

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

ALEX VIANY CURRA URBANA REVISTA VEJA SEGREDOS E MENTIRAS

BOSSA NOVA CRUZ E SOUZA BLEAK MOMENTS HANS STADEN GÊMEAS NOTÍCIAS DE

ESPACO UNIBANCO

~~CRONICAMENTE INVIÁVEL?~~

?

Data 01-06-00

Hora 20:25

Ingresso ESTUDANTE
Valor R\$ 3,00

CINEMA: DIVERSÃO INTELIGENTE
FOI UM PRAZER RECEBER



23110





MOSTRA:

OS BRASIS INDIGENAS

- 2- A imagem do Índio
- 3- Os Brasis Indigenas
- 6 - Sinopses dos filmes
- 19- Calendário
- 21- Eventos Paralelos

EDITORIAL

- 1 Perspectiva e Expectativa

1ª FILA

- 2 Distribuição: o X da questão
- 6 Perfil I - Marco Aurélio Marcondes
- 10 Perfil II - Bruno Wainer
- 13 Perfil III - José Carlos Avelar
- 15 Entrevista: Sérgio Bianchi

ESPECIAL: III CONGRESSO
BRASILEIRO DE CINEMA

- 17 Entrevista Gustavo Dahl
- 22 Vão Cego
- 25 Hip Hip Hurra!
- 28 Caso Chatô
- 30 Teoria de Gênero e Teoria de Autor
- 34 Coluna ABD

CONTRA CAMPO

- 36 Entrevista: Gustavo Steinberg

OLHO CRÍTICO

- 39 O cinema de um país *Cronicamente Inviável*
- 44 Os motivos pelos quais *Cronicamente Inviável* é o melhor filme da década
- 46 *Através da Janela*: filme vive na asfixia
- 48 *Bossa Nova*, Saudades e Lamentos
- 50 *Cruz e Souza o poeta do Desterro*
- 52 *Hans Staden*: o indivíduo e a História
- 54 *Gêmeas*, o dramaturgo na estufa
- 55 O Biscoito Fino de *Carra Urbana*
- 57 *Notícias de uma Guerra Particular*

58 *Buena Vista Social Club*: o espetáculo e a dignidade

60 *A Nuvem*

61 Mike Leigh entre o cinema e a televisão britânica

FORA DO AR !

65 A vida em capítulos

CONTRAFOGOS

66 A forma narrativa da autoridade no jornalismo

RAIO X ESPECIAL

- 71 Apresentação
- 72 O piercing de Aristóteles no nariz do palhaço Índio
- 73 Tudo que é sólido desmancha no ar, até feijoada e banana
- 76 Anotações em resumo de *O processo do cinema novo*, de Alex Viany
- 79 Entrevista de Ismail Xavier a Revista Praga nº 9

DOSSIÊ

- 81 Apresentação
- 82 Intercâmbio de Imagens e reconstruções culturais
- 85 Filmar e ser Filmado
- 86 Índio de Caserna
- 88 Quando os Cineastas são Índios
- 91 Taking Aim e a Aldeia Global
- 93 Yanomami
- 96 Como era gostoso meu Hans Staden



A Imagem do Índio

Os pesquisadores europeus, sobretudo os alemães, que a partir do século XVI viajaram pelo Brasil, estudando os habitantes nativos do país, deram uma contribuição valiosíssima à etnologia brasileira. Foram estudiosos alemães que, nos anos 30 do século passado, escreveram as primeiras monografias sobre as culturas indígenas. Eles nos legaram um rico material audiovisual - parte do qual poderá ser visto nesta mostra de filmes - e criaram uma imagem do índio para si próprios e para a Europa.

Segundo uma antiga crença difundida entre alguns povos indígenas, a fotografia arrebatava a alma da pessoa fotografada. De fato trata-se de uma crença justa, pois quem retém a imagem detém o poder. Durante séculos, o homem branco teve uma imagem do índio que podia tanto ser a do bom selvagem como a do mau selvagem. Contudo, as representações sobre o índio como ser natural reúnem em si aspectos opostos. Por um lado levam à sua exclusão da esfera cultural, exclusão essa justificada pela crescente incompatibilidade entre natureza e cultura no processo civilizatório. Por outro, essas representações conservam a memória e a nostalgia da naturalidade de um paraíso perdido. O índio se transforma no símbolo difuso de todas essas projeções, um símbolo, aliás, extremamente ambivalente, já que carrega em seu bojo a lembrança do processo de destruição da natureza externa e interna, sendo, por isso, imagem de horror e de desejo ao mesmo tempo. Na representação do índio como ser natural existe uma mescla de sentimento de culpa e nostalgia de harmonia.

Qual é a relação entre as imagens do índio produzidas pelos europeus e os americanos - ou seja, pelo homem branco - e a imagem que os índios têm de si mesmos? Cada vez mais índios passam a usar a câmara de vídeo para documentar o que restou de sua cultura. Recentemente, o suplemento para jovens da Folha de São Paulo publicou uma reportagem sobre um jovem Xavante que produziu um CD-ROM sobre a sua tribo. Na entrevista, ele afirma: "Antes de conhecer o computador, eu já conhecia a televisão. Eu gosto de imagens."

Entre os 43 filmes da presente mostra - documentários e ficcionais, divididos nos programas "Visões", "Encontros" e "Olhares Indígenas" - encontram-se quatro documentários rodados por índios; é um número pequeno quando comparado com a grande quantidade de imagens acumuladas pelos brancos durante 500 anos. Mas estamos apenas no início de um processo que, através da emancipação cultural, assim esperamos, levará finalmente à emancipação política.

Foi isso que levou o Instituto Goethe São Paulo a realizar este projeto, concebido pela antropóloga Paula Morgado dois anos atrás. Desde então ela viajou várias vezes para a Europa, onde, além de freqüentar um curso de alemão no Goethe-Institut em Freiburg e organizar uma mostra de documentários sobre o Brasil no Museu de Antropologia em Berlim (jan/1998), visitou centros de pesquisa em antropologia visual, videotecas, institutos e museus em Portugal, na Alemanha e na França. A mostra "Os Brasis Indígenas" é o resultado deste longo e profundo trabalho de pesquisa.

Marina Ludemann, Instituto Goethe São Paulo

Os *Brasis Indígenas*

—mostra de filmes e vídeos

"Eu filmo pra mostrar na aldeia, nas cidades, no estrangeiro, na América, para que todos nos conheçam. Eu também filmo aldeias de outros índios. Na floresta tem muitos grupos que nós queremos conhecer. Depois mandamos nossas imagens para que eles nos conheçam". (Kasiripina, índio Waiãpi - filme Jane Moraita, nossas festas, 1995")

Em 1992, dentro das comemorações dos 500 anos da América, o Memorial da América Latina promovia uma instigante discussão através da mostra "O índio: ontem, hoje e amanhã". Era um momento em que alguns grupos indígenas se apropriavam do vídeo e faziam desta forma de registro um instrumento para a preservação da sua cultura. Na outra ponta estavam os antropólogos e todos aqueles que há muito se dedicam ao estudo das culturas indígenas, para os quais começava a ficar claro que o vídeo era um meio poderoso para expressar a diversidade dos povos indígenas. Contrariamente às expectativas negativas que diziam que as populações indígenas no Brasil caminhavam para o seu fim, os filmes das últimas décadas mostram que eles estão aí para ficar. Embora enfrentem toda a sorte de preconceito por parte de grande parcela da sociedade brasileira e descaso ou ignorância em todo mundo, continuam brigando por um espaço no território nacional. Trata-se de um processo continuamente marcado por histórias de luta, injustiças e extermínio. Parte disto foi documentado, parte foi idealizado, imaginado ou recriado. Olhares diversos em épocas distintas nos deixam um vasto legado fílmico. São imagens que ao tratar dos índios não somente falam desta cultura mas também e, acima de tudo, falam de quem as registrou e traduzem os dilemas de um Brasil plural.

A mostra '*Os Brasis Indígenas*' retrata esse imaginário e coincide com a emergência de uma filmografia indígena própria. Não apenas os índios continuam a inspirar cineastas e antropólogos na produção de documentários e filmes de ficção, mas começam eles próprios a dirigir seus próprios filmes. Se, até há pouco tempo, o que lhes faltava era o controle de edição, isto não é mais verdade. Nesta mostra, temos a chance de conferir alguns trabalhos onde a edição é fruto de um trabalho de parceria com quem antes dominava este processo, videomakers, cineastas ou antropólogos.

Os filmes aqui reunidos foram selecionados com a intenção de contemplar três programas:

Programa "Visões": destaca os filmes que marcaram o nosso século, desde a década de 10 até os dias de hoje, desde os filmes do Major Thomaz Reis, cinegrafista de Rondon até os filmes mais recentes que apontam para sensibilidades e preocupações distintas. Dois blocos temáticos compõem este programa: 'Visões sobre o índio' e 'Personagens' (vide programação)

Programa "Encontros": destaca os filmes produzidos nas últimas décadas do século XX. Neste programa estão incluídos trabalhos de europeus, norte-americanos e brasileiros que resultam de projetos em parceria com sociedades indígenas ou que mostram como se dá a relação entre o mundo indígena e o mundo do branco.

Programa "Olhares Indígenas": filmes realizados por representantes indígenas que filmaram, editaram ou dirigiram aspectos da sua própria cultura. Aqui escolhemos quatro trabalhos feitos pelos índios Waiãpi (Amapá), Xavante (Mato Grosso) e Ashaninka (Acre).



A Mostra *Os Brasís Indígenas*, como muitos outros projetos deste ano 2000, emerge no contexto das reflexões dos 500 Anos do Brasil. Nada mais oportuno do que partir da produção fílmica acumulada sobre as populações indígenas. Aqui são os filmes que cumprem o papel de delinear o mundo das idéias construído ao longo do século XX. Infelizmente muitas das primeiras produções, entre as décadas de 10 e 30, ou se perderam ou há somente cópias de preservação, sem que o público tenha acesso a elas. Filmes como *O Guarani* (1916), *Iracema* (1919) e *O Guarani* (1919), de Vitorio Capelaro, *Ubirajara* (1919), de Luiz Barros, *O Guarani* (1920) de João de Deus, entre outros, traduzem um olhar de uma época, reduzido hoje a documentos escritos e sem memória.

Cientes deste vácuo incômodo mas lugar comum no Brasil, o que primeiro norteia esta mostra é oferecer um balanço desta heteróclita produção, passando por filmes institucionais, de denúncia, poéticos, engajados, alguns comprometidos com a pesquisa, outros em prol da causa indígena, outros feitos para sensibilizar um amplo público e assim por diante. São filmes que espelham uma multiplicidade de olhares, onde alguns acabaram se transformando em clássicos no Brasil, enquanto outros permaneceram no anonimato. Já é o momento de se tentar entender o porquê e avaliar tais olhares. Este é um dos desafios deste encontro. No entanto, é preciso deixar claro que os 43 filmes aqui selecionados não têm a pretensão, mesmo que de forma representativa, de esgotar os programas acima mas somente de espelhar um panorama desta produção.

De outro lado, embora hoje seja vasta a filmografia sobre a temática indígena, pouco sabemos sobre a percepção e consciência visual destes povos tão filmados. Mesmo os filmes dos jovens realizadores indígenas desvelam mais sobre a consciência de seu processo histórico do que propriamente desta consciência estética. Quando um Xavante fala para a câmera que "nasceu para ser cinegrafista", tal afirmação só é entendida através do momento político vivido por esta sociedade. Antigamente aquele que falava bem e dominava a 'palavra do Branco', certamente tinha garantido um sucesso na vida política. Hoje aqueles que

fazem vídeos passam a se destacar em sua comunidade e continuam a ser aqueles que reúnem qualidades que seu grupo reconhece como sendo importantes. Mas o vídeo encerra uma qualidade fundamental na troca necessária entre a sociedade indígena e a sociedade ocidental: o fato de propiciar a comunicação entre os dois mundos, o mundo indígena e o mundo de fora. Os realizadores indígenas transformam-se em 'mensageiros' de seu povo, mostrando imagens de sua cultura para fora e de fora para dentro das aldeias, uns mais do que outros controlados pelo poder tradicional. Deste modo, os filmes, veiculam mensagens culturais a serviço daqueles que até recentemente se colocavam apenas na frente das câmeras.

A nova safra de realizadores indígenas vem concentrando esforços no sentido de transformar a imagem gravada em vídeo num acervo de memórias, daí o largo interesse pelo foco nos rituais. No segundo encontro nacional de realizadores indígenas, ocorrido no início deste ano¹, a frase de um jovem Waimiri-Atroari, resume esta idéia de forma muito feliz: "trabalhar com a câmera é importante para não esquecer o futuro". A importância da "comunidade" impregna todas as falas, orientando grande parte dos projetos de vídeo que desenvolvem-se nas aldeias. O realizador assume o papel de tradutor da sua comunidade. Mas o que captar? Para que captar? Como nos fala outro jovem realizador Xavante no mesmo encontro: "se isto nunca aconteceu assim porque devemos gravar?" A dúvida se instaura entre os novos conhecimentos apreendidos e o que os mais velhos dizem que é *tradição*. São os mais velhos que dão legitimidade ao trabalho destes jovens cinegrafistas enquanto lentes jovens se esforçam para traduzir realidades que prescindem de um tempo vivido. E ambos, velhos e moços se unem num mesmo projeto: através do vídeo manter acesa a memória de seu povo o que significa afirmar a sua identidade. E não mais os antropólogos têm o privilégio de ser os porta vozes deste desejo. O cotidiano e os rituais passam a ser captados de uma nova forma que traduz uma intimidade que somente os

¹ Encontro promovido pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, CTI de São Paulo. Sobre este projeto vide texto de Sylvia Caiuby Novaes no dossiê indígena deste número da Sinopse.
² Ganhador da 5ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro em agosto de 1999 e do 3º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, em dezembro do mesmo ano.

³ Uma discussão sobre o vídeo como instrumento de comunicação e veículo de informação e, neste sentido, como algo que contribui ao movimento de reafirmação étnica entre sociedades indígenas, é feita no trabalho de D. Gallois e V. Carelli, «Diálogo entre povos indígenas : a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo» In *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 38 (1), 1995 : 205-259.

Índios seriam capazes de expressar. Este é o legado desta primeira geração de realizadores indígenas.

A premiação em festivais nacionais recentes do filme *Wapté Mnôhnô, iniciação do jovem Xavante*², dirigido por quatro índios Xavante e um Suyá que integra esta mostra, demonstra que os realizadores indígenas começam a competir em pé de igualdade com outros profissionais, oriundos de etnias distintas. Mas o que leva os índios a se sentirem tão a vontade atrás e na frente das câmeras? O que os motiva a se tornarem realizadores? Os intercâmbios culturais motivados pela introdução do vídeo evidenciam que a interação entre os grupos se processa menos em função de uma demanda de 'resgate' de tradições que de uma política de enfrentamento mais eficiente com relação ao mundos dos 'brancos'³.? Mas serão os filmes apenas instrumentos culturais e políticos?

Um século de imagens em torno da questão indígena e continuamos a saber tão pouco sobre a percepção visual destes que continuam ocupando tanto o imaginário e as indagações do mundo ocidental moderno. Como os índios se vêem na TV? O que a comunidade espera do vídeo quando este passa a ser reconhecido como um instrumento legítimo de registro da sua cultura? O que esperam dessas imagens e o que esperam dos nossos filmes? Este é o outro desafio que a mostra *Os Brasis Indígenas* nos convida a pensar. Além disso, tentar entender os projetos e concepções que estão atrás das câmeras, isto é, avaliar nossos desejos, projeções e concepções do mundo e dos outros. Isto vale para quem assiste e quem produz, para quem vive no Brasil ou não, para quem é estrangeiro, brasileiro ou índio.

Este projeto nasceu de um convite feito pelo Instituto Goethe de São Paulo no contexto das reflexões sobre os 500 anos do Brasil. Como antropóloga, ligada ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), só foi possível concretizar esta idéia junto com outros parceiros, sensíveis e críticos ao tema. Agradeço em especial a Bruno Fischli e Marina Ludemann do Instituto Goethe de São Paulo, aos professores da Universidade de São Paulo Maria Dora Mourão, coordenadora do Cinusp, Sylvia Caiuby Novaes, coordenadora do LISA e Francis H. Aubert, diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, a Adhemar Oliveira e Humberto Neiva, do Espaço Unibanco de Cinema, aos colegas do Grupo de Antropologia Visual da USP, Edgar Teodoro da Cunha, Francisco S. Paes e Lucas Fretin e a todos os realizadores e instituições detentoras dos direitos e da distribuição dos filmes desta mostra que tornaram possível tal encontro.

Paula Morgado, Curadora
Junho/2000

Brasis Indigenas

15 a 22/06/2000 Espaço Unibanco de Cinema

19 a 30/06/2000 CinUSP Paulo Emílio

Programa I "VISÕES"

Este programa destacará os filmes que marcaram o nosso século, desde a década de 10 até os dias de hoje, desde os filmes do Major Thomaz Reis, cinegrafista de Rondon até os filmes mais recentes que apontam para sensibilidades e preocupações distintas. Este programa é composto de dois blocos temáticos: 'Visões sobre o índio' e 'Personagens'.

Visões sobre o índio

Os povos indígenas sempre despertaram senão um interesse uma curiosidade, responsável por um farto imaginário. Foi a partir da década de 70, com o adensamento de vários projetos de desenvolvimento na Amazônia, que concentra hoje cerca de 70% da população indígena brasileira, que o mundo se debruçou a denunciar os processos violentos por que passavam estes povos. Ao lado da denúncia, outros trabalhos resgatam uma visão poética ou mais humana do que significa a experiência do contato com tais povos. Diferentes visões, olhares de dentro e fora do Brasil é o que se propõe aqui. Os filmes abaixo encontram-se listados por ordem cronológica de produção, entre filmes considerados 'ficção' e 'documentários'.

Título: Cinejornal Brasileiro número 33- vol. 4

Título original: Cinejornal Brasileiro número 33 vol. 4

Bitola original: Filme 35mm/p&b

Direção e Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda, Brasil, 1945

Duração: 9'

Realizado pelo (DIP) Departamento de Imprensa e Propaganda, produtora de cinema estatal durante o período do Estado Novo. Mostra uma visita do presidente Getúlio Vargas até o rio das Mortes, onde os irmãos Villas-Boas realizavam a expedição Roncador - Xingu, sob os auspícios da Fundação Brasil Central. Tomadas aéreas da cidade de Aragarças, no rio Araguaia, buscam mostrar seu crescimento, exemplo claro da "vontade empreendedora que caracteriza os dias de hoje". Tal ímpeto é ainda ressaltado por tratar-se de uma cidade tão próxima dos "ferozes" índios Xavantes.

