *Glória*, de John Cassavetes, dois filmes produzidos por autores dentro dos estúdios. Ambos os finais são nitidamente paródias do final feliz tradicional. Outra estratégia, essa mais próxima de Os Embalos de Ipanema, é a presente em vários filmes de Billy Wilder, entre eles *Se Meu Apartamento Falasse*. Consciente da necessidade de um final feliz e das expectativas do público quanto à união do casal, Wilder acaba o filme de forma brusca e rápida, com os dois jogando cartas. A ausência de um epílogo dos dois juntos (comum na narração clássica) e do beijo final do casal (símbolo máximo da união) deixa o final ambíguo, aberto para interpretações do espectador.

O REALIZADOR PEDRO ROVAI

DEPOIMENTO DE PEDRO ROVAI

O surgimento do gênero pornochanchada

Pedro Rovai começou no cinema como assistente de direção de Luis Sergio Person, em *São Paulo S/A*. O primeiro longa-metragem que Rovai dirigiu foi *Adultério à Brasileira*, de 1969, filme que, junto com *Os Paqueras*, de Reginaldo Farias, pode ser considerado uma das primeiras pornochanchadas do nosso cinema. A partir daí Rovai dirigiu 6 e produziu mais 20 filmes de longa-metragem (ver quadro). Dois filmes de sua direção e produção estão entre os maiores sucessos do cinema brasileiro: *A Viúva Virgem* e *Ainda Agarro Essa Vizinha*. Entre os filmes que ele produziu destacam-se as pornochanchadas de Antônio Calmon (analisadas no artigo "Pornochanchada de autor") além do filme *Luz, Cama, Ação* (direção de Claudio Mac Dowell, uma meta-pornochanchada que tematiza o próprio gênero) e *Bonitinha mas Ordinária*, dirigido por Braz Chediak, outro grande sucesso do cinema brasileiro.

Pedro Carlos Rovai é mais que um diretor de cinema: é um realizador. Mesmo quando produtor, Rovai se encaixa mais no perfil do produtor criativo, aquele que coordena uma equipe de artistas que realiza o filme. Além disso, para Rovai, a conclusão do filme é apenas a primeira etapa da realização cinematográfica. A partir daí ele se preocupa em promover a chegada do filme ao seu público e conseguir o retorno do capital investido. O realizador cinematográfico é aquele que se preocupa com todas as etapas do filme, da escolha do argumento à comercialização; é aquele que, ao promover o contato do filme com seu público, concretiza seu projeto inicial.

A revista *Sinapse* acredita que o depoimento de Rovai lança luz no cinema brasileiro de hoje, ainda tão carente de caminhos a serem seguidos.

Newton Cannito

As origens da pornochanchada podem remeter à *commedia dell'arte*, da Itália do século XVII. Essa forma teatral popular se caracterizou pelos tipos fixos (Colombina, Arlequim, Pierrô) e os enredos também (quase) fixos, tudo temperado pelo improvisado. Floresceu nas feiras e nos circos. E ganhou o mundo, incorporando novas roupagens e novos recursos. Misturou-se com a farsa, também chamada de baixa comédia, dando ênfase ao burlesco.

No Brasil, o gênero transitou igualmente pelo teatro de circo e assumiu uma forma nossa, que no cinema se consagrou sob a denominação de "chanchada", com os mesmos personagens e situações básicas. Dentro de todo esse processo cultural, a comunicação com o público popular era, naturalmente, imensa. Nosso maior astro exclusivamente cinematográfico é, até hoje, o grande Oscarito, com Grande Otelo ao lado.

Veio a televisão e a chanchada passou para a tela pequena. Ainda hoje está aí, com o *Sai de Baixo*.

Para manter seu público, que a TV queria segurar em casa, o cinema reformulou a galeria de tipos: ganharam mais espaço o galã malandro, o marido enganado, a mulher libertina, o patrão lúbrico, a secretária provocante. Também aí a contribuição italiana foi forte. Vieram Totó, Aldo Fabrizzi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Alberto Sordi, Lando Buzzanca etc., todos, de um ou de outro modo, filhos do neo-realismo – De Sica e Zavattini. A farsa cinematográfica teve reforçados os seus ingredientes de comédia de costumes. Dino Risi com *Il Sorpasso* foi, para mim, um grande marco. O cinema brasileiro foi junto, nessa direção geral.

A contribuição pessoal de Rovai ao gênero

Acho que minha contribuição pessoal foi em dois aspectos. Primeiro, procurei dar relevo ao lado de comédia de costumes do gênero chanchada, já acrescido da atmosfera ingenuamente erótica e então apelidado de pornochanchada. Digo "ingenuamente", ao fazer essa avaliação pela ótica atual, em

que o erotismo se radicalizou. Hoje, aqueles filmes parecem ingênuos. O público da época só iria mesmo até aí, além de que o cineasta precisava driblar a censura policial e ditatorial.

Segundo, dirigindo e produzindo, procurei colocar meus filmes em um nível de linguagem moderna, de comunicação aberta, com bom acabamento técnico. Sempre utilizei a frase que expressava meu pensamento e minha atuação no cinema como diretor e como produtor: a forma tem de ser coerente com o conteúdo, e vice-versa. Os filmes bem sucedidos sempre tiveram essa misteriosa alquimia.

O produtor criativo

Como produtor, participo diretamente de toda a criação, concentrando minha atenção e meu esforço na escolha do argumento, no aprimoramento exaustivo do roteiro, na escolha do elenco, na avaliação rigorosa do copião depois de cada dia de filmagem, na exploração de todas as possibilidades da edição. Meu relacionamento com o diretor é tenso e produtivo. Opino, debato, discuto, topo a briga em busca destes três valores: força da comunicação, clareza da narração e forma técnica do filme.

Foi por tudo isso que, para a realização dos meus filmes, convoquei roteiristas do nível dos inesquecíveis Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, e também do Leopoldo Serran e do próprio Antônio Calmon, também diretor. Eles sabiam e sabem tudo de dramaturgia, eram e são cultos, tinham e têm visão crítica da sociedade e se profissionalizaram profundamente. Não tinham e não têm medo do sucesso de público. Ao contrário: como eu mesmo, amavam e amam ter seus trabalhos amados pela platéia. Juntos, criamos alguns dos maiores sucessos do cinema brasileiro.

A viabilidade comercial do cinema

Eu me empenho em todos os momentos da atividade cinematográfica. Participo também diretamente da distribuição, da divulgação e da publicidade. Meus filmes eram feitos sem apoio estatal, de produção independente e que, para continuar existindo, precisam continuar atingindo o público.

Na época (década de 70, parte da de 80) vivíamos um período áureo do sistema de economia de mercado no cinema, e é claro que pensávamos sempre no público, na bilheteria.

Muitos produtores independentes estavam em plena ação, cultivando uma variedade de gêneros e subgêneros: Osvaldo Massaini, Herbert Richers, Jarbas Barbosa, Palácios, Galante, J. B. Tanks, Renato Aragão, além de mim mesmo. Produzíamos fora dos esquemas da Embrafilme, daí sermos qualificados de "independentes".

Fazíamos filmes de 40 mil a 100 mil dólares (hoje os filmes brasileiros orçam em torno de 2 milhões de dólares), muitas vezes associados a exibidores como o Severiano Ribeiro, a Condor Filmes, a Sul Paulista.

Nesse período, houve desvalorização do dólar e inflação dos custos de produção (na própria moeda norte-americana). Hoje, um filme brasileiro, para ser mercadologicamente viável nos cinemas, na TV e no home video, deveria custar entre 450 mil e 1,5 milhões de dólares, ou seja, em torno de 900 mil a 3 milhões de reais. Estou falando de custos médios, desconsiderando exceções legítimas, para mais ou para menos. De qualquer forma, penso que as leis de incentivo fiscal deveriam ter um limite de captação por projeto, compatível com esses valores.

"50% do mercado cinematográfico era do cinema nacional"

Os filmes, naquela época, eram feitos rapidamente e saíam do forno para irem direto aos cinemas. Muitas vezes a cópia saía do laboratório no próprio dia da exibição e os rolos iam sendo levados do laboratório aos cinemas, um a um, de motocicleta.

Os filmes brasileiros chegaram a vender 50 por cento dos ingressos nos cinemas, contra 50 por cento vendidos pelos filmes importados. Metade do público que freqüentava as salas do País era do nosso cinema. Hoje, o público dos filmes nacionais mal chega a 5 por cento!