Título: Expedições famosas

Título Original: Expedições famosas

Bitola Original: 16mm/ p&b

Direção: James Marshall

Produção: ABC, EUA, 1953

Duração: 24'

Um dos episódios de uma série de documentários produzidos para TV que registrou as principais expedições da atualidade. Neste programa o aventureiro e explorador James Marshall acompanha o grupo liderado por Orlando Villas-Boas que com ajuda de Krumari (Índio Txucarramãe que já vive entre os brancos), objetiva obter o primeiro contato amistoso com os Txucarramãe. Orlando Villas Boas é representado como herói e verdadeiro diplomata na relação e na proteção dos índios contra a desumanidade praticada por outros exploradores. Apesar da visão humanista o vídeo é uma perspectiva estritamente da cultura do branco. O filme reflete bem o olhar exótico e romântico que o mundo tinha sobre os índios, a Amazônia, o Brasil e sobre o trabalho dos irmãos Villas-Boas.

OBS: Abaixo reproduzimos as sinopses dos filmes tais como nos foram enviadas pelos realizadores ou instituições que nos cederam as cópias.

Título: Cinejornal Informativo nº 6

Título original: Cinejornal Informativo s/n VII

Bitola original: Filme 35mm/p&b

Direção e Produção: Agência Nacional, Brasil, 1965

Duração: 2'

Ministro Cordeiro de Farias realiza entrega de material à turma encarregada de definir o traçado da ligação rodoviária Xavantina-Cachimbo. Cenas com os Xavante e visita do ministro ao Parque Indígena do Xingu.

Título: Uirá, um índio em busca de deus

Título Original: Uirá, um índio em busca de deus

Bitola Original: 35mm/cor

Direção: Gustavo Dahl

Produção: Alter Filmes Ltda, Brasil, 1974

Duração: 90'



Baseado em um livro de Darcy Ribeiro, o filme foca a trajetória de Uirá, um índio Urubu-Kaapor, na busca pela "terra sem males". A aventura começa após a morte de seu primogênito, quando ele e sua família decidem ir a busca de Maíra o Herói criador nas culturas Tupi. Nesse processo, Uirá e sua família saem de sua aldeia no interior do Maranhão e chegam a capital, São Luiz.

Título: A guerra de pacificação na Amazonia
Título original: La guerre de pacification en Amazonie

Bitola original: filme 16mm/cor

Direção: Yves Billon

Produção: Les Films du Village, França, 1977

Duração: 90'



Crônica do etnocídio dos índios brasileiros, vítimas da abertura das estradas transamazônicas. Focaliza a situação de vários grupos indígenas em diversas regiões no início dos anos 70, durante a construção da Transamazônica. Merece destaque as cenas dos primeiros contatos com os Parakanã no Pará. Eles são atraídos por presentes que são deixados na florestas e depois se fixam em postos de atração. Em seguida suas terras são incluídas em reservas indígenas antes de serem completamente assimilados pela civilização dominante. Este vídeo se interroga sobre o processo de pacificação e o futuro das sociedades indígenas após um processo acelerado de contato com os brancos devido a construção da Transamazônica.

Título: Terceiro Milênio

Título original: Terceiro Milênio

Bitola original: 16mm/cor

Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer

Produção: Stopfilm ZDF, Brasil, 1981

Duração: 95'

De Manaus, pelo Solimões, Javari e Iça até Coari,

Tefé e Tabatinga, através das terras do povo Maiuruna e das aldeias da Nação Ticuna, uma viagem pelos confins do tempo presente.

Agosto de 1980: Evandro Carreira, senador da República, pelo Estado do Amazonas, percorre suas bases eleitorais, conduzindo o espectador por uma viagem absolutamente inédita. O filme segue passo a passo a viagem de um político inflamado que se diz defensor de uma Amazônia ainda desconhecida. Numa região indecisa entre o Peru, a Colômbia e o Brasil, os cineastas registram o contato do Senador sem tentar interferir na realidade que se apresenta. O contraste entre a beleza da selva e a miséria dos índios, a desconfiança dos líderes da região quanto a bondade de Carreira e os relatos de corrupção da FUNAI estão presentes neste filme sob a ótica do cinema verdade. Premiado no Cinéma du Réel, 1983.

Título: Povo da Lua, povo do sangue

Título original: Povo da Lua, povo do sangue

Bitola original: Filme 35mm/p&b

Direção: Marcelo Tassara

Produção: Comissão pela criação do Parque Yanomami, São Paulo, Brasil, 1984.

Duração: 27'

Povo da lua, povo do sangue é um documentário realizado a partir do acervo da fotógrafa Cláudia Andujar reunido entre 1972 e 1982. Produzido pela Comissão pela Criação de um do Parque Yanomami, o filme tinha a finalidade de ampliar o impacto político do projeto de criação de território contínuo e reconhecido oficialmente, atuando na conscientização do grande público e dos centros de decisão ao relatar os efeitos devastadores do contato do índio Yanomami com a sociedade nacional. Marcelo Tassara apresenta neste filme um tratamento inovador da linguagem cinematográfica, conjugando elementos documentais pré-existentes - fotos e sons - com a criação estética, através da técnica table-top.

Título: Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau

Título original: Na trilha dos Uru-Eu-Wau-Wau

Bitola Original: Betacam/cor

Direção: Adrian Cowell/ Vicente Rios

Produção: Central Independent Television/ Universidade Católica de Goiás, EUA-Brasil, 1979

Duração: 55'



O filme narra a dramática busca, que empreendeu Chico Prestes, nas selvas de Rondônia, na tentativa de recuperar seu filho Fabinho, capturado pelos Uru-Eu-Wau-Wau, em novembro de 1979. A equipe de filmagem documenta a expedição da FUNAI, no primeiro contato com os Uru-Eu-Wau-Wau, em contraste com o avanço massacrante da civilização para dentro do território indígena.

Expostos às frentes de Colonização, sem proteção eficiente da FUNAI, a nação Uru-Eu-Wau-Wau fecha a década da destruição contando seus mortos. Este filme integra a série premiada internacionalmente "A Década da Destruição".

Título: Os Yanomami do rio do mel

Título original: Yanomami de la rivière du Miel

Bitola original: 16mm/cor

Direção: Volkmar Ziegler

Produção: Volkmar Ziegler e Pierrettle Birraux, Suíça, 1984

Co-Produção: Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique

Duração: 55'



Rodado em 1982, o filme acompanhou uma pesquisa sobre ocupação territorial entre as aldeias Yanomami. Raros são os povos ameríndios que, como os Yanomami do norte do Brasil, puderam preservar o modo de vida tradicional. Uma região de difícil acesso e uma reputação de serem guerreiros temidos os manteve afastados. A intimidade que os Yanomami tem com a floresta é sugerida pelo som ambiente enquanto os mitos ditos nos permitem ver a imbricação do imaginário com o real. Na ocasião de realização deste filme, vários projetos de colonização e de exploração de minério encontravam-se nas mediações do território Yanomami. A propagação das doenças que as acompanhavam era fatal.

Prêmio Nanook no Bilan du Film Ethnographique Paris, 1986

Título: A canoa do peixe-cobra – uma viagem pelo rio Amazonas

Título original: Das Schlangenfischkanu, eine Flussreise in Amazonien

Bitola original: 16mm/cor

Direção: Herbert Brödl

Produção: Baumhaus Film Brödl

Co-produção: HR - Frankfurt, ORF (Viena), Alemanha, 1984.

Duração: 87'

Dois índios tucano e um velho padre italiano navegam pelo rio Negro em um barco de pesca, rumo ao interior do Amazonas, em busca do peixe-disco. Para os índios tucano, toda vida vem da água. Uma canoa vira cobra e a cobra vira peixe. Nessa canoa do peixe-cobra nasceu também a humanidade e a água vermelha do Rio Negro é o líquido amniótico de seu parto. A separação entre realidade e mito, entre natureza e cultura,



entre os homens e seu ambiente orgânico se dilui. O contato com uma natureza que está em tudo, a saudade que ela desperta, a solidão, tudo isso desperta tensões e fantasias durante a convivência no barco e as obsessões dos viajantes à tona.

Título: Brincando nos campos do Senhor

Título original: At Play In The Fields of Lord

Bitola original: 35mm/cor

Direção: Hector Babenco

Produção: HB Films/Condor Films, EUA, 1991

Duração: 187'

História de dois aventureiros americanos, sendo um deles mestiço branco cheyenne, que caem em plena floresta Amazônica com seu monomotor. Ao pedirem ajuda para o governo local, este lhes faz uma proposta: bombardear a aldeia indígena dos Narunas, podendo assim voltar tranquilos. Então Moon, o aventureiro mestiço, sobrevoa a aldeia.

A partir daí a história toma outro rumo. O filme conta com a presença de atores como Tom Berenger, John Lighthow, Daryl Hannah, Aidam Quinn, Tom Waits, Kathy Bates, Nelson Xavier, Stênio Garcia e José Dumont.

Título: Índios do Amazonas

Título Original: Indians of the Amazon

Direção: Giovanna Cossia e Marco de Poli

Bitola original: Betacam/cor

Produção: Polimago, Itália, 1992

Duração: 26'

Índios do Amazonas (Peru, Equador e Brasil) mostra as modernas condições de vida de diferentes grupos nativos da Amazônia. Os lamistas, nas altas terras da floresta peruana encontraram uma forma de lidar com o mundo dos brancos; por sua vez, próximo a Iquitos os Yagua ainda vivem em casas de madeira no interior da mata e preservaram também, em prol dos turistas, os cachimbos e seus costumes típicos. No leste do Equador assistimos a uma sessão de cura xamanística numa comunidade quechua; uma mulher faz cerâmica inspirando-se em mitos de seu povo. No Brasil, próximo a fronteira com a Venezuela, os Yanomami são um dos últimos grupos nativos vivendo ainda de modo primitivo, sem qualquer contato com a chamada "civilização".

Título: Tigrero, Um filme que nunca foi feito

Título original: Tigrero, a film that was never made

Bitola original: Super 16mm/35mm/cor



Direção: Mika Kaurismäki

Produção: Mika Kaurismäki/Marianna Films Oy, Finlândia, 1994

Produtores associados: Christa Fuller-Lang-Hartmunt Klenke/Premiere, Eila Werning/Yle TVI

Duração: 75'

Em 1954, Sam Fuller foi ao Brasil penetrando na floresta amazônica a procura de locação para seu filme de aventuras "Tigrero; John Wayne, Ava Gardner e Tyrone Power tinham os papéis principais. Era uma história sobre um casal fugindo pela floresta com um tigrero, um caçador de onças como guia. Sam Fuller voou em aviões militares do Rio de Janeiro até o coração da floresta, ao longo dos rios Araguaia e o Rio das Mortes. Este era o território dos índios Karajás. Sam Fuller foi um dos primeiros "gringos" a chegar com uma canoa numa pequena aldeia de índios, levando uma câmera filmadora de 16mm. Lá ele filmou os índios, suas vidas e seus rituais e fez planos para o seu futuro filme. Ao voltar a Los Angeles, Sam Fuller soube pelo produtor da 20th Century Fox que as companhias de seguros tinham recusado assegurar esses atores tão caros; a selva constituía uma locação excessivamente assustadora e arriscada. Tigrero, um filme que nunca foi feito é uma espécie de filme de estrada documentário, tanto do tempo como do local. Enquanto mostra concretamente o retorno de Fuller pela mesma rota de 40 anos atrás até a aldeia dos índios Karajás, o filme também descreve sua carreira como cineasta e o destino dos índios, acompanhando pelo diretor de cinema Jim Jarmuch que entrevista Fuller a respeito do filme que nunca foi feito e de muitos outros assuntos. Este filme não é apenas um documentário comum para televisão, mas, nas palavras de Sam Fuller, "um doc de um film". (extraído do catálogo Finlândia no Brasil – mostra de filmes de Mika Kaurismäki, 1995)

Título: Diário do Amazonas

Título original: Amazon Journal

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Geoffrey O'Connors

Produção: Realis Pictures/Interior Produções, EUA, 1996

Duração: 60'

Após 10 anos de experiência filmando a Amazônia brasileira, o diretor analisa o que passou na região no último decênio: o assassinato de Chico Mendes, em 1988, a prisão do líder indígena Paulinho Payakan, a exclusão dos índios na Conferência das Nações Unidas (Rio/92), a corrida do ouro e o massacre dos Yanomami em 1987.

Título: Índio do Brasil

Título original: Índio do Brasil

Bitola original: 35mm/cor/p&b

Direção: Sylvio Back

Produção: Usina de Kyno, Brasil, 1995

Duração: 70'



Colagem de dezenas de filmes nacionais e estrangeiros – de ficção, cine-jornais e documentários – revelando como o cinema vê e ouve o índio brasileiro desde quando foi filmado pela primeira vez em 1912. São imagens surpreendentes, emolduradas por músicas temáticas e poemas que transportam o espectador a um universo idílico e preconceituoso,

religioso e militarizado, cruel e mágico do nosso índio.

Título: Hans Staden

Título original: Hans Staden

Bitola original: 35mm/cor

Direção: Luiz Alberto Pereira

Produção: Lapfilme do Brasil, São Paulo, Brasil, 1999

Co-produção: IPACA/Jorge Neves Audiovisual, Portugal

Duração: 92'



O filme conta a história de Hans Staden, viajante alemão que em 1550 naufragou no litoral de Santa Catarina. Dois anos depois conseguiu chegar a São Vicente, reduto da colonização portuguesa. Ali ficou trabalhando dois anos como artilheiro do forte de Bertioga; preparava-se nesta época para voltar a Europa, onde iria receber o reconhecimento e o ouro de El-Rei de Portugal, por seus serviços na colônia. Em janeiro de 1554, preocupado com um escravo que havia desaparecido, partiu em sua busca, acabando por ser capturado por índios Tupinambá, tribo inimiga dos aliados dos portugueses, os Tupiniquim. Staden foi levado para a aldeia em Ubatuba onde

seria devorado num ritual antropofágico. "Fazer este filme foi um desafio. A partir da leitura do livro de memórias de Hans Staden "Duas viagens ao Brasil", que me foi dado pela Inês Ladeira, veio a fase da vontade. Que belo filme daria aquele livro. Mas primeiro teria que pesquisar. Pesquisar muito..." (Luiz Alberto Pereira)

Título: Ao sul da paisagem – "A Paisagem e o Sagrado"

Título original: Ao sul da paisagem – "Paisagem e o Sagrado"

Bitola original: super16mm/cor

Direção: Paschoal Samora, Brasil, 2000

Produção: Grifa Cinematográfica

Duração: 26'



"Abandonaremos nossos corpos sobre essa terra corrompida, mas nossa palavra levaremos para o firmamento. É preciso atravessar a grande água, Tupã nos guiará." O tom profético dessa frase de um velho índio Guarani, um sábio Pajé que vivia na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, às margens do rio Paraná em 1965 reencena o mito do dilúvio inaugural, que deságua na história dos Avá-Guarani. O alagamento de suas terras fez desaparecer Jacutinga, em decorrência da construção da barragem da usina hidroelétrica de Itaipú.

Este filme integra a série "Ao Sul da Paisagem" cuja proposta é discutir o conceito de paisagem,

a partir da subjetividade dos habitantes de seis diferentes regiões do sul do Brasil. O enfoque é dado nas histórias, lendas, mitos e memórias que permeiam a relação dos personagens do filme com o meio ambiente em que vivem.

Personagens

Este bloco engloba filmes produzidos por e sobre "personagens" (profissionais de origem diversa e de épocas distinta) que desempenharam um papel importante na difusão da imagem do índio no Brasil e fora do país. Esta produção inicia-se no início do século XX quando o cinema também está sendo criado no Brasil e estende-se até os anos 60 e aquela produzida sobre estes personagens realiza-se entre os anos 1970 e 1999.

Título original: Rituais e festas Bororo

Bitola original: 16mm/p&b/mudo

Direção: Luiz Thomaz Reis

Produção: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Brasil, 1916.

Duração: 20'



Este documentário focaliza detalhadamente o conjunto de cerimônias funerárias entre os Bororo (Mato Grosso). Além das imagens, há uma série exaustiva de letreiros com explicações detalhadas a respeito de cada etapa da cerimônia. Luiz Thomaz

Reis acompanhou o Marechal Rondon como cinegrafista em suas missões.

Título: O Mundo Perdido de Kozak

Título original: O Mundo Perdido de Kozak

Bitola original: 16mm/cor

Direção: Fernando Severo

Produção: Brasil/1998

Duração: 15'

A vida de Vladimir Kozak (1897-1979), tcheco, naturalizado brasileiro que produziu vasta obra de grande valor etnográfico. Destacam-se seus trabalhos sobre índios brasileiros.

Wladimir Kozak, formado em engenharia, chega ao Brasil em 1923 e em logo 1924 visita os Kaingang do Paraná. Durante 30 anos filmará vários grupos indígenas do sul do Brasil. Falece aos 79 anos sem que infelizmente ter visto seu trabalho etnográfico reconhecido.

Título: Os Xetá da Serra de Dourados

Título original: Os Xetá da Serra de Dourados

Bitola original: 16mm

Direção: Wladimir Kozak

Produção: 1957/60

Duração: 43'

Os Xetá da Serra de Dourados é considerado a obra mais significativa de Wladimir Kozak, abordando aspectos da vida dos índios Xetá atualmente extintos.

Título: Heinz Forthmann

Título original: Heinz Forthmann

Bitola original: 16mm/cor/p&b

Direção e Produção: Marcos de Souza Mendes, Brasil, 1990.

Co-produção: FUNARTE/DECINE-CTAv e Associação Brasileira de Documentaristas-DF/

Ceprocine

Duração: 55'



Documentário sobre o fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann (1915-1978), nascido em Hannover, Alemanha Ocidental, brasileiro por opção. Entre 1942 e 1957, Forthmann trabalhou para o Serviço de Proteção aos Índios – SPI – onde foi fotógrafo do Marechal Rondon e realizou ao lado de Darcy Ribeiro e Orlando Villas Boas uma das mais importantes obras do cinema etnográfico nacional. Trabalhou, nos anos 60, como cinegrafista para produtores nacionais e internacionais registrando aspectos da vida brasileira. De 1965 a 1978 foi professor da Universidade de Brasília, onde dirigiu o Centro de Recursos Audiovisuais e fotografou vários filmes de cineastas locais. A dispersa e esquecida obra do cineasta Heinz Forthmann (1915-78) tenta ser recuperada através de suas fotografias, de seus filmes e (“Os índios Urubu”, “Funeral Bororo”, “Kuarup” de depoimentos de contemporâneos entre os quais: João Domingos Lamônica, Darcy Ribeiro, Orlando Villas Boas, Rosita Forthmann, Takumã Kamayurá, Luís Humberto e Vladimir Carvalho. Prêmio de melhor média metragem no 18º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1990; Hors Concours, XXIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Prêmio Especial do Júri na XVIII Jornada Internacional de Cinema da Bhia, Salvado, 1991.