Outro dado expressivo: 80 por cento dos filmes brasileiros que ocupavam toda essa enorme faixa de mercado eram de produção independente, não tendo nada a ver com a ingerência oficial no setor. Bem ao contrário: nós, independentes, tínhamos de encarar a concorrência dos filmes apoiados pelo Estado, com nossos investimentos privados, de risco, enfrentando os recursos que outros recebiam a fundo perdido. Alguns filmes que tinham a chancela oficial fizeram sucesso,

A PORNOCHANCHADA CONTRA
A CULTURA CULTA
o caso de Ainda Agarro essa Vizinha

Provavelmente o melhor artigo já escrito sobre pornochanchadas é de autoria de Jean Claude Bernardet, que escreveu para o jornal *Opinião* (está disponível no livro *Trajatória Crítica*). Trata-se de um artigo que tenta delimitar os melhores e piores filmes do ano de 1973. Entre os melhores, Jean Claude escolhe dois filmes: *Tristes Trópicos*, de Artur Omar; e *Ainda Agarro essa Vizinha*, de Pedro Rovai.

O primeiro, por ser um excelente filme experimental, que contribuiu para o avanço da linguagem cinematográfica. O segundo, por ser um excelente filme de comunicação popular. Como podemos ver, esses dois filmes têm projetos culturais diferentes, mas igualmente importantes. O que une os dois filmes é o fato de ambos os projetos terem sido bem realizados e alcançado seus objetivos: *Tristes Trópicos* incentivou importantes debates intelectuais; *Ainda Agarro essa Vizinha* conquistou o público.

Em contraposição a esses filmes, Jean Claude critica os filmes pretensamente culturais: peças de adaptação literária produzida pela Embrafilme (Jean Claude cita *Os Condenados*, baseado em Oswald de Andrade) que nem atingiam o público, nem despertavam verdadeiros debates culturais.

É interessante notar como hoje (ano 2000), num momento em que a produção de cinema no Brasil é totalmente pautada por filmes de temas históricos e adaptações literárias, a crítica de Jean Claude ao filme pretensamente cultural parece muito atual.

mas foram excepcionais e seus custos eram muito mais altos que os dos independentes. As produções muito caras dificilmente se pagavam no mercado, com raras exceções.

Função social do cinema - O caso de
Ainda Agarro Essa Vizinha

Por mais que eu me propusesse a realizar filmes de biheteria, não poderia fugir da minha formação de juventude. Minha geração tinha uma atitude idealista de querer mudar o mundo, mudar o País e acabar com as injustiças sociais. Isso inspirava uma visão crítica (mais afetiva do que política) da sociedade. De alguma maneira, pela linguagem da farsa e até com certa contundência, viríamos a repassar para os roteiros e os filmes a herança desses tempos de disputa ideológica emocional.

Acredito que isto diferenciava nossos filmes das pornochanchadas mecânicas, onde o importante era exclusivamente o erotismo pelo erotismo, a piada pela piada.

Daí que em *Ainda Agarro esta Vizinha*, baseado num conto original de Marcos Rey e adaptado para o cinema por Armando Costa e Vianinha, tive a intenção de centralizar a ação num edifício de apartamentos tipo treme-treme, "balança-mas-não-cai", como se essa locação representasse o microcosmo de Copacabana e, por extensão, do Rio de Janeiro e do próprio Brasil.

Todos os personagens do filme enfrentam a adversidade existencial e social com a única arma de que dispõem: a solidariedade. Assim, a "Vizinha", em síntese, é um filme sobre a solidariedade dos *have-nots*. E, no fundo, foi esse sentimento de inconformismo solidário diante das dificuldades da vida, na realidade social brasileira, que fez o grande público se sentir retratado naquela forma de cinema. Esta, a fonte original da grande força que o gênero Pornochanchada chegou a ter.

Condições de realização cinematográfica
- ontem e hoje

Antes de mais nada, o que se convencionou chamar de pornochanchada foi um fenômeno do relacionamento e prática da democracia no cinema - especialmente democracia

econômica, sem excluir a social. Um fenômeno que a elite não compreendeu.

Nós, independentes, vivíamos pressionados por duas opiniões contrárias entre si, a nosso respeito, ambas contra nós. No final dos Anos 60 e começo dos 70, a política oficial do governo militar, baixada autoritariamente como legislação, considerava as comédias eróticas como fazendo parte de um plano subversivo para minar a moral e os bons costumes, destruindo os valores sociais e abrindo caminho para a esquerdização total do País. Já uma certa elite intelectual achava que nossos filmes obedeciam ao que seria o plano oposto, de alienar e anestesiar as massas. Tínhamos de caminhar no meio desse fogo cruzado, entre a censura oficial e a censura ideológica. Mas tudo o que nós queríamos era filmar e continuar filmando aquilo que um público procurava na tela.

Sob o rótulo genérico e discriminatório de “porno-chanchada”, abrigava-se uma grande variedade de subgêneros: comédias de costumes - urbanas e rurais, farsas eróticas, filmes de cangaço, dramas policiais e até musicais. Um traço comum a esse tipo de cinema eram os elementos do filme de ação e do teatro picaresco com apelo erótico.

Para fazer porno-chanchada – além de conhecer o *métier* e ter experiência prática na atividade – só era necessário o produtor ser sensível ao gosto do público e ter relações com/dentro do sistema de produção e exibição, além de imaginação e capacidade de trabalho. Só uma chancela era indispensável: a do público.

Predominava uma prática democrática de cinema, sustentada pela platéia que se divertia com os filmes (identificação, no sentido dos gregos) e dava boa margem de lucro na distribuição (de custos muitíssimo mais baixos do que hoje em dia) e na exibição, que faziam parte da cadeia lucrativa do processo. Um produtor participava desta cadeia com um ou dois filmes por ano, no mínimo, o que lhe dava um agudo sentido da realidade mercadológica.

Tal como no cinema altamente industrializado dos EUA, se o produtor fracassasse (embora a quantidade de dinheiro investido no produto fosse imensamente menor), ele estava fora do ramo, liquidado. Isto o levava a apurar cada vez mais a sensibilidade para com os temas abordados e a forma como isto se fazia, e sobretudo a trabalhar dentro de um orçamento factível e de retorno viável, pois antes de tudo a chanchada era

UM FENÔMENO DE PÚBLICO o caso da Viúva Virgem

A Viúva Virgem foi um dos maiores sucessos de público da história do cinema brasileiro. Como os outros filmes de Rovai, trata-se de produção barata e independente. O filme narra as desventuras de uma viúva virgem do interior de Minas, que tenta perder a virgindade no Rio de Janeiro, mas é atormentada pelo espírito do coronel seu viúvo. No lado oposto, está o malandro carioca que quer dar o golpe do baú e termina se dando mal. Rovai chamou para o roteiro Armando Costa e Cecil Thiré. Há excelentes trechos onde a montagem paralela associa o Empreendimento Matrimonial do malandro à especulação na bolsa de valores, inserindo crítica social através do humor.

O lançamento do filme foi audacioso e criativo. Em vez de lançar várias cópias do filme (o padrão, na época para um bom filme como esse, seria 20 cópias), Rovai e o exibidor Severiano Ribeiro (pai), confiantes no potencial de público do filme, optaram pelo lançamento em apenas uma sala de cinema. O risco era grande: se o filme tivesse pouco sucesso na primeira semana, não conseguiria sequer entrar em cartaz em outras salas. Mas o boca a boca funcionou e o filme foi um tremendo estouro: os 1200 lugares do cinema ficaram cheios em todas as sessões diárias, pelo tempo recorde de 15 semanas (quase 4 meses). Nesse período o filme se transformou numa lenda e, mesmo sem grandes custos de marketing de lançamento (o único marketing era interno aos cinemas, *trailers* e cartazes) *A Viúva Virgem* passou a ser requisitada por exibidores de todo o Brasil. Ao final de sua carreira comercial o filme atingiu a marca de 5 milhões de espectadores e foi distribuído para toda a América Latina com sucesso. O filme foi um dos maiores sucessos do cinema independente nacional.

uma atividade econômica. A alegria maior dos realizadores – além do retorno, com lucro, do investido – era ver a fila na bilheteria e a permanência dos filmes, durante semanas, em cartaz (pois o cinema era arte-indústria de massas, tendo sua mecânica própria de comunicação e expressão).