Título: Kuarup

Título original: Kuarup

Bitola original: 35mm/cor

Direção, Fotografia, roteiro e montagem: Heinz Forthmann

Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Brasil, 1961/62

Duração: 20'

O Kuarup está relacionado com a origem do povo xinguano, que é a história de Mavutsinim. Um grupo de índios representa os peixes; outro, as onças. Eles se defrontam amistosamente no ambiente no ambiente ritual. Enquanto o mito é relatado, os índios se movimentam representando os heróis míticos – inclusive Mavutsinim, transformando em tronco de árvore. Este tronco de árvore é que ganha vida através da ação dos xamãs que cantam e tocam chocalhos (trecho da entrevista com Roberto Cardodo de Oliveira, janeiro de 1985. Prêmio Saci do Cinema do Estado de São Paulo (melhor curta metragem), 1963. Menção Especial do festival dei Populi, Florença, 1964.

Título: Funeral Bororo

Título original: Funeral Bororo

Bitola original: U-matic e 16mm/cor

Direção: Maureen Bisilliat



Produção: Maureen Bisilliat/Brasil/1990

Duração: 47'

Gravado e editado em 1990, tem como matéria prima original o registro documental etnográfico de um funeral de um chefe da nação Bororo, realizado em 1953 pelo fotógrafo alemão Heinz Forthman e por Darcy Ribeiro. Darcy assistiu o ritual como um representante de Rondon, que era descendente de índios desta nação. Mais de trinta anos depois, Maureen Bisilliat coloca o antropólogo numa ilha de edição para rever o material etnográfico, que sobreviveu ao tempo, telecinado a partir de um velho copião 16mm junto com mais dois rolos de som ambiente. As imagens vão reavivando sua memória e, então, presenciamos o tetemunho emocionado de um dos maiores intelectuais da América Latina, ao mesmo tempo em que vemos as imagens de um ritual único.

Título: Bubula, o cara vermelha

Título original: Bubula, o cara vermelha

Bitola original: 16mm/cor/p&b

Direção: Luiz Eduardo Jorge

Produção: Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia-IGPA, Área de Documentação, Digital Films, Brasil, 1999

Duração: 27'



Trajetória histórica de documentação do cineasta e fotógrafo Jesco von Puttkamer durante quatro

décadas na Amazônia. OCIC/Brasil, Troféu Jangada, no 1º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, 1999; Prêmio do Júri Popular no 10º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, 1999; Prêmio Especial do Júri na XXVI Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, 1999; Troféu Karajá, Universidade Católica de Goiás, III Jornada Científica das Universidades Católicas do centro Oeste, 1999; Prêmio Marco Antônio Guimarães, pelo melhor uso de material de pesquisa no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999; Prêmio Especial do Júri pela pesquisa e resgate da identidade cultural brasileira no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999; Prêmio Especial do Júri, pelo resgate da memória nacional no 4º Festival de Cinema do Recife, 2000.

“A única alegria é que eu sei que em boas mãos se encontram meus milhares de diários e sons gravados e imagens cinematográficas, para que o brasileiro do futuro do ano 2, 3 mil ainda se lembre que ele é descendente daqueles valorosos índios que haviam nessas matas amazônicas, destemidos...” (Jesco von Puttkamer).

Título: Tsa'amri – de alguém que partiu para se tornar índio.

Título original: Tsa'amri – von einem, der auszog, Indianer zu werden

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Eike Schmitz

Produção: Alemanha, 1991.

Duração: 77'



Uma figura estranha. Há 35 anos o alemão Adalbert Heide vive com os índios Xavante. O que o levou para lá? Quando criança ele lia Karl May (célebre escritor alemão de romances de viagem) e sentia-se fascinado. E assim, ele mesmo tornou-se um cacique, Tsa'amri, que acompanha os índios nas caçadas. Um filme regionalista teuto-brasileiro irônico e nostálgico.

Título: O cineasta da selva

Título original: O cineasta da selva

Bitola original: 35mm/cor

Direção: Aurélio Michiles

Produção: Superfilmes, Brasil, 1997

Co-produção: TV Cultura – Governo do Estado de São Paulo

Duração: 87'

Silvino Santos (1886, Portugal-1969, Brasil), começou sua carreira de cinematógrafo na cidade de Manaus quando esta vivia seu apogeu graças ao ciclo da borracha, tornando-se um dos pioneiros do cinema no Brasil. Adotou o Brasil como pátria aos 13 anos de idade, documentou a história de uma Amazônia com uma produção extensa e diversificada. Ao longo dos seus 84 anos realizou nove longas e 57 curtas e médias metragens no Brasil em Portugal, muitas vezes se embrenhando na floresta amazônica com uma câmera de manivela na mão e fazendo as pontas de teste do material filmado nos ocos das gigantes árvores da selva. Para documentar a vida do cineasta, Michiles optou por uma narrativa em flashbacks, intercalados por depoimentos dos filhos do cineasta e dos cinéfilos amazonenses. O ator José de Abreu interpreta Silvino contando sua própria história, refletindo sobre seu trabalho e a época em que viveu. Ele é o elo de ligação entre as imagens de arquivo, as de Michiles e os depoimentos. Prêmio HBO Brasil de Cinema 1997.

Título: No paiz das Amazonas

Título original: No paiz das Amazonas

Bitola original: 16mm/ p&b/ mudo

Direção: Silvino Santos e Agésilau de Araújo

Produção: Brasil, 1922

Duração: 106'

Percurso por alguns rios da bacia amazônica, o filme retrata diversas formas de sobrevivência e trabalho na região: a pesca do peixe-boi e do pirarucu, a extração da balata e do preparo do latex, a extração da castanha e o preparo do guaraná.

No Paiz das Amazonas é considerado o filme mais famoso de Silvino Santos que realizou enquanto funcionário da Cia J.G.Araújo. Foi sucesso de público e crítica permanecendo em cartaz cinco meses no Cine Palais no Rio de Janeiro, além de ser exibido em salas de cinema na França, Inglaterra e Lisboa. Junto de Nanook, de Flaherty (1922), La Croisière Noire (1926) de Léon Poirier, Tabu (1930) de Murnau, o filme No Paiz das Amazonas e No rastro do Eldorado (1925) de Silvino formam um conjunto de filmes de viagem que forneceram aos moradores das metrópoles a oportunidade de se aventurar e descobrir as regiões “mais selvagens do mundo”. Aqui, exibimos o trecho final do filme intitulado “Os Índios Parintintins e outros”.

Programa II “ENCONTROS”

Este programa destaca os filmes produzidos nas últimas décadas do século XX. Estão incluídos trabalhos de europeus (Inglaterra, França, Itália e Alemanha), norte-americanos e brasileiros, que resultam de projetos em parceria com comunidades indígenas ou fruto de pesquisas realizadas por antropólogos ou cineastas.

Título: Xingu Terra
Título Original: Xingu Terra
Bitola Original: 16mm/cor
Direção: Maureen Bisilliat
Produção: Taba Filmes, Brasil, 1981
Duração: 106'

Documentário cinematográfico e etnográfico de longa metragem rodado em maio/junho de 1977 na aldeia dos índios Mehinaku, que vivem no alto Xingu, no parque indígena criado pelos irmãos Villas-Boas em 1961. Maureen Bisilliat (nascida na Inglaterra e naturalizada brasileira) é fotógrafa e documentarista. De concepção clássica, registrando a vida tribal na plenitude das tradições seculares, Xingu/Terra documenta a preparação e celebração da festa das Yamaricumã. A cerimônia consiste na reencarnação de uma lenda matriarcal — originária das tribos Karib- que se tornou tradicional de todas as mulheres xinguanas. Por um dia as mulheres lutam e vivem como homens. Segundo Orlando Villas-Boas: "no dia da festa o ar se agita. A pressão transparece em todos os rostos. Altivas e passivas, as mulheres são sombras de uma raça guerreira extinta no tempo! Até hoje as Yamaricumã caminham, sempre enfeitadas e cantando; arco e flecha na mão continuam viajando, viajando sempre. Caminhando noite e dia sem parar."

Título: Verão Índio em Genebra
Título original: Été Indien à Genève
Bitola original: Betacam/cor
Direção: Volkmar Ziegler
Produção: Suíça/1986
Co-produção: Télévision Suisse Romande (TSR)
Duração: 52'

De 1982 a 1986 o Grupo de Trabalho Sobre as Populações Indígenas se reuniu regularmente nas Nações Unidas em Genebra. Vieram representantes indígenas do mundo inteiro para



falar das relações dos direitos fundamentais que vitimam os povos e para contribuir na elaboração de normas para garantia dos direitos de liberdade dos 200 milhões dos índios do mundo. O filme aborda cinco de suas ocupações mais significativas: nação, território, genocídio, etnocídio, autodeterminação. Deram testemunhos Jimmie Durham, Cherokee, Estados Unidos da América; Mario Juruna, Xavante, Brasil; Alvaro Tukano, Tukano, Brasil; Rigoberta Menchú, Quincho, Guatemala; Ramiro Roynaga, Quechua, Bolívia; Haunani-Kay Trask, autóctone, Havaí. Prime d'Etude de L'Office Fédéral de la Culture Berne, Suíça, 1996. Prêmio principal e prêmio da Comissão Andina do juristas no 3o. Festival du Cinéma des Peuples Indigènes, Caracas/Venezuela, 1989.

Título: Nawa Huni — Um olhar indígena sobre o nosso mundo
Título original: NawaHuni - Regard Indien sur l'autre monde
Bitola original: 16mm/cor
Direção: Barbara Keifenheim/Patrick Deshayes
Produção: Les films de la Liane/BK Films/CNRS Audiovisuel, França, 1983/86
Duração: 60'
francês

Em 1983, Patrick Deshayes et Barbara Keifenheim projetam vários curtas metragens feitos na

Alemanha aos índios Kashinawa da Amazônia peruiana (fronteira com o Brasil). Estes nunca haviam visto imagens cinematográficas. As projeções provocam reações incríveis. Referindo-se aos mitos, aos relatos históricos e também às práticas halucinógenas, os Kashinawa comentam os filmes e através deles revelam sua concepção sobre o mundo dos brancos. Na língua Kashinawa, uma mesma palavra designa 'homem branco' e 'halucinógeno': nawa huni

Título: O enigma verde em Altamira
Título original: The green puzzle of Altamira
Bitola original: 16mm/cor
Direção: Lode Cafmeyer
Produção: Lode Cafmeyer, Bélgica, 1990
Co-produção: Color by Dejonghe
Duração: 52'

A partir do encontro de Altamira, realizado em fevereiro de 1989, o primeiro encontro dos povos indígenas brasileiros realizado principalmente através da iniciativa dos Kayapó, chama a atenção do mundo para a iminente destruição da floresta amazônica: a casa do índio. O filme procura compreender como os Kayapó têm conseguido manter sua estrutura social, política e econômica ao longo de uma história de crises profundas e constantes, provocadas após o contato com os homens brancos. O enigma verde de Altamira alterna as possibilidades de vida e de morte da floresta amazônica e de seus povos, principalmente os Kayapó.

Título: Memórias do Orinoco
Título original: Mémoires d'Orénoque
Bitola original: 16mm/cor
Direção: Alain Rastoin
Produção: Alain Kerjean/ Alain Rastoin, França, 1984.
Duração: 52'

Memórias do Orinoco refere-se a crônica da exploração na Amazônia venezuelana, do rio Herita, um braço de um afluente do Orinoco. O etnólogo Jacques Lizot vive desde 1968 entre os índios Yanomami. Ele é o único estrangeiro que visitou esta região isolada e há quinze anos aceitou que membros da Sociedade de Geógrafos de Paris se juntassem a ele e aos seus amigos índios. Ele deseja retornar ao alto Herita a fim de atualizar seus estudos sobre parentesco. Ameaçados do lado brasileiro por exploradores de ouro, os Yanomami vivem aqui numa América pré-colombiana. As dificuldades de acesso e sua reputação guerreira explicam seu isolamento. A expedição geográfica consegue entrar em contato com a comunidade Kakachiwê, onde permanece duas semanas, antes de tomar o caminho da Grande Montanha dos Yanomami, um imenso bloco de granito preto, e de descobrir as nascentes do Herita, quedas espetaculares que serão pela primeira vez filmadas. Talvez seja o último depoimento do célebre etnólogo antes de sua volta para a França, uma viagem inversa igualmente difícil quanto seu aprendizado no mundo yanomami. Em meados dos anos 80, Lizot, resolve retornar a França, tendo produzido uma vasta obra sobre a cultura deste povo indígena.

Título: A Arca dos Zo'é

Título original: A Arca dos Zo'é

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Dominique Gallois/Vincent Carelli

Imagens em VHS: Kasiripina Waiãpi

Produção: Centro de Trabalho Indigenista (CTI), Brasil, 1993

Duração: 22'

Waiwai, um dos chefes Waiãpi (Amapá), relata na sua aldeia a viagem que ele empreendeu para encontrar e filmar os índios Zo'é (Pará), grupo contactado na década de 80 que os Waiãpi tomaram conheceram através das imagens em

vídeo.

Os dois grupos indígenas falam línguas próximas da língua Tupi e partilham um grande número de tradições culturais. Hoje os Zo'é vivem a experiência de contato que os Waiãpi viveram há vinte anos. Na ocasião do encontro, eles comparam suas tecnologias, suas festas e sua mitologia. Os Zo'é oferecem aos seus visitantes a possibilidade de redescobrirem o modo de vida de seus antepassados e, por sua vez, os Waiãpi alertam os Zo'é dos perigos do mundo dos Brancos, um mundo sobre o qual estes índios isolados estão ansiosos para conhecer. Este



trabalho Integra o projeto "Vídeo nas Aldeias". Prêmios: "Sol de Ouro" no 9º Festival Rio-Cine, Brasil, 1993; JVC President's Award no 16º Tokyo Video Festival, Japão, 1993; Melhor Curta Metragem no 16º Festival Internacional Cinéma du Réel, Paris, 1994; Melhor Vídeo na II Mostra Nacional de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 1994.

Título: Taking Aim *

Título original: Taking Aim

Bitola original: Hi 8/cor

Direção e Produção: Mônica Frota, Brasil/EUA, 1993

Co-produção: CAPES/USC (Center for Visual Anthropology)

Duração: 40'

Inglês



Apropriação que os índios Kayapó fazem da tecnologia do vídeo enquanto instrumento de intervenção cultural e política. Realizado a partir de imagens originais do projeto Mekaron Opoi D'Joi ("aquele que cria imagens", na língua kaiapó), imagens de arquivo, fotografias e animação por computador, o filme questiona e subverte as formas convencionais de representação de sociedades tradicionais, sendo irônico e provocativo em sua abordagem sobre poder e representação. Este filme foi premiado em diversos festivais internacionais, destacando-se o 'Grande Prêmio no Festival Internacional do Vídeo de Hiroshima (1995), Prêmio Hugo de Prata no 30º Festival Internacional de Filmes de Chicago (1994).

* em português a tradução desta expressão corresponderia "mirando"

Título: Yãkwa, o banquete dos espíritos

Título original: Yãkwa, o banquete dos espíritos

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Virgínia Valadão

Produção: Centro de Trabalho Indigenista, Brasil, 1995

Duração: 54'

Documentário em quatro partes sobre o ritual Yãkwa, dos índios Enawenê Nawê. Todo ano, ao longo de sete meses, os índios oferecem comida aos espíritos Yakairiti. Dançam e cantam revivenciando seus mitos. Este trabalho Integra

o projeto "Vídeo nas Aldeias". Prêmios: "Selected Work" no 18º Tokyo Video Festival, 1996; "Prêmio Pierre Verger" no concurso de Vídeo Etnográfico da Associação Brasileira de Antropologia, 1996; Melhor documentário no 12º Rio Cine Festival, 1996; Prêmio do Júri Popular no TVE Rio Cine Festival, 1996; Melhor vídeo Documental e Prêmio Walter da Silveira da XXIII Jornada de Cinema da Bahia, 1996.

Título: Morayngava, o desenho das coisas

Título original: Morayngava, o desenho das coisas

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Regina Müller e Virgínia Valadão.

Produção: Centro de trabalho Indigenista, Brasil, 1997

Duração: 16'



Morayngava, o "desenho das coisas", Yngiru, a "caixa das almas", os filmes, sonhos dos pajés. Assim, os Assurini definem o vídeo recém chegado em sua aldeia. Ao descobrirem que é possível guardar suas imagens, os velhos lamentam não ter gravado seus antepassados, mas resolvem registrar a iniciação de um pajé, tradição ameaçada pelos novos tempos. Este trabalho integra o projeto "Vídeo nas Aldeias".

Título: O corpo e os espíritos

Título original: Le corps et les esprits

Bitola original: Betacam/cor

Direção: Mari Corrêa

Produção: Les films du Village, França, 1996.

Duração: 54'



O filme relata o encontro entre duas visões opostas da saúde, da doença e da cura. No Parque Indígena do Xingu, médicos e pajés tentam conciliar medicina moderna e xamanismo. O filme enfoca esse convívio: a tentativa de diálogo inter-cultural e o confronto de cosmovisões antagônicas. Com a cumplicidade do Pajé Prepori, preocupado em transmitir seu conhecimento as novas gerações, o filme se torna, para ele, uma forma de testamento oral destinado aos seus filhos, netos e descendentes, instrumento contra o esquecimento de suas tradições. Do lado da equipe medica, o Dr. Douglas, coordenador do Programa de Saúde, reflete sobre a inevitável interferência que provoca a medicina no universo indígena, sua eficácia e seus limites. O filme questiona as possibilidades desse diálogo entre culturas. Premiado no Bilan du Film Ethnographique, Paris, 1997.

Título: Segredos da Mata

Título original: Segredos da Mata

Bitola original: Betacam/Hi 8/cor

Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli

Produção: Centro de Trabalho Indigenista, Brasil, 1998

Duração: 37'

Quatro fábulas sobre monstros canibais narradas e interpretadas pelos índios Waiápi da aldeia Taitetuwa (Amapá). "Fizemos o vídeo - dizem eles - para alertar os incautos. Até um não-índio pode ser devorado por estes monstros ao entrar na mata". Este trabalho integra o projeto "Vídeo nas Aldeias". Prêmio de Prata no 20º Tokyo Video Festival, 1998; Prêmio Vitral pelo Movimento Nacional de Vídeo de Cuba no VI Festival Americano de Cinema e Vídeo dos Povos Indígenas, Guatemala, 1999.

Título: Uma assembléia Ticuna

Título original: Uma assembléia Ticuna

Bitola original: vídeo digital/cor

Direção: Bruno Pacheco de Oliveira

Duração: 20'

Produção: DOC, Produções Audiovisuais, Brasil.

Documentário realizado na região do Alto Solimões - AM, que mostra a vida e a organização política dos índios.