Decadência e desaparecimento da Pornochanchada

No início dos anos 80, houve uma guerra mercadológica: a concorrência “cresceu o olho” sobre a grande fatia de mercado onde a chamada pornochanchada batia, na preferência do público, uma parcela expressiva dos filmes estrangeiros e a grande maioria das produções que contavam com apoio institucional. Os recursos oficiais elevaram demais os orçamentos de produção e principalmente os custos de comercialização (propaganda e distribuição). Não mais se reconhecendo na tela, sem um tipo de produto cinematográfico que interpretasse seu gosto, aquelas platéias debandaram dos cinemas ou se bandearam de vez para o filme estrangeiro, especialmente o americano, que sempre pensou em lazer e entretenimento, nunca menosprezando o cinema como espetáculo popular.

Em resumo, para finalizar: a elite ganhou a batalha, a pornochanchada foi banida das salas, mas então o cinema nacional como um todo, salvo por algum incidente, perdeu sua posição de lazer do grande público. Queira Deus que uma nova geração de cineastas perceba esse fenômeno e o reinterprete, para tornar o cinema no Brasil, de novo, uma arte de massa.

Pedro Rovai

Realizador cinematográfico

pornochanchada

A OBRA DE ROVAI

1969

Título: *Adultério à Brasileira*

Direção e Produção: Pedro Rovai

Público: mais de 1,5 milhão de espectadores (maior bilheteria do ano)

1971

Título: *Lua de Mel e Amendoim*

Direção: Pedro Rovai e Fernando de Barros

Produção: Pedro Rovai e Aníbal Massaini

Público: mais de 1 milhão de espectadores

1972

Título: *A Viúva Virgem*

Direção e Produção: Pedro Rovai

Roteiro: Armando Costa e Cecil Thiré

Público: 5 milhões de espectadores

1973

Título: *Os Mansos*

Direção: Aurélio Teixeira,

Braz Chediak, Pedro Rovai

Roteiro: Lauro César Muniz, Aurélio Teixeira e Braz Chediak

1974

Título: *Ainda Agarro Essa Vizinha*

Direção e Produção: Pedro Rovai

Roteiro: Oduvaldo Viana e Armando Costa

Público: mais de 3 milhões de espectadores

1974

Título: *Salve-se quem puder*

(filme infanto-juvenil)

Direção: J.B. Tanko

Produção: Pedro Rovai

Público: mais de 800 mil espectadores

1975

Título: *Banana Mecânica*

Direção: Braz Chediak
 Produção: Pedro Rovai, Carlos Imperial
 Público: 1 milhão de espectadores

1976

Título: *Luz, Cama, Ação*
 Direção: Claudio Mac Dowell
 Produção: Pedro Rovai
 Público: 1,5 milhões de espectadores

1977

Título: *Crueldade Mortal*
 Direção: Luiz Paulino dos Santos
 Produção: Sincrocine (empresa de Rovai) e Embrafilme
 Público: 300 mil espectadores

1977

Título: *Ibraim do Subúrbio*
 Direção: Cecil Thiré e Astolfo Araújo
 Produção: Sincrocine (empresa de Rovai) e Embrafilme
 Público: 700 mil espectadores

1977

Título: *Gente Fina é Outra Coisa*
 Direção: Antonio Calmon
 Roteiro: Antonio Calmon, Leopoldo Serran e Pedro Rovai
 Produção: Pedro Rovai
 Público: 2 milhões de espectadores

1978

Título: *O Bom Marido*
 Direção: Antonio Calmon
 Roteiro: Antonio Calmon, Armando Costa e Leopoldo Serran
 Produção: Pedro Rovai, Luis Severiano Ribeiro e Condor Filmes
 Público: 1,5 milhões de espectadores

1979

Título: *Nos Embalos de Ipanema*
 Direção: Antonio Calmon
 Roteiro: Leopoldo Serran, Armando Costa, Silvan Paezzo, Antonio Calmon e Pedro Rovai
 Produção: Pedro Rovai e Carlos Henrique Ferreira Braga
 Público: 2 milhões de espectadores

1980

Título: *Ariella*
 Direção: John Herbert
 Roteiro: Cassandra Rios
 Produção: Pedro Rovai, Luis Severiano e John Herbert
 Público: 2,5 milhões de espectadores

1981

Título: *Bonitinha, mas ordinária*
 Direção: Braz Chediak
 Produção: Pedro Rovai e Carlos Henrique Ferreira Braga
 Público: 3 milhões de espectadores

1981

Título: *Amante Latino*
 Direção: Pedro Rovai
 Produção: Pedro Rovai e Livio Bruni
 Público: mais de 1 milhão de espectadores

1983

Título: *Beijo na Boca*
 Direção: Paulo Cesar Almeida
 Produção: Pedro Rovai, Paulo Thiago e Carlos Henrique Ferreira Braga
 Público: 800 mil espectadores

1984

Título: *Como salvar meu casamento*
 Direção e roteiro: Alberto Salvá

Produção: Pedro Rovai
 Público: 800 mil espectadores

NOVOS PROJETOS DE ROVAI

No momento Pedro Rovai está com dois projetos em finalização. Vejamos alguns dados e o que ele próprio diz dos dois filmes :

Título: *As Tranças de Maria*

Direção e produção: Pedro Rovai
 Elenco: Patrícia França, Ilya São Paulo, José Dumont, Maria Ribeiro e Heloísa Millet

“Esse filme filia-se ao gênero do drama rural com veia poética, e não poderia ser outra sua índole, inspirado como é no conto-poema de Cora Coralina”

Título: *Tainá no País das Amazonas*

Direção: Tania Lamarca
 Produção: Pedro Rovai
 Elenco: Eunice Baía, Caio Romei, Jairo Matos, Branca de Camargo, Berth Erthal, Luís Carlos Tourino, entre outros.

“Tainá no País das Amazonas é uma inovação no cinema brasileiro, no gênero Aventura em meio à Natureza (a floresta), pelo mensagem ambientalista e a mensagem educativa. O filme tem sido mostrado em sessões especiais para crianças e adolescentes, com uma receptividade entusiasmada e entusiasmante”

que LUZ? qual CÂMERA? que AÇÃO?

CURSO LIVRE DE CINEMA

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.

Cinema Clássico - início: 11 de abril - 50 vagas - 12 aulas, terças e quintas (19:30h às 23:00h)

Dramaturgia Cinematográfica - início: 5 de junho - 30 vagas - 15 aulas, segunda a sexta (19:30h às 23:00h)

Documentário - segundo semestre

Cinema Moderno - segundo semestre

Local dos cursos:

Centro Universitário Maria Antônia - Rua Maria Antônia, 294

Matrículas abertas a partir de Março de 2000

Realização:



Maiores Informações no telefone: **818.3152** tratar com Paulo Alcoforado

Locais de Venda

São Paulo

SENAC
Livraria Cultura
Livraria do Espaço Unibanco de Cinema
Livraria do MIS

Rio de Janeiro

Livraria do Espaço Estação Botafogo
Rua Voluntários da Pátria, 35
tel - (0..21) 537-5243

Porto Alegre

Livraria Ventura
Rua dos Andradas, 1332 loja D
tel - (0..51) 226-7075
também na unidade Usina do Gasômetro

Belo Horizonte

Livraria Scriptum
Rua Pernambuco, 1000 loja 3
tel - (0..31) 261-7892
Livraria da Usina Unibanco de Cinema
Rua Aimorés, 2424



**Para informações sobre
assinaturas, entre em
contato com o CINUSP:**

tel - (0..11) 818.3152
Rua da Reitoria 109, bloco K
sala 201 2º andar cep-05508-900
Cidade Universitária São Paulo SP

Ficha de Assinatura da Revista SINOPSE

Valor da assinatura anual R\$18,00

(Seis edições por ano)

Nome:

Área de atuação:

Endereço:

Bairro:

Cidade:

Estado: CEP.....

DDD Tel. Fax

E-mail:

Data:..... Assinatura:

.....

Forma de pagamento:

* Banco do Brasil – Ag. 3559-9 Conta nº. 5997-8 – FUSP

Obs. Deverá ser feito um depósito identificado, informando o nº. 239-9.

(transmitir por fax: 0..11 818.3364 comprovante de depósito)

A Revista **Sinopse** está abrindo espaço para novos colaboradores.