"Como conjugar os valores e práticas da tradição indígena com as alternativas e exigências do mundo moderno? Em 20 minutos, o filme registra a assembléia que reuniu diversas lideranças ticunas a fim de debater seus projetos e ambições. Entre os depoimentos mais incisivos, sobressai o de um sobrevivente ao massacre de 14 ticunas em 28 de março. Os Ticuna são o maior povo indígena do país, com cerca de 32 mil pessoas, distribuídos em mais de cem aldeias". (Folha de São Paulo, 15/02/2000).

Programa III "OLHARES INDÍGENAS"

Este programa inclui filmes assinados por representantes indígenas que filmaram, editaram ou dirigiram aspectos da sua própria cultura. Escolheu-se aqui 4 trabalhos realizados pelos índios Waiãpi (Amapá), Xavante (Mato Grosso) e Ashaninka (Acre) que espelham realidades distintas.

Título: A'uwê Uptabi – o povo verdadeiro
Título original: A'uwê Uptabi – o povo verdadeiro
Bitola original: super16mm/Betacam/cor
Direção: Angela Pappiani, Belisário Franca, Criatina Simões Floria, Jurandir Siridiwê Xavante
Produção: Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa/Núcleo de Cultura Indígena, Brasil, 1998
Duração: 32'

A'uwê Uptabi, o povo verdadeiro nos transporta para o vasto cerrado do centro oeste do Brasil, para dentro da aldeia Xavante de Eterniritipa. Através da fala dos homens mais velhos da aldeia, em seu idioma tradicional, entramos num mundo onde o Espírito da Criação está presente, recriando a vida em cada cerimônia, em cada canto, nas atividades cotidianas como a caça e a pesca.

A'uwê Uptabi, fala de um tempo antigo, da origem e história do povo Xavante e da chegada do warazu – os brancos - que transformou a paisagem e a vida desse povo.

A'uwê Uptabi traz a voz de um povo que quer manter sua Tradição para as futuras gerações, que é e quer continuar sendo A'uwê Uptabi, o povo verdadeiro. "Esta câmera veio para ser nossa aliada, para revelar para os warazu o nosso pensamento, a nossa verdade", Wabuá Xavante.

Título: Jane Moraita (Nossas Festas)
Título original: Jane Moraita (Nossas Festas)
Bitola original: Betacam/Hi 8/cor
Direção: Kasiripina Waiãpi
Produção: Centro de Trabalho Indigenista, Brasil 1996
Duração: 32'



Karisipina, o videasta Waiãpi, resolve mostrar para os não-índios a documentação que ele vem realizando para suas aldeias no Amapá. Ele apresenta e comenta três festas que encenam episódios do ciclo mítico da criação do universo. A festa de Tamoko tem por tema a guerra e representa a morte de um monstro canibal. Na festa de Pykiri, os dançarinos encenam a piracema. No Turé, a dança das flautas, os Waiãpi encenam a morte da anta, em homenagem a Janejar, o criador. Este trabalho integra o projeto "Vídeo nas aldeias".

Título: Wapté Mnhõñ – iniciação do jovem Xavante
Título original: Wapté Mnhõñ – iniciação do jovem Xavante
Bitola original: Betacam/Hi 8/cor
Direção: Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé, Divino Tserewahú, Jorge Protodi, Winti Suyá.

Produção: Centro de Trabalho Indigenista, Brasil, 1999

Duração: 75'



Documentário sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A convite de Divino, da aldeia xavante Sangradouro, quatro Xavantes e um Suyá realizam, pela primeira vez, um trabalho coletivo. Paralelamente ao registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste complexo cerimonial. Prêmios: Melhor filme na 6ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Rio de Janeiro, 1999; Melhor filme (Júri Oficial) do III Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, 1999.

Título: No tempo das chuvas

Título original: No tempo das chuvas

Bitola original: Betacam/Hi 8/cor

Direção: Isaac, Valdete e Tsirotsi Ashaninka; Lullu Manchineri, Maru Xaxinauá; Nelson Kulina; Fernando Katuquina, Andre Kanamari.

Produção: Centro de Trabalho Indigenista, Brasil, 2000

Duração: 38'

Crônica do cotidiano da comunidade Ashaninka na estação das chuvas a partir dos registros realizados durante a oficina na aldeia do rio Amônia



no Estado do Acre. A cumplicidade entre os realizadores e os Ashaninka faz o filme ir além da mera descrição das atividades, refletindo o ritmo da aldeia e o humor dos seus habitantes. Este trabalho integra o projeto "Vídeo nas Aldeias".





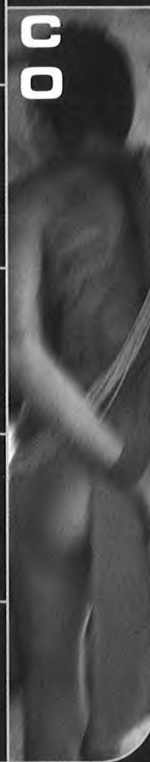
Os Brasis

mostra

Indígenas



	16:00h 18:00H	18:00h 20:00H		E D E S P A Ç O N E M A U N I B A N C O
15 qui			ABERTURA - 21:30h Sala 1 A Paisagem e sagrado, 26' COQUETEL	
16 sex	Diário da Amazônia, 60' Bubula, o cara vermelha, 27''	Cine jornal, 2' Terceiro Milênio, 90'		
17 sab	Arca do Zoé, 22' Jane Moraitá, 28' No Tempo das Chuvas, 38'	Cinejornal, 9' Uma assembléia Tikuna, 20' Yndio do Brasil, 70'		
18 dom	A'we upabi, 32' Tsa'amri, 77'	A canoa do peixe cobra, 87'		
19 seg			20h Wapté Mnhõnõ, 75' 21h DEBATE Sala 4	
20 ter	Kuarup, 20' Heinz Foerthman, 55' Segredos da Mata, 37'	Expedições Famosas, 24' Tigrero, 75'		
21 qua	Moraingava, 16' Uirá, 90'	Nos paiz das Amazonas, 7' O Cineasta da Selva, 87'		
22 qui	La guerre de pacification en Amazonie, 90'	Yanomami de la riviere du Miel 55' Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau, 52'		



19:00h JUNHO

<p>19 s e g</p>	<p>O mundo perdido de Wladmir Kozak, 15' Os Xetá, 43' O Enigma Verde de Altamiro, 52'</p>	<p>26 s e g</p>	<p>Rituais e festas Bororo, 20' Funeral Bororo, 47' Taking Aim, 40', v.o.</p>
<p>20 t e r</p>	<p>Hans Staden, 92'</p>	<p>27 t e r</p>	<p>Brincando nos campos do Senhor, 187'</p>
<p>21 q u a</p>	<p>Verão índio em Genebra, 52' Memoires d'Orenoque, 52', v.o.</p>	<p>28 q u a</p>	<p>Paisagem e o Sagrado, 26' Xingú Terra, 106'</p>
<p>22 q u i</p>	<p>FERIADO</p>	<p>29 q u i</p>	<p>Bubula, o Cara vermelha, 27' O corpo e os espíritos, 60' Povo da lua, povo do sangue, 27'</p>
<p>23 s e x</p>		<p>30 s e x</p>	<p>Iãkwa, o banquete dos espíritos, 75' Nawa Huni, 60', v.o Indians of Amazon, 26', v.o</p>

**C
P
A
U
L
O
-
O
L
Í
M
P
I
C
A
D
A**



Espaço Unibanco de Cinema

Abertura: pré estreia do filme "Ao sul da Paisagem: A Paisagem e o Sagrado" de Paschoal Samora, **15 junho às 21:30h**, sala 1

De 16 a 22 de junho, sala 4

Exposição: *KUSIWA, desenhos dos Waiãpi do Amapá*

Para se pintar, os Waiãpi utilizam sementes de urucum, gordura de macaco, suco de jenipapo verde, resinas de cheiro. Representam peixes, cobras, pássaros, borboletas... As pinturas não são tatuagens nem decalques. Não são símbolos religiosos, ou marcas rituais. É sua tradição decorar corpos e objetos, por prazer estético e desafio criativo. Nesta exposição, os índios Waiãpi apresentam seu repertório de padrões *kusiwa* e contam as origens desta arte gráfica.

Programa Educação Waiãpi / CTI

Coordenação: Lúcia Szmrecsányi

Conselho das Aldeias Waiãpi / Apina

Presidente: Seki Waiãpi

Autores dos desenhos da exposição

Arikima, Arinã, Emyra, Jamy, Jawarua, Kenewe, Makarato, Marawa, Marinau, Matupi, Mikiuko, Muruti, Namaira, Parua, Puku, Romaja, Sawyer, Seni, Tarakua'si, Tsiro, Tua, Waimisi, Waiwai, Werena, Winipi'i, Wynamea

Oficina de desenho e programação visual:
Catherine Gallois

Pesquisa e textos: Dominique T. Gallois

Fotos: Marina Weis Dominique T. Gallois Catherine Gallois

Apoio: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo / NHII - USP

Núcleo de Educação Indígena / SEECE - AP
Laboratório de Programação Gráfica - LPG / FAU - USP

Lançamento de publicações

15 de junho, às 22h, sala 1

- 2ª edição do livro *Grafismo Indígena*. Org. Lux Boelitz Vidal. Nobel/Edusp, São Paulo.
 - *Revista Sinopse de Cinema* nº 5
 - *História do Peixe Tesoura*, de autoria dos índios Tiriýós, aldeia Cuxaré, Norte do Pará, Edição MEC/MARI-NHI/USP, Brasília/São Paulo, português-tiriýó, ilustrado com desenhos indígenas
 - *Livro do Artesanato Waiãpi* (Programa Educação Waiãpi – Conselho das Aldeias Waiãpi/ Apina – Norwegian Rainforest Foundation/OD-Ministério da Educação/MEC), Brasília/São Paulo.
- 19 de junho às 21h**, sala 4
- Painel:* Imagens de índio: desafios e perspectivas
- Caimi Waiassé Xavante: realizador Xavante
 - Daniel Munduruku: membro do IDETI (Instituto de Desenvolvimento das Tradições Indígenas)

- Hipãridi D. Top'tiro Xavante: coordenador da Associação Xavante Warã
- Dominique Gallois: Antropóloga, USP/CTI
- Estevão Tutu Nunes: editor do Projeto Vídeo nas aldeias/CTI
- Laura Graham: Antropóloga, University of Iowa
- Patrick Deshayes: Antropólogo, Université de Paris 7
- Regina Müller: Antropóloga, Unicamp
- Volkmar Ziegler: Cineasta e Antropólogo alemão

A idéia deste painel é proporcionar o encontro entre profissionais que trabalham com vídeo em área indígena ou que estão envolvidos em projetos culturais de alcance na mídia, entre eles os próprios índios, possibilitando um espaço para discussão de experiências, visões e dificuldades implicadas nesses processos. Temas como ética, mídia, direitos autorais e outros desdobramentos da produção de imagens com temática indígena serão algumas das questões em pauta.

No Rio de Janeiro, parte da mostra de filmes será apresentada em julho de 2000, no Museu da República, como parte do evento "Brasil 500 – República das Etnias".



FFLCH



Studio Nobel



Os Brasis Indígenas – mostra de vídeos e filmes

Projeto e Curadoria

Paula Morgado/LISA-Depto. de Antropologia-FFLCH/USP

Realização

Instituto Goethe, São Paulo
Cinusp 'Paulo Emílio'/Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP

Consultoria

Edgar Teodoro da Cunha
Sylvia Caiuby Novaes

Assistência de produção

Francisco Simões Paes
Lucas Fretin

Assessoria de Imprensa

Cristina Brito

Colaboração

Consulado Geral da França, São Paulo
Espaço Unibanco de Cinema
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP
Grifa Cinematográfica
Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)/Depto. de Antropologia/ USP
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão/USP

Apoio

Air France
Cinemateca de Curitiba
DAM, Produtos Alimentícios Ltda.
Funarte-Decine/CTAV
Fundação Mokiti Okada-moa
Fundação Cultural de Curitiba
Polo Editor Produção Editorial
Studio Nobel, São Paulo

Divulgação

<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas>

Agradecimentos

Arquivo Nacional, RJ
Centro de Trabalho Indigenista
Cinemateca Brasileira
Estação Botafogo de Cinema
Instituto Sócio Ambiental

Alain Rastoin, Adrian Cowell, Agnes Nordmann, Andréa Cláudia Barbosa, Aurélio Michiles, Barbara Keifenheim, Bartolomeu Patira, Bruno Fischli, Bruno Pacheco de Oliveira, Caimi Waiassé, Catherine Gallois, Claudia Andujar, Cristina Simões Flória, Daniel Munduruku, Divino Tserewahú, Dominique Gallois, Eike Schmitz, Eliana Bento da S. A. Barros, Estevão Tutu Nunes, Fernando de Tacca, Fernando Severo, Flavio S. Brito, Geoffrey O' Connors, Gianni Puzzo, Giovanna Cossia, Guiomar Ramos, Gustavo Dahl, Gustaaf Verswijver, HBO Produções, Hector Babenco, Hipãridi D. Top'tiro, Isaac Asheninka, Ivo Bliški Donayre, João Cláudio de Sena, Jorge Bodanzky, Jorge Protodi, Jurandir Siridwê, Kasiripina Waiápi, Leandro Saraiva, Lode Cafmeyer, Luiz Alberto Pereira, Luiz Eduardo Jorge, Marcelo Tassara, Marco de Poli, Marcos de Souza, Mendes, Mari Cárrea, Maria do Carmo Góngora, Maria Dora Mourão, Marina Ludemann, Marina Kahn, Maureen Bisilliat, Mika Kaurismäki, Mônica Frota, Orlando Villas Boas, Paschoal Samora, Patrick Deshayes, Paulo Biscaia Filho, Pierrette Birraux-Ziegler, Regina Müller, Ricardo Lara, Rogério Duarte do Pateo, Sylvio Back, Tsirotsi Ashaninka, Valdete Ashaninka, Vincent Carelli, Vicente Rios, Winti Suyá, Wolf Gauer, Wolkmarr Ziegler, Yves Billon

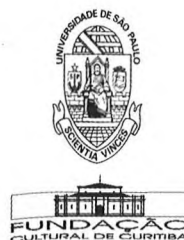
- Hipãridi D. Top'tiro Xavante: coordenador da Associação Xavante Warã
- Dominique Gallois: Antropóloga, USP/CTI
- Estevão Tutu Nunes: editor do Projeto Vídeo nas aldeias/CTI
- Laura Graham: Antropóloga, University of Iowa
- Patrick Deshayes: Antropólogo, Université de Paris 7
- Regina Müller: Antropóloga, Unicamp
- Volkmar Ziegler: Cineasta e Antropólogo alemão

A idéia deste painel é proporcionar o encontro entre profissionais que trabalham com vídeo em área indígena ou que estão envolvidos em projetos culturais de alcance na mídia, entre eles os próprios índios, possibilitando um espaço para discussão de experiências, visões e dificuldades implicadas nesses processos. Temas como ética, mídia, direitos autorais e outros desdobramentos da produção de imagens com temática indígena serão algumas das questões em pauta.

No Rio de Janeiro, parte da mostra de filmes será apresentada em julho de 2000, no Museu da República, como parte do evento "Brasil 500 – República das Etnias".



FFLCH



Os Brasis Indígenas – mostra de vídeos e filmes

Projeto e Curadoria
Paula Morgado/LISA-Depto. de Antropologia-FFLCH/USP

Realização
Instituto Goethe, São Paulo
Cinusp 'Paulo Emílio'/Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP

Consultoria
Edgar Teodoro da Cunha
Sylvia Caiuby Novaes

Assistência de produção
Francisco Simões Paes
Lucas Fretin

Assessoria de Imprensa
Cristina Brito

Colaboração
Consulado Geral da França, São Paulo
Espaço Unibanco de Cinema
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP
Grifa Cinematográfica
Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)/Depto. de Antropologia/ USP
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão/USP

Apoio
Air France
Cinemateca de Curitiba
DAM, Produtos Alimentícios Ltda.
Funarte-Decine/CTAV
Fundação Mokiti Okada-moa
Fundação Cultural de Curitiba
Polo Editor Produção Editorial
Studio Nobel, São Paulo

Divulgação
<http://www.mnemoci ne.com.br/osbrasisindigenas>

Agradecimentos
Arquivo Nacional, RJ
Centro de Trabalho Indigenista
Cinemateca Brasileira
Estação Botafogo de Cinema
Instituto Sócio Ambiental

Alain Rastoin, Adrian Cowell, Agnes Nordmann, Andréa Cláudia Barbosa, Aurélio Michiles, Barbara Keifenheim, Bartolomeu Patira, Bruno Fischli, Bruno Pacheco de Oliveira, Caimi Waiassé, Catherine Gallois, Cláudia Andujar, Cristina Simões Flória, Daniel Munduruku, Divino Tserewahú, Dominique Gallois, Eike Schmitz, Eliana Bento da S. A. Barros, Estevão Tutu Nunes, Fernando de Tacca, Fernando Severo, Flavio S. Brito, Geoffrey O'Connors, Gianni Puzzo, Giovanna Cossia, Guiomar Ramos, Gustavo Dahl, Gustaaf Verswijver, HBO Produções, Hector Babenco, Hipãridi D. Top'tiro, Isaac Ashaninka, Ivo Bilski Donayre, João Cláudio de Sena, Jorge Bodanzky, Jorge Protodi, Jurandir Sirdiwê, Kasiripina Waiápi, Leandro Saraiva, Lode Cafmeyer, Luiz Alberto Pereira, Luiz Eduardo Jorge, Marcelo Tassara, Marco de Poli, Marcos de Souza, Mendes, Mari Córrea, Maria do Carmo Gôngora, Maria Dora Mourão, Marina Ludemann, Marina Kahn, Maureen Bisilliat, Mika Kaurismäki, Mônica Frota, Orlando Villas Boas, Paschoal Samora, Patrick Deshayes, Paulo Biscaia Filho, Pierrette Birraux-Ziegler, Regina Müller, Ricardo Lara, Rogério Duarte do Pateo, Sylvio Back, Tsirotsi Ashaninka, Valdete Ashaninka, Vincent Carelli, Vicente Rios, Winti Suyá, Wolf Gauer, Wolkmr Ziegler, Yves Billon

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 5 anoII junho 2000

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão
Editor Chefe: Leandro Rocha Saraiva
Editor de Seção: Newton Cannito
Editor de Arte: Maurício Hirata
Diretor Adjunto: Manoel Rangel
Conselho Editorial: Maria Dora Genis Mourão, Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Maurício Hirata, Manoel Rangel, Mauro Baptista.
Editores Eletrônicos: Fabio Aubin e Felipe Mancine
Produção: Fabio Aubin e Maurício Hirata
Assessoria Especial: Paula Morgado
Atendimento ao Leitor: Maria Aparecida Vieira
Colaboradores: Alfredo Manevy, Aurélio Marcondes, Bruno Wainer, José Carlos Avelar, Paulo Alcoforado, Rodrigo Mehreb, Leopoldo Nunes, Mauro Baptista, José Guilherme Leite, Lauro Mesquita, Demétrio Cirne de Toledo, Carla Dórea Bartz, Eduardo Moretin, Ismail Xavier, Cláudia Mesquita, Marcos Cezana, Otávio Pedro, Mauro Alencar, Arthur Autran, Dominique T. Callois, Sílvia Back, Sílvia Cauby Novaes, Mônica Frota, Rogério Duarte Páteo, Guiomar Ramos.
Ilustrações: Fabio Aubin e Maurício Hirata
Agradecimentos: Tânia Caliani, Pedro Campos, Fabíola Porto, Carla Hosoi, Luciana Lopes, Humberto Neiva e Espaço Unibanco de Cinema, Joel Pizzini e Pólo Filme.