Os interessados devem enviar seus textos para a direção editorial, aos cuidados de Alfredo Maney, no seguinte endereço:

**Rua da reitoria, 109 bloco K
sala 201 segundo andar
cep: 05508-900
cidade universitária, São Paulo, SP.**

Ou e-mail :

revista.sinopse@zipmail.com.br

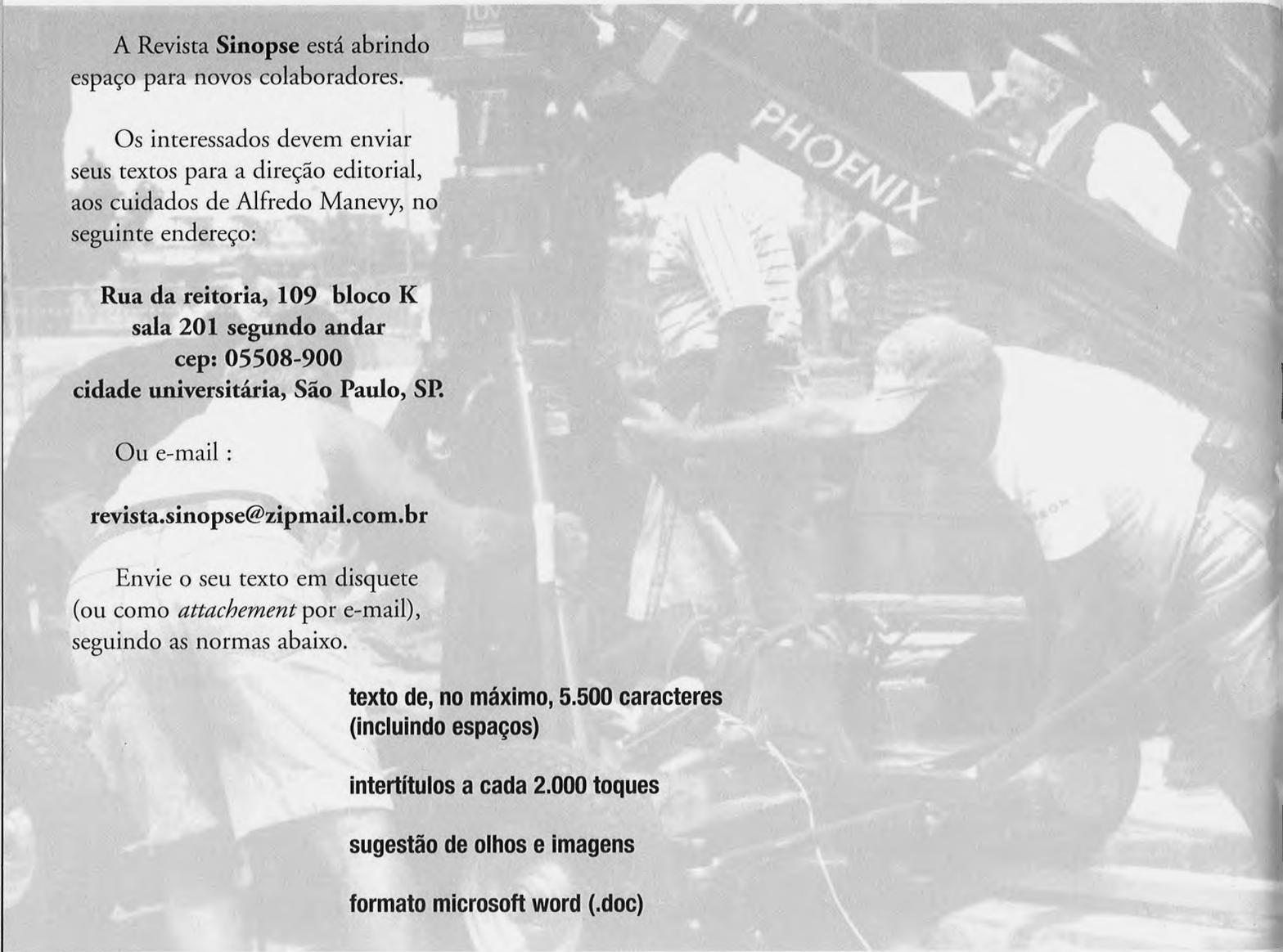
Envie o seu texto em disquete (ou como *attachement* por e-mail), seguindo as normas abaixo.

**texto de, no máximo, 5.500 caracteres
(incluindo espaços)**

intertítulos a cada 2.000 toques

sugestão de olhos e imagens

formato microsoft word (.doc)



Anselmo DUARTE





PRO-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA



prestigie o cinema brasileiro!

prestigie o cinema brasileiro!