ENTRE EM CONTATO CONOSCO
atendimento ao leitor e direção editorial da
REVISTA SINOPSE

Rua da Reitoria, 109 - Bloco K, 2o andar,
Sala 201. Cidade Universitária - São Paulo -
SP - CEP 05508-900

Tel.: 11 3818-3152 E-mail:
revistasinopse@zipmail.com.br

produção da REVISTA SINOPSE
Tel.: 11 9654-1601
f_aubin@hotmail.com



F O T O G R A M A



Pro Reitoria de
Cultura e Extensão
Universitária



Reitor: Jaques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho José Melfi Pró-Reitor de Cultura
Extensão Universitária: Adilson Avansi de Abreu Coordenadora Geral do CINUSP
Responsável pela Programação: Maria Dora Genis Mourão Coordenadora
Atividades do CINUSP: Eduardo Alves Secretária: Maria José C. Ipólito Projeção
Peter Aparecido Pinilha Estagiários: Fabio Aubin, Fransueldes de Abreu e J.
Pessoa.

Esse número da *Síntese* foi feito sob a inspiração do III Congresso Brasileiro de Cinema. Vemos a reunião da classe para discussão de uma ampla pauta de problemas nos quais se enreda nosso cinema como indicação de que também nele começam a surgir sinais de reação ao caminho subserviente do governo e aos esquemas patrimonialistas dos seus comparsas nacionais.

Tudo está por ser feito, e ainda não está claro como fazê-lo e, o que é mais complicado, quem é capaz de fazer. Nos impusemos, então, à tarefa de ouvir e tentar compreender. Escolhemos como foco privilegiado o problema que surge na agenda cinematográfica nacional como nó que ata nossa capacidade de desenvolvimento: a distribuição. E partimos do pressuposto de que qualquer lucidez de proposta para o presente deveria partir da compreensão de nossa história. A seção *Primeira Fila* desse número dedica-se a elucidar o passado e presente da luta pelo nosso mercado ocupado.

Nossa prospecção se completa com um conjunto de textos sobre temas variados associados à pauta do congresso, incluídos na Seção *Especial*, e por uma Seção *Olho Crítico* que busca flagrar o momento da produção compondo um caderno de críticas de quase todos os filmes nacionais em cartaz nos últimos meses, com amplo destaque para *Cronicamente Inviável*. Não só consideramos o filme de Sérgio Bianchi como o mais importante dos últimos anos como nos parece sintomático da estagnação em que ainda se encontra o campo cinematográfico que esse filme não tenha até agora provocado os abalos que seria de se esperar junto ao público, crítica e realizadores. O debate se completa com uma também especial Seção *Raio X*, dedicada às questões da crítica cinematográfica.

Por fim, o *Dossiê* desse número está dedicado principalmente à discussão da produção daqueles que são os ocupados por excelência: o índios. Além do caráter simbólico desses realizadores radicalmente independente há neles a lição da lucidez e perseverança na luta pela autonomia na produção da própria imagem, dimensão indispensável à “penosa construção de nós mesmos”

Distribuição: O X da questão

“Cinema é o diálogo do filme com seu público” (Gustavo Dahl)

Essa definição parece óbvia, mas não é. O interessante nela é a distinção entre cinema e filme: filme é o registro das imagens na película, enquanto o cinema só se concretiza no evento cultural da projeção, quando o filme entra em diálogo com seu público.

Hoje, passados anos de uma política cinematográfica que incentivou apenas a produção de filmes, essa frase se torna tristemente atual. Os filmes brasileiros saem em capas de cadernos culturais, os diretores dão entrevistas na televisão, mas quase ninguém vê os filmes. Um radical diria que não existe o cinema brasileiro hoje. Existem apenas filmes brasileiros. Como esses filmes não alcançam seu público, a prática cultural denominada “cinema”, não se concretiza. O Brasil, continuaria esse radical, não tem política cinematográfica, tem apenas uma política filmográfica.

É devido ao trabalho de alguns poucos distribuidores que o cinema brasileiro continua a existir. São eles que, ao promover o encontro do filme brasileiro com seu público, viabilizam a realização cinematográfica. No entanto, enquanto os diretores de filmes há muito tempo se tornaram “stars”, os distribuidores continuam realizando o cinema brasileiro na surdina, por trás das câmeras e das telas.

A *Sinopse* decidiu colocar a câmera na frente de alguns desses distribuidores. Na narração de suas trajetórias eles contam as dificuldades reais de se efetivar o cinema brasileiro, discutem a realidade do mercado e demonstram a criatividade necessária para realizar uma boa distribuição. Acreditamos que suas lições interessam a qualquer pessoa interessada em superar a mera produção de filmes brasileiros e chegar a realização cinematográfica propriamente dita.

Newton Cannito

O que você sempre quis saber sobre distribuição de cinema

por Newton Cannito

Criatividade e invenção de público

O discurso dominante nos últimos anos defendeu a necessidade de nosso cinema conquistar o público. No entanto, poucos realizadores perceberam a possibilidade de encontrar públicos diferentes do tradicional público de cinema culturais ou, quando

muito, do público do shopping. Em termos de produção essa restrição da definição de público impôs à maior parte de nosso cinema uma total falta de diversidade estética e uma ditadura do chamado “filme de entretenimento”, considerado o único gênero com possibilidades comerciais (ver entrevista com o cineasta Sérgio Bianchi, que desenvolve bem essa questão).

Um bom distribuidor sabe que não existe “o público” - uma entidade homogênea, coesa e abstrata - o que existe são “os públicos”, cada público sendo único, diferenciado e com gostos próprios. Essa pequena diferença tem causado grandes desgraças na produção do cinema brasileiro. Ao invés de dizer “o cinema brasileiro deve alcançar o público”, o correto seria dizer “o cinema brasileiro precisa alcançar os seus públicos e cada filme deve alcançar seu público alvo”. Um bom distribuidor é aquele que, ao assistir a um filme, tem sensibilidade para perceber qual o público-alvo da obra e tem a tolerância e a humildade para, sem perder seus gostos pessoais, compreender os gostos de outros públicos. Um bom distribuidor pode gostar muito de filmes de vanguarda estética, mas entende os prazeres que um bom filme policial proporciona a algumas pessoas.

Um distribuidor deve, em primeiro lugar, saber reconhecer um bom filme. Em

segundo lugar, identificar o público desse filme. O depoimento de Bruno Wainer, que conta o lançamento de *Central do Brasil* é, uma lição nesse sentido.

Arte também é mercado

Um bom filme pode sempre alcançar seu público. O que pouca gente diz é que um cineasta como Peter Greenaway, um de maiores exemplos de cineasta de vanguarda artística do cinema atual, produz filmes de mercado. Seu mercado no entanto é diferente do mercado do *block-buster* americano. O mercado dos filmes de Greenaway é composto por poucas salas de cinema espalhadas na maioria dos países do mundo e, que juntas, constituem um mercado significativo (quem diz isso é o próprio Greenaway, que condiciona sua sobrevivência como cineasta à manutenção desse público próprio). No Brasil, ao contrário, é comum uma falsa oposição entre “filme de arte” e “filme de mercado”, o que faz com que filmes considerados de vanguarda artística e inovação linguística não sejam bem distribuídos, alcançando um público muito inferior às suas possibilidades (ver a entrevista com Sérgio Bianchi).

O conhecimento do mercado:

Além da sensibilidade na recepção do filme e criatividade na criação do público, o distribuidor deve conhecer o mercado. É aí que a coisa pega.

O bom distribuidor conhece números do mercado, gerencia pessoas, adora negociações comerciais, conhece profunda-



mente a microeconomia da operação cinematográfica. De quem é cada conjunto de salas de exibição? Até onde posso forçar a negociação pela porcentagem de bilheteria? Quantas cópias do filme vale a pena lançar? Quanto posso investir em publicidade? Que grupo de comunicação pode se interessar por fazer, gratuitamente, o marketing do filme?

São essas perguntas que, na prática, decidem pela presença ou não do cinema brasileiro no mercado. É no cotidiano da negociação que se efetiva a presença cultural do cinema brasileiro e é onde podemos viabilizar a reconquista do mercado para nosso cinema. O bom distribuidor de cinema é uma fusão entre artista e comerciante: artista sim, pois vender cinema *não é igual a vender salchicha*; e comerciante, pois para viabilizar um bom lançamento ele deve, no dia a dia, disputar o jogo do mercado com outros comerciantes.

O perfil de Marco Aurélio Marcondes é a grande lição de como é a realidade do mercado cinematográfico e de como um filme chega as telas e encontra seu público. O homem que comandou a Superintendência de Comercialização da Embrafilme, ajudando a conquistar cerca de um terço do mercado para o filme brasileiro, conta para o leitor da Sinopse como conseguiu esse feito. Essa história é a injeção de ânimo que o cinema brasileiro precisa para entrar novamente no jogo.

Estratégias de lançamento

Uma das funções do distribuidor é traçar a estratégia de lançamento do filme, determinar o custo de comercialização e o período de lançamento. O período é essencial:

se o filme for lançado simultaneamente a outros filmes que disputam o mesmo público pode ser um grande fracasso de público.

A segunda questão é determinar o tamanho do lançamento e o custo de comercialização. O procedimento padrão é projetar o público do filme e, baseado nisso, orçar o custo e traçar a estratégia de lançamento. Essa é a estratégia “realista”, realizada pela maioria dos lançamentos nacionais. Como toda estratégia “realista” ela não pretende transformar a realidade, apenas mantém como está o mercado atual. Existem, no entanto, estratégias mais criativas e mais arriscadas.

Alguns lançamentos, confiantes na qualidade do filme, optam por lançá-lo em poucas salas e centrar todo custo de mídia num único local. Eles deixam que o boca-a-boca funcione e mantenha o filme em cartaz por várias semanas, nessas poucas salas. O risco é grande, pois se o filme não for bem nessas salas, o fracasso será completo. Mas se o filme funcionar, pode começar a ser distribuído num circuito maior. Além disso, com a prova do potencial comercial do filme, o distribuidor pode negociar uma melhor porcentagem da bilheteria com os outros exibidores, aumentando sua margem de lucro. Um caso histórico de lançamento em uma única sala foi o lançamento de *A Viúva Virgem*, um dos maiores sucessos do cinema brasileiro, que ficou quinze semanas sendo exibido num único cinema e terminou sua carreira comercial com 5 milhões de espectadores (ver *Sinopse* número 4). Um caso recente foi o lançamento de *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati que também começou em poucas salas e depois cresceu.

Uma variante dessa estratégia são os lançamentos regionais. Nos últimos anos já tivemos alguns casos bem sucedidos como *O Quatrilho* (lançado por Marco Aurélio Marcondes, primeiro na região sul) e *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini (lançado primeiro no Nordeste). Um exemplo internacional que radicalizou essa opção foi *A Bruxa de Blair*, filme lançado exclusivamente numa pequena cidade do interior dos EUA e com grande mídia localizada.

Outros filmes, ao contrário, são lançados simultaneamente em muitas salas aumentando o custo de comercialização (custo com cópias para lançamento simultâneo em várias salas de exibição e custo com publicidade). Essa estratégia aposta que o filme terá um grande público ou, em alguns casos, é usada para filmes caros e ruins que o distribuidor sabe que não resistirá aos comentários de boca-a-boca, essenciais para o sucesso de qualquer filme. Nesses casos o distribuidor cria, através da publicidade, uma grande expectativa no público, e espera que o sucesso de público da primeira semana retorne o investimento.

Observar o custo de comercialização de um filme é importante para avaliar seu sucesso comercial. Como qualquer produto comercial, o “lucro” de um filme é determinado também pelo custo gasto na sua produção e comercialização. Alguns filmes nacionais recentes, que tiveram um bom público em termos absolutos, conseguiram isso com um grande gasto de comercialização. Gasto feito, em muitos casos, a custo perdido e com dinheiro público. O suposto “sucesso



comercial” de alguns desses filmes é, em alguns casos, um grande fracasso financeiro, pois o resultado de bilheteria não retornou sequer os custos de publicidade do filme.

Distribuidores e produtores:

Em muitos países o distribuidor ajuda na determinação da própria produção. No atual momento do cinema brasileiro, onde a grande questão é conquistar o público, essa influência do distribuidor seria de grande ajuda. É o distribuidor que conhece o público e o mercado e sua intervenção na produção ajuda a garantir o sucesso do projeto. Um dos nossos entrevistados, Bruno Wainer, foi o produtor de um dos mais bens sucedidos projetos de produção cinematográfica dos últimos anos: *O Pequeno Dicionário Amoroso* e, como veremos no seu perfil, sua influência na produção foi decisiva para o sucesso do projeto.

Além disso, o bom distribuidor pode imaginar novos públicos para, em conjunto com o cineasta, imaginar novos filmes. O público padrão do cinema atual são jovens adolescentes que gostam de filme de ação (ou terror) e casais que gostam de comédias românticas. Mas, no Brasil, existe uma diversidade imensa de públicos ainda não explorados. O público de amantes de futebol, o público *cowboy*, os público rap, o homoerótico, são alguns exemplos de grandes possibilidades de público para o cinema brasileiro. Mas existe uma infinidade de outras possibilidades. É o distribuidor quem mais conhece o mercado e quem pode colaborar com novas idéias de ampliação de

público para o cinema nacional.

Na realidade, uma boa avaliação de um projeto de realização cinematográfica, deve avaliar também a proposta de distribuição. O ideal é que cada projeto apresente um público alvo e uma estratégia para alcançar esse público. A criatividade dessa proposta de distribuição deve ser um dos critérios avaliados no projeto. Um filme sobre futebol, por exemplo, pode ter uma estratégia de publicidade centrada em estádios e revistas especializadas, pode ter um circuito de exibição diferenciado (exibição em quadras de torcidas organizadas, etc.), a própria forma de recepção pode ser transformada (se o distribuidor lembrar que o futebol costuma ser uma experiência de recepção coletiva - são comuns as excursões para jogos - ele pode pensar em, ao invés de vender ingressos unitários e apenas na portaria dos cinemas, vender lotes de ingressos antecipados para torcidas organizadas ou escolas que organizem excursões para ver o filme), pode ter um mercado de vídeo maior que os mercados das locadoras através da venda em bancas de jornais em parceria com revista especializada, etc... Na verdade, para a conquista de cada público, é necessário uma estratégia diferenciada.

Por fim, o ideal é que a produção do filme seja baseada na própria proposta de distribuição, com possibilidade reais de pré-vendas do projeto, e levantamento do orçamento possível do projeto (custo do filme e custo da comercialização, etc...) baseado na expectativa do retorno em comercialização.

O público nem sempre é o mercado

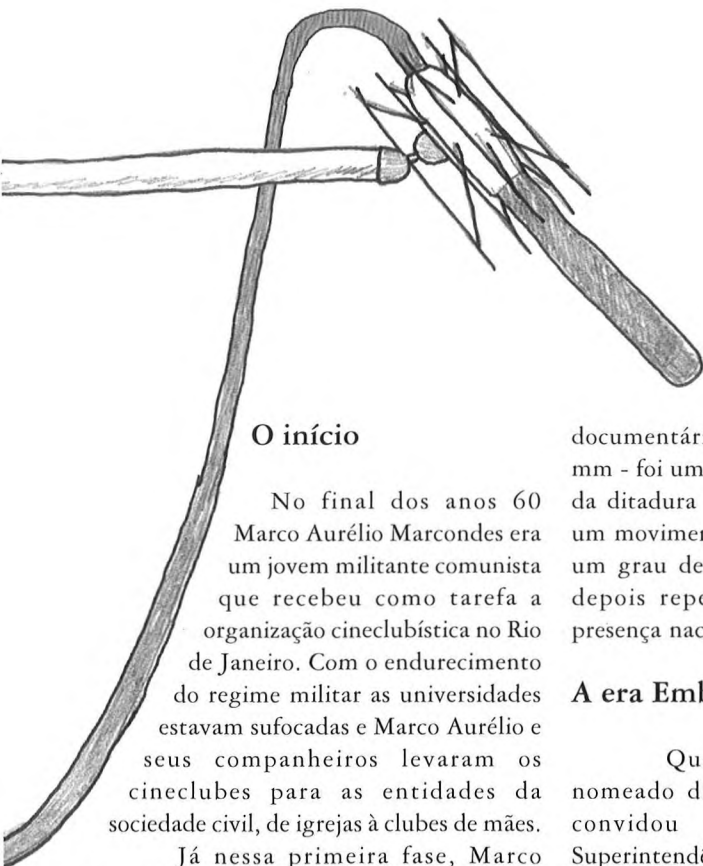
Outra confusão recorrente é entre público e mercado. O mercado é composto pela parcela de público que paga ingresso (e também por outras instituições que pagam para exibir o filme para seus próprios públicos - televisão, etc...). Mas dependendo do projeto é possível e até desejável que uma parcela do público não pague ingresso. O filme *Milagre em Juazeiro* foi um exemplo recente: atingiu um grande público deromeiros em Juazeiro, que não pagou ingresso, mas constituiu um evento cultural da maior importância.

Resumindo, o público pagante de um determinado filme pode ter sido nulo e ele pode ter sido um grande sucesso de distribuição. A distribuição de filmes não precisa ser sempre comercial, pode ser apenas um evento cultural, apoiado pelo estado e/ou por empresas interessadas em marketing cultural, desde que isso esteja claro desde o início da realização do filme, determinando, inclusive, os próprios custos de produção.

No perfil de José Carlos Avelar temos alguns bons exemplos de projetos de distribuição não comercial, como o projeto *Cinema na Universidade* e a *Escola Vai ao Cinema*, desenvolvidos pela Rio Filmes. Além desses projetos, outras atividades de exibição não comercial para públicos alternativos começam a surgir no país, como a exibição de curtas-metragens pelo interior do país. Uma indicação disso foi o projeto coordenado por Laís Bodansky e Luis Bolognesi e que está registrado no documentário *Cine Mambembe*. São todos exemplos de distribuição cinematográfica criativa e bem sucedida. Caminhos que, também, não podem ser esquecidos pelo cinema brasileiro.

Perfil I: um distribuidor fazendo História

Marco Aurélio Marcondes - Ex-Superintendente de Comercialização da Embrafilme



O início

No final dos anos 60 Marco Aurélio Marcondes era um jovem militante comunista que recebeu como tarefa a organização cineclubística no Rio de Janeiro. Com o endurecimento do regime militar as universidades estavam sufocadas e Marco Aurélio e seus companheiros levaram os cineclubes para as entidades da sociedade civil, de igrejas à clubes de mães.

Já nessa primeira fase, Marco Aurélio demonstrou uma visão de largos horizontes. Realizou e excedeu a tarefa partidária com competência e imaginação heterodoxa, criando uma estrutura comercial de distribuição de filmes em 16 mm, que acabaria por se materializar na distribuidora Dina Filmes. O lançamento de *Passé Livre*, de Oswaldo Caldeira -

documentário de longa-metragem em 16 mm - foi um marco naquele 1974. No auge da ditadura militar Marco Aurélio liderou um movimento que levou o cineclubismo a um grau de organização inédito e nunca depois repetido, constituindo-o numa presença nacional e de peso.

A era Embrafilme

Quando Roberto Farias foi nomeado diretor geral da Embrafilme, convidou Gustavo Dahl para a Superintendência de Comercialização. Dahl chamou Marco Aurélio para dirigir o departamento de 16 mm e para criar o setor de rádio e TV da distribuidora que passa a ser um verdadeiro departamento de agitação e propaganda do cinema brasileiro, produzindo programas para as TVs educativas. O principal objetivo do grupo liderado por Gustavo Dahl era a conquista

de mercado. Foi por essa época - meados de 77 - que ficou cunhada a famosa frase de Gustavo: "*Mercado é cultura*". A distribuidora estatal foi reestruturada e profissionalizada. Para isso, foram contratadas pessoas do mercado de exibição e distribuição, pagando salários de mercado. Posteriormente, Marco Aurélio assumiu a chefia do departamento de operações da distribuidora. Agora no "grande jogo", ele ia novamente fazer história.

A *Dama do Lotação* foi o primeiro grande lançamento comercial comandado por Marco Aurélio Marcondes. Uma disputa em torno do lançamento de *A Dama de Lotação* mostra o quanto as regras do jogo estavam mudando no mercado nacional. O dr. Florentino Lorenti, diretor do circuito Serrador, que contava entre outros com o lendário Cine Ipiranga, no centro de São Paulo, já sofrera um forte impacto do recém poderoso cinema nacional no ano anterior: por força de um acordo de exclusividade com a Warner, retirara de cartaz *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, filme do qual era inclusive coprodutor, e que ia bem, para abrir espaço à estréia programada de *Todos os Homens do Presidente*. Luiz Carlos Barreto, produtor principal de *Dona Flor* entrou com recurso no INC e obrigou o "sócio" a manter o filme em cartaz, até que seu potencial de bilheteria se esgotasse. Pois bem, um ano depois, dr. Florentino via-se novamente às voltas com o "poder nacional", agora encarnado no jovem (28 anos) diretor da Embrafilme, Marco Aurélio Marcondes. Florentino estava com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (filme de Hector Babenco, distribuído por Lívio Bruni) no Ipiranga, e *A Dama de Lotação* estava para estrear. Atento ao que se anunciava como um enorme sucesso, o poderoso dr. Florentino, num lance de

capitulação frente ao poder emergente, saiu de São Paulo e foi pessoalmente até à sala de Marco Aurélio para ouvir: : “Lamentamos, mas vamos manter a data e procurar outros exibidores”.

A Dama de Lotação foi lançado com quase 90 cópias nas principais cidades do Brasil. Florentino e o circuito Serrador perderam um filme recordista de bilheteria (6.509.000 espectadores). A Embrafilme estava desafiando as velhas regras do mercado e se impondo com uma política agressiva e racional.

O lançamento de *A Dama de Lotação* deu grande respeitabilidade e enorme autoconfiança à equipe. A distribuidora da Embrafilme passou a ser considerada uma peça importante no jogo do mercado, uma grande competidora. A distribuidora praticou uma política de segmentação de mercado, formação de lotes de filmes, negociações praça a praça, acordos com cadeias exibidoras para lançamento de filmes com maiores dificuldades de comercialização, política de preços diferenciadas, políticas específicas para cinemas da chamada segunda linha e interior, otimização do uso de cópias, e sempre, uma agressiva política de comunicação.

Por 5 anos, de 1977 a 1982, a Embrafilme impôs-se ao mercado como uma real alternativa as suas congêneres americanas, tornou-se uma das *majors*. Sua presença era tão forte que não era necessário apelar para a lei de obrigatoriedade. Marco Aurélio: “Eu não me lembro de ter uma única vez chegado junto a um exibidor e falar: ‘você tem que exibir este filme porque está devendo X dias’. Ao contrário disso, colocávamos nossa produção como opção real de negócio”

Com a entrada (1979) de Celso

Amorim como diretor geral da Embrafilme Marco Aurélio foi chamado para substituir Gustavo Dahl, como Superintendente de Comercialização da Distribuidora da empresa. Na gestão de Marco Aurélio, as decisões de investimentos na comercialização dos filmes tornaram-se ainda mais racionalizadas. Passou-se a diferenciar cada vez mais as estratégias de lançamento. A Distribuidora tinha um “coletivo” que analisava o conjunto dos filmes que tinha para lançar no período e esta espécie de comitê decidia a política de comercialização da temporada. A meta de médio prazo era a auto-suficiência da Distribuidora frente a Embrafilme.

Além disso, a Distribuidora passou opinar na política de produção da empresa. Marco Aurélio argumentava que aqueles que vendiam os filmes no mercado não poderiam simplesmente saber dos filmes depois dos mesmos estarem contratados. Para reforçar sua carteira, a Distribuidora foi buscar no mercado os filmes dos Trapalhões, Teixeira e do produtor A. P. Galante, até então lançados por empresas privadas em associação com exibidores.

Distribuído contestação

O que podia uma estatal financiar num regime ainda de exceção? Com o fim do AI 5 alguns cineastas se arriscam em temas mais polêmicos. Foi um momento fantástico para o cinema brasileiro. Entre outros, foram lançados filmes como *Bye, Bye, Brasil* (de Cacá Diegues); *Pixote* (de Hector Babenco), *Eu te Amo*

(de Arnaldo Jabor), *Gaigim* (de Tisuka Yamasaki), *Os Anos JK* (de Sílvio Tendler) e *O Homem que Virou Suco* (de João Batista de Andrade). Durante todo esse período, Marco Aurélio era superintendente de comercialização.

No entanto o conflito explodiu com dois filmes que abordam temas polêmicos de forma mais direta: *Eles Não Usam Black Tie*, de Leon Hirszman, e *Prá Frente Brasil*, de Roberto Farias.

Para viabilizar a liberação de *Black Tie*, Marco Aurélio orquestrou uma operação com direito a lances espetaculares de “intriga internacional”. O Festival de Veneza foi o alvo escolhido. O filme foi retirado do Brasil clandestinamente e, depois de uma exibição consagrada do Festival e do Leão de Ouro, armou-se uma bem executada estratégia de marketing, com ampla cobertura na



imprensa internacional, incluindo até uma declaração de Falcão, o então “Rei de Roma”, e voltas escalonadas e celebradas ao Brasil de Fernanda Montenegro, Guarnieri e Leon. A pressão surtiu efeito, e a censura liberou o filme, após longa negociação presidida por Celso Amorim.

O lançamento comercial do filme seguiu a mesma estratégia de *Bye Bye Brasil* (1.488.000 espectadores) em fevereiro de 1980, *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (2.520.000 ingressos) em setembro de 1980. Abertura em poucas casas no Rio e São Paulo e cobertura paulatina (entre 3 a 6 meses) das demais cidades e estados. *Eles Não Usam Blak Tie* obteve 1.383.000 espectadores. Com *Prá Frente Brasil* a história foi outra. A exibição no Festival de Gramado em 1982 tem grande impacto, mas o filme mostrando os porões da ditadura, mesmo com repercussão na mídia, não foi absorvido pelo regime. O filme foi censurado. Celso Amorim pede demissão da Embrafilme e Marco Aurélio demite-se em solidariedade. Roberto Parreira é então indicado Diretor Geral da empresa. *Prá Frente Brasil* é lançado em 1983, obtendo 1.274.000 espectadores. A equipe da Distribuidora da Embrafilme permanece: Luiz Gonzaga Assis de Luca assume o comando das operações.

O Cinema do país da crise crônica

No início da década de 80 o Brasil vive o fim do “milagre econômico”: o modelo de financiamento do Estado e da economia entram em crise - a Embrafilme também. O governo passa a restringir os aportes de recursos para a estatal, há uma enorme campanha difamatória contra a empresa - acusada erroneamente de produzir filmes pornográficos e uma escalada de ações judiciais, promovida por exibidores e distribuidores estrangeiros - contra as receitas institucionais da empresa. A “Major Made in Brazil” começa a desmoronar.

Após a saída da Embrafilme Marco Aurélio continua trabalhando na distribuição de filmes nacionais, agora no setor privado. Sua trajetória segue exemplar, explorando e revelando as possibilidades de invenção e os limites do cinema num país que progressivamente vai abandonando um projeto de desenvolvimento nacional.

Em seu primeiro empreendimento, cria com o produtor Luiz Carlos Barreto e o publicitário Clementino Fraga Neto a *Plus Comunicações*, uma empresa de consultoria e assessoria em distribuição e marketing. Em 1983 assessora a CPC (de Caca Diniz, Lael Rodrigues e Yurica e Tisuka Yamasaki) na comercialização de *Rio Babilônia* (987.000 espectadores) de Neville D’Almeida; e *Parayba Mulher Macho* (1.177.000 espectadores) de Tysuka; e a L.C. (Barreto) em *Garota Dourada* (738.000 ingressos) de Antônio Calmon.

Em 1984, Marco Aurélio coordena os lançamentos de *Memórias do Cárcere* (1.100.000) de Néelson Pereira dos Santos, produzido por Luiz Carlos Barreto, de *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues, produção da CPC de Cacá Diniz, e de *Nunca Fomos Tão Felizes* (

200.000) de Murilo Salles.

A Embrafilme não tinha os recursos que o produtor LCB julgava necessários para lançar *Memórias do Cárcere*, de Néelson Pereira dos Santos. A alternativa que Marco Aurélio e Luiz Carlos criaram foi “leiloar” o filme junto aos exibidores. Numa operação inédita, obtiveram da Art Films e da Havay, um adiantamento de receita de bilheteria para financiar o lançamento. Obtiveram ainda recursos de patrocínio do Banco Nacional. Marco Aurélio reforma o sistema de som e projeção de três dezenas de salas pelo Brasil para garantir a melhor exibição possível do filme de Néelson. *Memórias do Cárcere* teve também uma enorme repercussão na Quinzena dos Realizadores em Cannes. Com quase três horas de projeção, o filme é lançado com exclusividade em SP no cinema Gazetinha totalmente reformado e é instituído sistema de pré venda dos ingressos, lugares marcados - não era permitido entrar no meio das sessões. Por estes serviços o ingresso, até então tabelado, foi vendido no Rio e São Paulo por US\$ 5,00. *Memórias do Cárcere* ficou entre 10 e 13 semanas em cartaz. No Gazetinha, ficou 18.

Bete Balanço, dirigido por Lael Rodrigues e produzido por Caca Diniz e Tisuka Yamasaki, foi rodado em três semanas e custou US\$ 60.000,00. Produzido fora da Embrafilme, seu lançamento em cinemas teve apoio da estatal. Finalizado nas vésperas das férias de julho, os exibidores resistiam em marcá-lo naquela data. Duas ou três pré-estréias com uma ampla promoção nas rádios FMs, mostraram o potencial do filme e ele entrou na última semana de férias. A música estoura nas paradas. Uma maratona de viagens de Débora Bloch, jovem revelação das novelas, do galã Lauro Corona e do então

desconhecido Barão Vermelho ajudam na divulgação. O filme obteve 1.326.000 espectadores.

A crise da Embrafilme continua forçando a saída de seus quadros. Em 1985, Marco Aurélio forma, com Jorge Peregrino e Fernando Pimenta (respectivamente ex Superintendente de Comercialização Externa e ex Diretor do Depto de Promoção e Propaganda da estatal) a *Cinema Brazil*, agência voltada para a comercialização de filmes brasileiros, agora também para o exterior.

Em 1985, assume a Direção Geral da Embrafilme, Carlos Augusto Calil e com ele, assume a Diretoria de Operações o cineasta Eduardo Escorel. No final de 85, Marco Aurélio aceita o convite de voltar a ser o Superintendente Comercial da empresa e reestruturá-la, saindo da *Cinema Brazil*.

Em 1986, ano do “*Plano Cruzado*”, Marco Aurélio tem a sorte de lançar uma carteira de filmes excepcionais. O lote do ano incluía *O Beijo da Mulher Aranha* (Héctor Babenco), *Eu Sei que Vou te Amar* (Arnaldo Jabor), *Com Licença eu Vou a Luta* (Lui Farias), *O Homem da Capa Preta* (Sérgio Resende), *Cidade Oculta* (Chico Botelho) e *Marvada Carne* (André Klotzel). Uma estratégia de comunicação particularmente interessante aconteceu com *As Sete Vampiras*, de Ivan Cardoso - um ótimo “terrir”. A música homônima de Leo Jaime já havia estourado nas paradas: então foi feito o trailer com a frase “*depois do sucesso nas rádios, agora nos cinemas As Sete Vampiras*”. O filme obteve 714.000 espectadores.

No início de 87, Carlos Augusto Calil pede demissão ao então Ministro da Cultura, o professor Celso Furtado. Com ele sai Escorel e dias depois Marco Aurélio.

Marco Aurélio Marcondes recebe então convites para atuar em várias empresas, opta pela Art, onde fica de abril de 1987 a agosto de 1990. Também em 1990 a Embrafilme, que há anos estava sendo desestruturada, é definitivamente extinta

É nesse contexto que Marco Aurélio tenta uma nova empreitada. Em agosto de 1990 aceita o convite do Grupo Severiano Ribeiro e constitui uma nova empresa de distribuição, o Consórcio Severiano Ribeiro & Marcondes (CSR & M), com 70% do GSR e 30% de MAM. O Consorcio se apresenta ao mercado como uma alternativa de distribuição de filmes nacionais. Porém, a situação política/econômica do setor e do país e os resultados ruins no lançamento de três filmes (*Manobra Radical*, *Vai Trabalhar Vagabundo II e Estelinha*) em 1991 leva o Consórcio a interromper as atividades de distribuição de filmes nacionais. Nesse período, não funcionou nenhum tipo de filme brasileiro, nem sequer filmes de Renato Aragão ou Xuxa.

As Leis de incentivo fiscal criadas no governo Itamar e o grande sucesso de *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, mostram que o cinema brasileiro ainda tinha força. Espiando esse sucesso o CSR&M monta a estratégia de lançamento de *O Quatrilho*, de Fábio Barreto. Lançado em agosto de 95, obteve 390.000 ingressos no Rio Grande e Santa Catarina. Teixeira à parte, público recorde na região sul do país. No restante do Brasil, o filme fez mais 360.000 ingressos até dezembro. Depois veio a indicação ao Oscar e com o relançamento em fevereiro, o filme fez mais 450.000, obtendo um total de 1.200.000 ingressos. *Anay de Las Misiones*, drama

histórico, também rodado no Rio Grande - teve seu lançamento (setembro de 1997) em moldes semelhantes ao *O Quatrilho*, e obteve no sul uma boa performance : 95.000 ingressos.

Depois de *O Quatrilho*, o CSR&M, utilizando recursos do imposto de renda de uma empresa coligada (Consórcio Europa Severiano Ribeiro) investiu na produção de *O Pequeno Dicionário Amoroso* (lançado em cinemas pela Lumière), *Navalha na Carne*, *Anaby de Las Misiones*, *O Menino Maluquinho II e Central do Brasil* (estes juntamente com a Rio Filme).

Em agosto de 1996 Marco Aurélio aceita convite da Rede Globo para colaborar na criação de uma distribuidora ligada a empresa. Formula-se a Globo Filmes, com a perspectiva de co-produzir de 4 a 6 filmes por ano, mas decidiu-se por não atuar na distribuição. Em março de 1999, MA deixa a Globo.

Atualmente, Marco Aurélio Marcondes desenvolve a idéia de criação de um novo consórcio de distribuição. Atua como consultor no planejamento de comercialização de filmes para o mercado de salas. Também participa da Comissão Nacional de Cinema do Ministério da Cultura, na qualidade de um dos representantes dos Distribuidores.

PERFIL II: o distribuidor como realizador, entre a arte e o mercado

Bruno Wainer - Proprietário e diretor da Distribuidora Lumière

“Eu, como distribuidor, me sinto parte do processo cinematográfico, tanto quanto um roteirista, um produtor ou um montador. Minha participação neste processo é junto ao mercado. Vendo arte e entretenimento. Quando a pretensão artística e a pretensão comercial se encontram, e são bem sucedidas, é o melhor, é a minha maior realização”. Bruno Wainer

Iniciando a tarefa

1991. Fazia poucas semanas que ele trabalhava com distribuição de filmes e estava ficando mortalmente entediado. Trabalhando em filmagens há treze anos, Bruno Wainer já havia exercido várias funções (continuista, assistente de direção, diretor de produção, etc..) em 22 produções do cinema nacional, ao lado de diretores como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Hector Babenco, Walter Lima Jr., Walter Salles, entre outros.

Tinha topado o convite de um francês chamado Marc Beauchamps, que ele havia conhecido durante a produção do filme *Ópera do Malandro* para se juntar a ele no desenvolvimento de uma distribuidora recém fundada. Bruno topou o convite. “Em cinema a gente é free-lancer. E free-lancer topa tudo”.

Mas comparado com os seus dias de filmagem estava achando aquele escritório um suplício. Foi então que seu sócio Marc,

percebendo o tédio evidente em Bruno, espertamente, convidou-o para ir ao Festival de Cannes para entender direito quem eram e o que faziam os distribuidores.

Para Bruno aquela viagem foi como a revelação de um novo mundo. Descobriu que os filmes começam muito antes e acabam muitíssimo depois de serem feitos. “Foi aquela loucura... Os iates, os escritórios ao longo da Croisette, as *premières*, o *glamour*. E os negócios.”

A partir daí, despertou no jovem que pretendia ser diretor de cinema o interesse em viver de cinema “fazendo negócios”. Assistir a filmes ótimos, comprar seus direitos, distribuí-los no Brasil.

Já nessa primeira viagem, Bruno e Marc compraram o primeiro filme da distribuidora, *Delicatessen*, dirigido por Marc Caro e Jean Pierre Jeunet.

Chegando ao Brasil os dois foram descobrir como se lançava filmes em cinema e se assustaram: mercado fechado, distribuidoras especializadas em filmes de arte dominando este nicho e sem nenhuma vontade de abrir espaço. Em vez de contratarem uma destas distribuidoras, decidiram arriscar sozinhos. Contrataram uma assessora de imprensa, produziram o material, importaram e legendaram algumas cópias e foram a luta.

Deu certo. O filme foi um sucesso, *cult* absoluto. Com apenas quatro cópias, o filme

atraiu cento e vinte mil espectadores e ficou mais de seis meses em cartaz .

A dupla se animou. *A Viagem do Capitão Tornado*, do Ettore Scola foi o próximo filme. Apesar de não ter tido nenhuma repercussão no exterior, *A Viagem do Capitão Tornado* caiu no gosto do público brasileiro e foi um sucesso maior que *Delicatessen*. Com esse segundo sucesso, a máquina começou a andar.

De 1991 até 1998, a Lumière, nome da distribuidora da qual Bruno Wainer é sócio e diretor responsável pela distribuição em cinema, lançou cerca de setenta filmes de todo o tipo e nacionalidade entre os quais se destacam os seguintes títulos:

Delicatessen – *A Viagem do capitão Tornado* – *Vem dançar comigo* – *Retorno a Howards End* – *Uma Breve história do Tempo* – *Kika* – *A Rainha Margot* – *Despedida em Las Vegas* – *Endless Summer II* – *Antes da Chuva*.

Esta variedade foi fundamental para definir o estilo de atuação da Lumière. “É preciso respeitar a individualidade dos filmes. Cada um merece um tratamento pessoal”.

Em 1998, a Lumière entra em nova fase com o fechamento de um acordo de distribuição exclusiva no Brasil dos filmes da Miramax, a mais poderosa e influente produtora e distribuidora independente do mundo.

A partir deste acordo, a Lumière passou a disputar espaço na arena das *majors* americanas e até agora tem sido bem sucedida. Com filmes do calibre de *O Paciente Inglês*, *Poderosa Afrodite*, *Pânico 2 e 3*, *Haloween H20*, *A Vida é Bela*, *Dogma*, *O Talentoso Ripley*, foi a distribuidora que mais cresceu nos últimos dois anos: em 1998 vendeu um milhão e meio de espectadores, o que representou 2% do

mercado, em 1999 foram cinco milhões de ingressos correspondentes a 8%.

Distribuindo filmes brasileiros

Quando o Marco Aurélio Marcondes foi trabalhar na direção da Globo Filmes, Bruno Wainer assume sua vaga no comando da distribuidora do Consórcio Severiano Ribeiro (mesmo se mantendo no comando da Lumière). É através do Consórcio que Bruno distribuiu vários filmes nacionais: *Anaby de las Misiones*, *Navalha na Carne*, *O Menino Maluquinho 2*, *Polícarpo Quaresma*, *Bella Dona*, *Amores, Como ser solteiro*.

O grande destaque no entanto é *Central do Brasil*, distribuído em parceria com a Rio Filme.

“Quando entrei no processo de distribuição do filme, em novembro de 1998, havia uma estratégia pensada até então, em lança-lo em seguida a exibição do filme no festival de Sundance, no mês de janeiro seguinte, para aproveitar a repercussão desta exibição junto a mídia.

Fui assistir ao filme. Ao final da projeção, emocionadíssimo, tive certeza de estar diante do filme brasileiro mais importante dos últimos vinte anos, no mínimo.

Tive também certeza do imenso potencial comercial de *Central do Brasil*. Porém era preciso vencer alguns obstáculos: quebrar o preconceito do público e dos exibidores em relação ao tema do filme. Minhas sugestões, graças a Deus aceitas pelos produtores, foram:

*Adiar a data de lançamento de janeiro para abril, pois janeiro é época de filmes de férias e fevereiro e março são meses

dominados pelos filmes do Oscar.

*Fazer um intenso trabalho de divulgação boca-a-boca do filme, promovendo inúmeras pré-estréias pelas principais praças do Brasil, com ênfase especial no Rio e São Paulo. Antes de vender o primeiro ingresso, *Central do Brasil* já havia sido visto por cinquenta mil pessoas, mais do que a bilheteria da maioria dos filmes brasileiros lançados naquele período.

*Promover intensa divulgação através de assessoria de imprensa.

Mesmo quando o filme ganhou o Urso do Ouro em Berlim, em fevereiro, manteve firmeza na continuação da estratégia definida. Quando finalmente lançado comercialmente, o filme ultrapassou todas as melhores expectativas. Levou um milhão e duzentas mil pessoas ao cinema, na primeira fase de lançamento e o resto é história. Certamente foi o momento mais bonito que vivi como distribuidor”.

Produzindo Cinema Brasileiro

Mas, ao se tratar de cinema brasileiro, Bruno não parou na distribuição. Em 1996 a Lumière co-produziu e distribuiu *O Pequeno Dicionário Amoroso*, um dos projetos mais bem sucedidos do cinema brasileiro dos últimos anos.

Com orçamento modesto (custou apenas R\$ 900.000,00), o filme teve um retorno excepcional. Lançado em 1997, vendeu quatrocentos mil ingressos, só ficando atrás do filme *Canudos*, com cerca de seiscentos mil ingressos vendidos e orçamento de super-produção.

Além da excelente performance em cinema, o filme foi muito bem vendido nas

outras mídias (vídeo, Pay e Free TV) e teve excelente comercialização internacional, sendo negociado em mais de 10 países, incluindo Espanha, Japão, México e diversos países de América Latina.

O Pequeno Dicionário Amoroso foi um projeto enxuto, barato e bem sucedido em termos de comerciais.

Bruno achou essencial a experiência, de co-produzir enquanto distribuidor.

“O distribuidor tem a visão do filme do ponto de vista do público, e a partir desta visão, pode contribuir muito positivamente com o produtor”.

Em 1999 co-produziu o filme *O Trabalhador e a Luz Azul*, em associação com a Globo Filmes e a R.A produções.

“Infelizmente, a performance do filme ficou abaixo dos resultados históricos dos outros filmes do Renato Aragão. Faz parte do jogo, e a graça da atividade é bem essa: nunca se sabe realmente em que raia corre o cavalo vencedor”.

Os planos da Lumière para co-produzir novos filmes brasileiros são grandes.

“Estamos em conversações adiantadas com a Miramax para a co-produção de 5 filmes brasileiros.”

Para isso, é fundamental a manutenção do artigo 3 da atual lei do audiovisual.

“Existe uma proposta de alterar o art 3. A alteração sugerida é que as distribuidoras não teriam mais direito a esta renúncia fiscal e que o imposto sobre remessa de *royalties* seria destinada a criação de um fundo para o fomento da produção do cinema nacional. Esta medida se daria por problemas das *major*s americanas em relação ao fisco do seu país, que não reconheceriam o imposto pago, caso parte deste

imposto virasse investimento. Não tenho pretensão de saber se o melhor para a indústria cinematográfica brasileira é voltar a um modelo mais estatizante para a produção de filmes, porém, gostaria de colocar a seguintes observações:

Não é um total contra-senso retirar justamente das empresas especializadas no assunto, a prerrogativa de escolher em quais filmes ela quer destinar sua renúncia fiscal, enquanto qualquer empresa de outro ramo poderá continuar a escolher em que filme investir, através do artigo 1º. Espero que o secretário tenha bom senso e modifique esta proposta, permitindo as companhias que não tem problemas fiscais com suas matrizes ou fornecedoras possam continuar a administrar seus fundos”.

O mercado de cinema para o filme brasileiro

Em nossa conversa Bruno Wainer também falou da realidade do mercado. Numa rápida conversa ele aponta as principais dificuldades para distribuir filme brasileiro. Ao contrário do que muitos pensam, essas dificuldades não estão na influência do cartel dos filmes

americanos, elas estão sobretudo nas próprias características do filme brasileiro. Vejamos um trecho de seu depoimento:

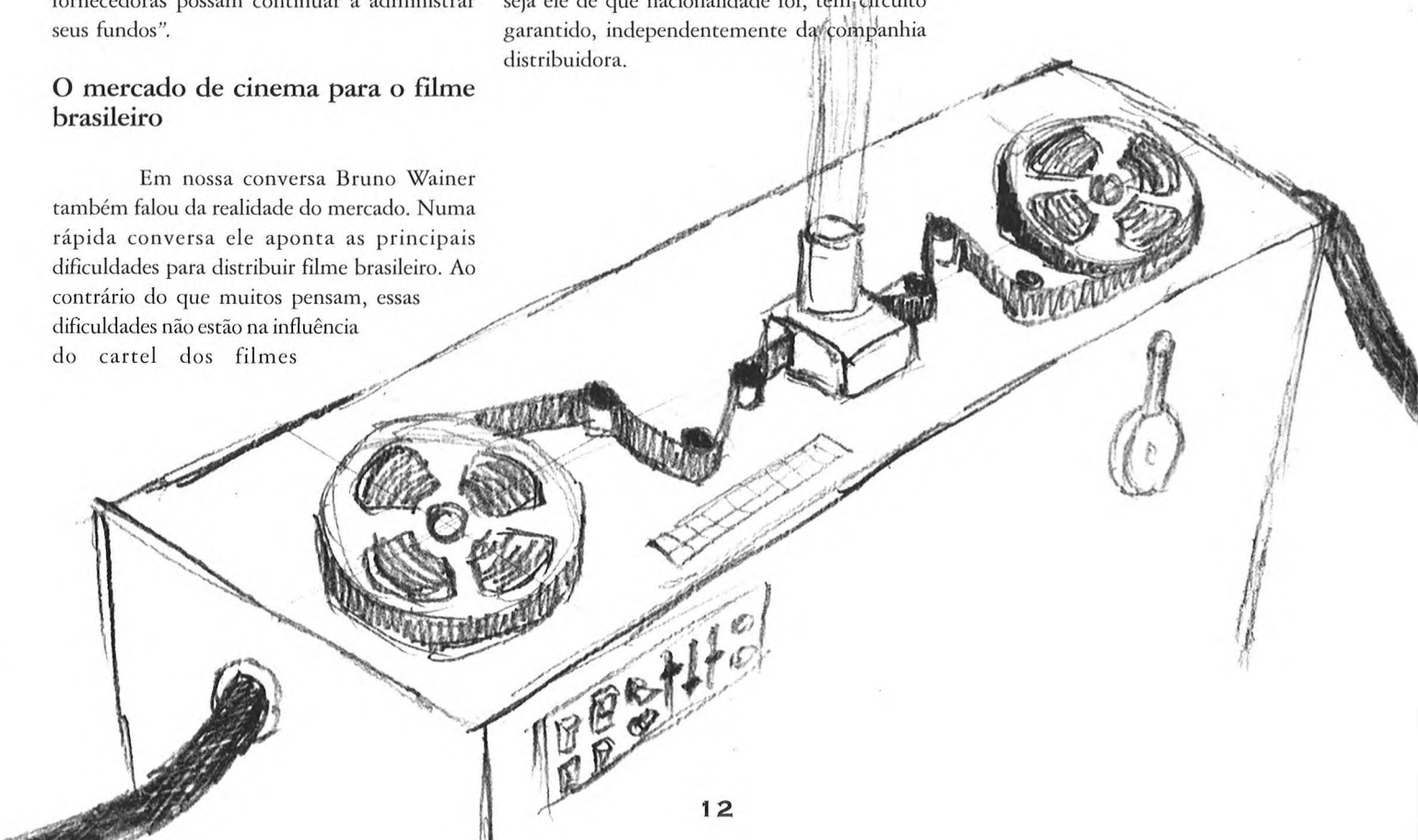
“O exibidor é, antes de tudo, um comerciante. Ele ganha dinheiro com o cinema, com o filme que vai ser exibido. Ele pensa em qual o melhor filme para ser exibido no seu cinema, independentemente do filme ser americano, francês, chinês ou brasileiro. O que acontece é que a grande maioria dos melhores filmes, comercialmente falando, são americanos.

Além disso, existe a pressão do mercado. As companhias que tem a melhor oferta de bons filmes pressiona o exibidor, mas pelo menos não existe mais um cartel. Hoje em dia, um filme de boas possibilidades comerciais, seja ele de que nacionalidade for, tem circuito garantido, independentemente da companhia distribuidora.

Como prova disto, o recordista de público deste ano é brasileiro: o filme *Xuxa Requebra* com mais de 2 milhões de espectadores.

Vários outros filmes brasileiros tiveram recentemente grande êxito junto ao público: *Central do Brasil*, *Orfeu*, *O Quatrilho*, todos com mais de 1 milhão de ingressos.

O problema é que o público gosta de filmes brasileiros mas tem uma má imagem do cinema brasileiro, como instituição. Para superar este preconceito, é preciso, sobretudo, produzir cada vez mais e cada vez melhor. É o principal caminho.”



PERFIL III: um distribuidor semeando novos públicos

José Carlos Avelar - Presidente da Riofilme

Atividades de formação de público:

“O cinema brasileiro precisa formar seu próprio público. O que acontece hoje é uma repetição do modelo único de narração cinematográfica. Qualquer filme que saia deste modelo encontra dificuldade no seu relacionamento com o espectador. O que a gente procura fazer, aqui na Rio Filmes, é formar o espectador. São várias ações para que as pessoas voltem a ter contato regular e permanente com o cinema brasileiro.

Uma delas são as sessões de pré-estréia de um filme nacional a uma hora da tarde e custando apenas R\$ 1,00. Nosso objetivo é marcar um mini acontecimento periódico, testar a relação do filme com o público e ajudar a circulação do filme através da divulgação boca-a-boca. No entanto, a sessão tem sido um sucesso. A sala tem

internacionais tem sempre um número maior de espectadores em relação a segunda semana porque, além de ser baseado na repetição do modelo de espetáculo, ele tem uma massa enorme de propaganda que alavanca o lançamento do filme. Já no caso do filme brasileiro, a melhor semana de público não é necessariamente a primeira. Na maioria dos casos ele cresce a partir da segunda semana, com o boca-a-boca do público. Isso ocorre em alguns filmes estrangeiros, mas nos filmes brasileiros é um fato comum; quando não ocorre é exceção.

Outro projeto é a *Escola Vai Ao Cinema*. Nós começamos o projeto em 93. Grupos de estudantes de Escolas Municipais saem um dia da escola e vão ao cinema ver um filme nacional. Um dia antes ou um dia depois da projeção, vai um professor de cinema e dá uma aula para eles. As crianças são

convidadas a fazer um texto, um desenho, qualquer expressão da sua opinião sobre o filme. Dessa forma você vai criando uma aproximação desses alunos com o cinema.

Além dessas ações, existem outras: as semanas dos cinemas brasileiros nas universidades, projeções em comunidades, sessões especiais para público convidado. É comum também nos associarmos com outros meios de comunicação como um jornal ou uma

rádio, fazendo sessões para os leitores do jornal e sessões abertas para os ouvintes da rádio. Todas essas são ações de ida e volta: nós informamos o público e o público nos informa como vê cinema, nos informa sobre o que esta buscando nos filmes.

Outra preocupação da Riofilme é alimentar o público de informações sobre a história e a estética do cinema brasileiro. Fizemos um Cd Rom sobre o cinema brasileiro dos anos 60, que se chama *Cinema Brasileiro anos 60 - uma idéia na cabeça e uma camera na mão*, co-produzimos um outro CD ROM sobre o filme *Limite*, de Mario Peixoto, e entre outras ações, mantemos nossa página na internet (www.riofilme.com.br) sempre fornecendo subsídios para o público interessado.

Como são planejados os lançamentos de filmes nacionais

O planejamento do lançamento de um filme é uma responsabilidade conjunta da Rio Filme com o produtor. Alguns produtores chegam aqui com um projeto de comercialização. Nós confrontamos o projeto

quatrocentos lugares e está sempre com quase todos os lugares ocupados. E conseguimos isso apenas com uma propaganda localizada: folhetos no centro da cidade.

Quando o público tem oportunidade, ele gosta do cinema brasileiro. A semana de estréia dos grandes produtores

dele com alguns dados do mercado, pois sabemos como estão circulando os filmes, de que maneira o público está se comportando. Na verdade, as informações nessa área são pequenas, mas a Rio Filme pode indicar um caminho: tal filme pode ir bem em determinada sala, em determinada época do ano. E podemos também dirigir a divulgação do filme para um determinado tipo de público.

Faltam salas para filmes diferenciados

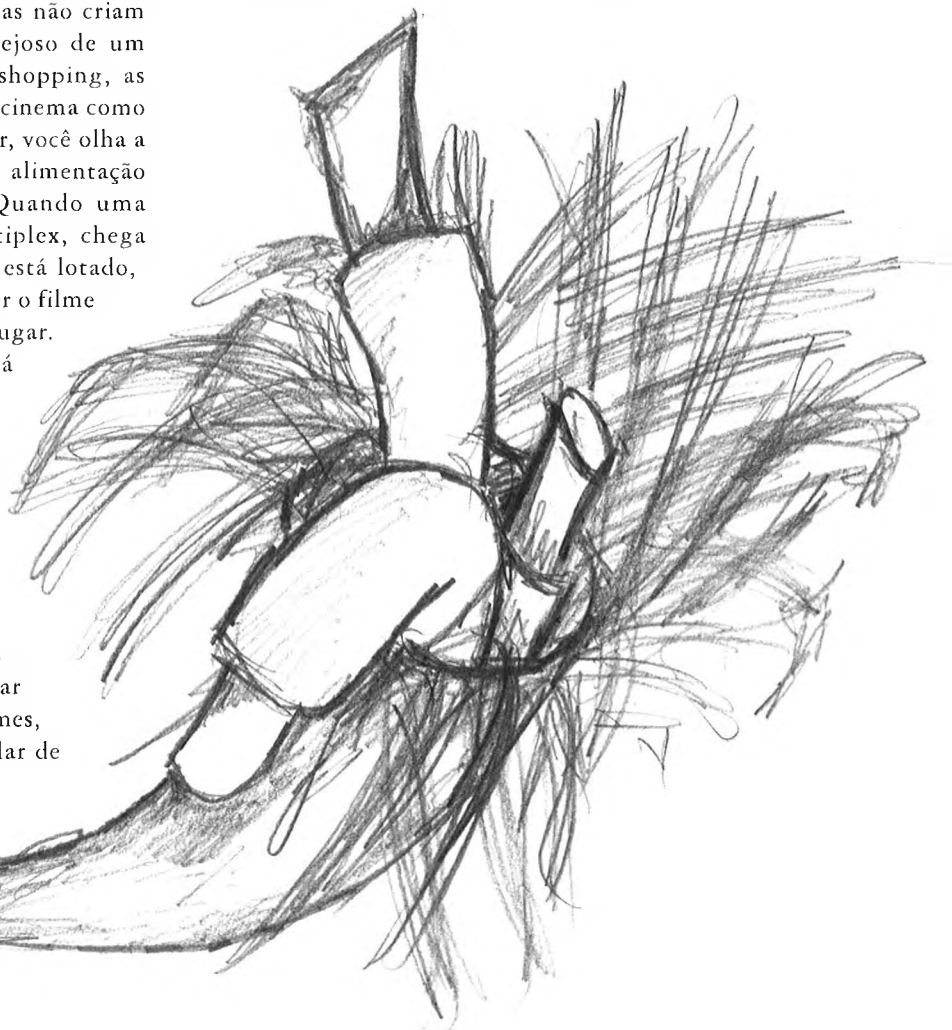
A grande dificuldade hoje é a difusão de qualquer cinematografia autoral nacional seja ela francesa, argentina, brasileira ou chilena. É difícil até mesmo para um autor norte-americano. O grande circuito de cinema não é adequado para este tipo de filme, por uma razão: as novas salas não criam um espectador atento, desejoso de um produto diferenciado. No shopping, as pessoas se habituaram a ir a cinema como parte de um programa maior, você olha a vitrine, passa pela praça de alimentação e depois vai ao cinema. Quando uma pessoa vai ao cinema Multiplex, chega para ver um filme e, se ele está lotado, vai sem muito sofrimento ver o filme B, C, D, E, o que tiver no lugar. Além disso o espectador já sabe que existe certos gêneros que são muito marcados e com uma divulgação prévia muito grande do filme.

Faltam salas de cinema no Brasil para produtos nacionais e diferenciados.. Essas salas devem ser capazes de preparar o espectador para os seus filmes, seja pela apresentação regular de

determinado tipo de produção, seja por produtos de divulgação (cartaz, *trailer*, etc...), seja por eventos dentro do cinema que aproximam o espectador do filme (debates com diretores e críticos, revistas críticas, livros, etc..).

O Rio de Janeiro hoje é a cidade que mais exhibe filme brasileiro. Nós conseguimos uma constante presença do cinema brasileiro através de uma Lei

Municipal que reduz o IPTU para salas de cinema que exibem filmes brasileiros, além dos 49 dias de obrigatoriedade. Acho que isso, somado a 7 anos de ações de formação de espectadores na escola e na universidade, ajudou muito nessa conquista de público.”



Rápidas histórias de produção e de não-distribuição do cinema brasileiro

Entrevista com o cineasta Sérgio Bianchi

Histórias de produção: Ou Como fazer um filme sem ser “bem-relacionado”

Revista Sinopse (S): Indo direto ao ponto. O que você acha da Lei do Audiovisual?

Sergio Bianchi (B): Eu não faço mais filme com a Lei do Audiovisual. É uma loucura essas “leis de incentivos”. Primeiro, elas já eliminam todo mundo que não seja bem relacionado. Segundo você tem que “dominar” intermediários para pegar o dinheiro. Terceiro, tem que trabalhar com superfaturamento.

Na verdade, é tudo uma grande esquizofrenia. Para criar uma indústria de cinema brasileiro você tem que, esquizofrenicamente, criar uma coisa que pareça uma indústria de cinema brasileiro.

S: Mas essas coisas podem ser consideradas distorções do modelo que poderiam ser corrigidas. O princípio da lei é você procurar apoio de empresas que avaliem o projeto e associem à ele por interesses comerciais. O princípio é se associar a empresas que realizem marketing cultural. O que acha desse princípio?

B: Isso não existiu. Desde o início, o grosso da produção era financiado pelo imposto das próprias estatais. Mas agora os Secretários de Cultura descobriram que tem um dinheiro muito fácil no mercado e muitos abriram uma firma própria ou uma ONG que pega o grosso desse dinheiro para restauro de edifícios ou para projetos que são sócios.

S: E no caso de teu filme, ele foi produzido pela Lei do Audiovisual, com apoio de empresas que investiam em marketing cultural. Como você conseguiu isso? Você acha que Cronicamente Inviável tem algum interesse de marketing? Ele ajuda a vender algum produto?

B: Não, de forma alguma. No máximo ajuda a vender armas (risos).

S: Então como você conseguiu captar recursos?

B: Mas não existe isso! Ninguém leu o roteiro (risos). Não depende disso. Captei dinheiro com encheção de saco. Passei cinco anos destruindo minha vida pessoal, dando telefonemas das nove horas da manhã até às nove horas da noite. Acho que a repartição do dinheiro é pela encenação das coisas. Eles até me deram dinheiro, mas foi por eu ser muito chato. Deram 100 mil para mim e 4 milhões para alguém melhor relacionado.

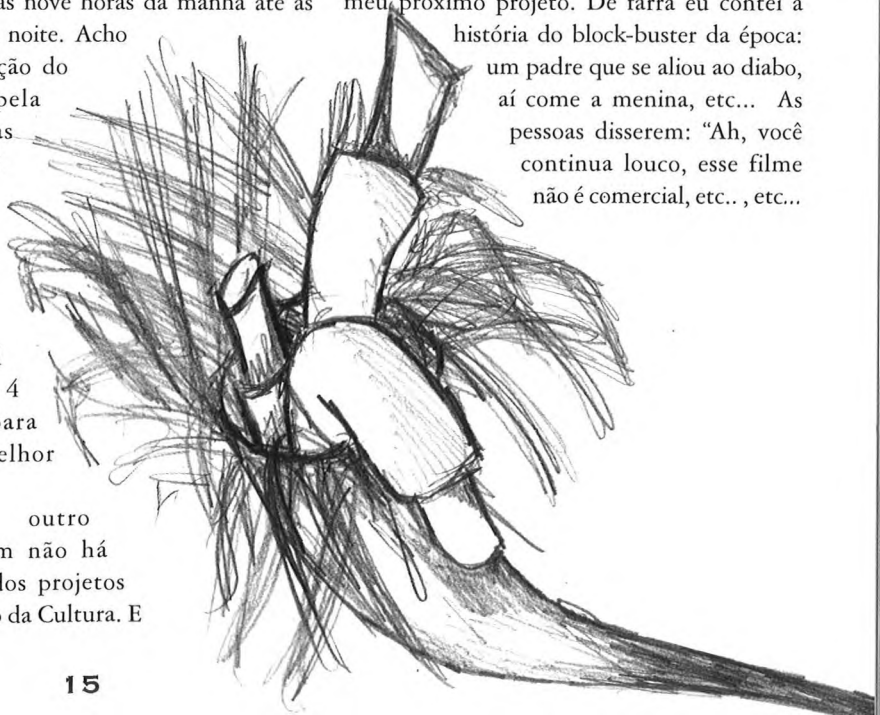
Por outro lado, também não há qualificação dos projetos pelo Ministério da Cultura. E

o pior é que eles justificam essa postura como correta: “a gente não qualifica os filmes”, dizem com orgulho. Aí a captação é uma selva: quem for mais bem relacionado leva o grosso, quem encher muito o saco, leva as sobras.

Histórias de não-distribuição: “O sonho de vender contestação” ou ainda “O dia em que Sérgio Bianchi perdeu a guerra”

Revista Sinopse: Você sempre foi considerado um “cineasta maldito” que concilia temas polêmicos com linguagem inovadora. O que você acha de ser classificado assim?

Sérgio Bianchi: Eu acho uma pena. Às vezes eu tenho a impressão que, com essa história de ser maldito, eu caí numa grande armadilha. No momento em que virei artista maldito fiquei enclausurado no clichê de “autor”. Uma vez na Embrafilme me perguntaram qual era meu próximo projeto. De farra eu contei a história do block-buster da época: um padre que se aliou ao diabo, aí come a menina, etc... As pessoas disserem: “Ah, você continua louco, esse filme não é comercial, etc., etc...”



“. E era. Era um filme comercial, era o blockbuster da época! Tenho a impressão de que ao virar “artista maldito” as pessoas começam a achar que tudo o que faço não é comercial.

S: Mas você acha o Cronicamente Inviável um filme comercial?

B: Acho sim. Eu acho que você nunca sabe o que se passa na cabeça das pessoas. Eu não sou distribuidor, mas acredito que o meu filme interessa a um público maior do que o público de intelectuais interessados na obra de “artistas malditos”. O fato de *Cronicamente Inviável* não ser do padrão entretenimento-fácil não o condena a ser um filme “não-comercial”. Não existe essa dicotomia tão radical. Os distribuidores americanos não tem esse preconceito. Eles sabem achar o público de seus filmes, mesmo quando o filme é de contestação. Eles, em muitos casos, conciliam contestação e mercado.

Mas a questão não é apenas essa. Não é apenas do meu filme que estou falando. O problema é que

existe no Brasil um padrão único para o cinema considerado comercial. Todo o resto é considerado de “filme-de-autor”, “filme-maldito”, ou outra classificação qualquer e, por isso, é lançado com pouco investimento de comercialização, tendo poucas cópias e pouca mídia. Agora, se *Cronicamente Inviável* fosse um filme bem grande, superfaturado, com oito milhões, um filme completamente inócuo, um filme histórico, por exemplo, eu não teria problema nenhum com a distribuição. Mesmo que o filme fosse ruim, todos o considerariam comercial e ele não teria dificuldades

em conseguir um grande lançamento, com muitas cópias, muita mídia e... nenhum público.

S: Você imagina um público para o seu filme?

B: Eu coloquei o filme para umas pessoas de 20 anos assistirem e elas gostaram muito. Mas eu não vou ter esse público. Eu cheguei a propor: encha uma sala cheia de jovens de 20 anos e vamos ver o resultado da pré-estréia. Se eles gostarem nós aumentamos o lançamento. Mas não consegui. Não há pesquisa.

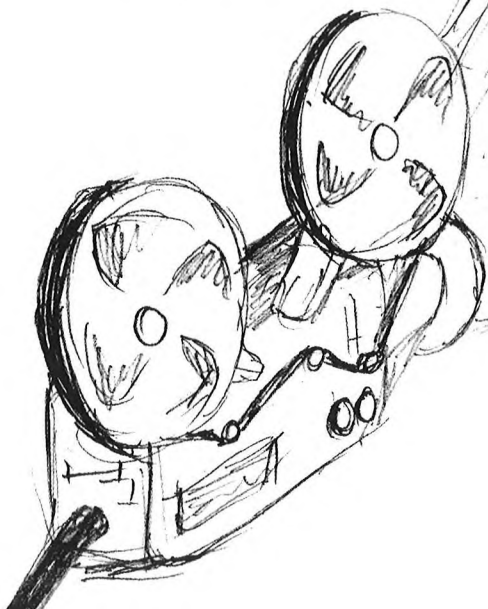
Eu descobri que, se tem alguma coisa competente no cinema brasileiro, essa coisa é o bloqueio na distribuição. É impossível furar. Eu sou capaz de produzir quatro longas e ser agressivo ao sistema que me paga. Mas para chegar ao público é impossível. A política cinematográfica tem sido muito competente para não deixar você exibir o que você faz. Não há como furar.

S: Em termos de público, qual tua expectativa para o Cronicamente Inviável? (a entrevista foi feita um mês antes do lançamento do filme)

B: Nenhuma. Vai ficar “cinema de autor”. Uma pré-estréia. Uma semana em exibição em uma sala, lutando para ficar mais algumas. É uma pena. Vou ficar restrito ao gueto de salas culturais.

S: Mas porque esse bloqueio?

B: Porque a crise do cinema brasileiro tem que continuar. A crise dá dinheiro. Em termos de miséria, de crise social, é o mesmo princípio. Ou seja, a crise não se resolve porque tem gente ganhando dinheiro com ela. Para mim e para o meu filme, foi uma pena. Eu tentei, mas perdi a guerra.



As idéias de Gustavo Dahl

Nos dias 28, 29 e 30/06 e 01/07 acontecerá em Porto Alegre o III Congresso brasileiro de Cinema, que discutirá a situação e os rumos do cinema nacional. Gustavo Dahl, cineasta e autor de uma obra ensaística de fundamental importância na história do pensamento cinematográfico nacional, e responsável pela Superintendência de Comercialização no período áureo da Embrafilme, será o presidente do Congresso. A Sinopse apresentou a Dahl um questionário abrangendo várias facetas da questão cinematográfica do país. Suas respostas servem de panorama do estado das coisas.

Leandro Saraiva

SINOPSE: Por que deve haver um "cinema brasileiro"?

Dahl: Porque sim. É um direito inalienável das sociedades e de suas culturas verem-se transformadas em imagens, símbolos, emblemas e ícones, para se reconhecerem e se exaltarem.

S: Qual o sentido de falar em cinema brasileiro nos dias de hoje?

D:: Parafraseando Antonio Candido, é ele e não outro que nos exprime, se não o amarmos ninguém o fará por nós. Na geléia geral da globalização, a transculturalidade pode fazer com que as culturas não tenham mais o que comunicar entre si.

S: O que diferencia, em termos de função social o cinema da televisão? (ou seja, realizada, via TV, a "Integração nacional", e com a TV oferecendo a ficção e a informação cotidiana, qual é o papel específico do cinema nacional hoje?)

D: A televisão não age, ela reage formatando seu discurso ao desejo pré-existente do espectador, expresso por pesquisas de audiência. "Integração nacional" pode ser uma maneira de globalizar internamente, a serviço do Sul maravilha. A televisão é um meio frio e diluente. Ao contrario de tudo isso, o cinema não. O papel do cinema brasileiro é a afirmação e valorização da diferenciação sincrética brasileira a fim de equilibrar a transculturalização inelutável.

S: Qual o "x do problema" do cinema brasileiro?

D: Concentração de renda, que restringe e elitiza o consumo cinematográfico e a compulsiva depreciação do país, promovida por essas mesmas elites, que gera o preconceito contra o nosso cinema. Modelo de produção, estratégia de distribuição, descontinuidade e rarefação estética são as pernas do xis.

S: Por que hoje mais um ciclo de euforia e depressão? (Modelo de produção? Estratégia de distribuição? Descontinuidade e rarefação estética?)

“O papel do cinema brasileiro é a afirmação e valorização da diferenciação sincrética brasileira a fim de equilibrar a transculturalização inelutável.”

D: Continua-se a privilegiar a sobrevivência, a qualquer preço, da produção e não a auto-sustentabilidade da atividade como um todo, incluindo distribuição, exibição, televisão e mercado externo. A simples produção não gera demanda. Não há mercado interno, a distribuição de filmes brasileiros é deficiente, a produção é intermitente e distancia-se do real, social ou psicológico. Tudo junto, aqui e agora.

S: *Segundo nossa visão, o modelo da renúncia fiscal, apesar de possibilitar o surgimento de uma leva considerável de filmes, excluiu qualquer ação mais sistemática rumo à constituição de uma indústria nacional de cinema. Você concorda?*

D: Houve recursos mas não houve uma política de produção, que foi feita de forma espontaneísta e atomizada, nem de distribuição, que poderia organizar a oferta e potencializar o relacionamento com o mercado.

S: *Na sua opinião, uma indústria cinematográfica brasileira é desejável? É viável? Ou o cinema deve ser subsidiado, se necessário até a fundo perdido, como parte do patrimônio estético-cultural do país?*

D: O país tem uma concentração demográfica que permite a criação de um

mercado interno. Mas é extremamente subpopulado de salas de exibição e o filme brasileiro não tem acesso aos 38 milhões de aparelhos atingidos pela televisão aberta. O mercado é ocupado em mais de 90% pelo produto importado, que não deixa brechas também a nível mundial. Desta forma, não há a menor possibilidade de construir uma indústria, único modo de garantir a permanência e regularidade do processo cinematográfico. O subsidiamento, inclusive a fundo perdido, é justificado. Há que estabelecer os critérios, e este é o problema.

S: *Há necessidade da criação de um órgão público especificamente dedicado ao cinema? Por que? Qual seria a definição institucional desse órgão (Ministério? Coordenadoria Interministerial? Agência (ao estilo Anatel)? Quais seriam as atribuições desse eventual órgão cinematográfico?*

D: O simples jogo do mercado não viabiliza nenhuma indústria cinematográfica nacional. É preciso aumentar o compromisso do Estado e dos governos com o cinema brasileiro, criar e manter uma política pública cinematográfica permanente. Falta uma agência financeira que dinamize, controle e fiscalize a utilização dos recursos originários de receitas federais e leis de incentivo. Falta uma agência de inteligência e desenvolvimento que

centralize e sistematize as informações econômicas, estude a legislação comparada, desenhe um modelo econômico que balise a produção e a repartição do mercado. Falta um órgão executivo que promova e fomenta a atualização tecnológica e a produção cultural, além de ocupar-se da apresentação do cinema brasileiro no exterior. E sobretudo, falta uma coordenação e supervisão, no mínimo interministerial, que permita a todos os órgãos públicos que interfaceiam o cinema, contribuírem para sua afirmação. Uma ação administrativamente horizontal e não vertical. Maiores detalhes na “Proposta de Criação da Secretaria Nacional de Política Audiovisual”, lançada para debates em julho de 98. Deve ficar claro que o conceito não é “agência de fiscalização ou regulação de serviços públicos”, como se quer fazer crer para tumultuar o debate.

S: *Parece haver duas tendências esboçadas atualmente, quanto ao modo de incentivo estatal ao cinema:*

a) manter o princípio atual, que transfere verbas e decisões de produção a empresas privadas. Segundo essa visão, o Modelo adotado até agora foi um sucesso, e sua descontinuidade se deve a uma retração ocasional, que deverá ser superada a médio prazo. O problema agora seria “complementar” à política cinematográfica com incentivos para as áreas de

“ É preciso aumentar o compromisso do Estado e dos governos com o cinema brasileiro, criar e manter uma política pública cinematográfica permanente.”

distribuição, exibição e criação de um balcão estatal;

b) mudar o princípio da ação estatal, no sentido da capitalização das empresas cinematográficas mais capazes de produzir cartelas de filmes, com continuidade e presença de mercado.

Você concorda com esse resumo? Existem outras idéias? Qual a sua posição?

D: O fomento por meio de renúncia fiscal, apesar dos vícios típicos de todos os incentivos, descentralizou o processo de produção. Mas também o desprofissionalizou, criando a figura do produtor de serviços, que viabiliza projetos de diretor. É um mal que atinge fortemente os cinemas subsidiados. Além do que, os investidores institucionais, praticamente compulsórios, têm mais interesse no *marketing* do seu próprio produto que na atividade cinematográfica. O modelo é mas não pode ser excludente, até mesmo porque não se monta uma indústria cinematográfica sem a presença empreendedora do produtor.

Acredito que deveria criar-se uma nova receita, retirada da própria atividade audiovisual, até para não ter que ouvir que o cinema está aumentando a mortalidade infantil. Baseada conceitualmente no direito compensatório originado pela ocupação maciça do mercado de salas e pela falta de acesso do filme brasileiro à televisão aberta. Isto induziria a criação de um órgão de

recolhimento e repasse de recursos, que forçosamente teria que controlar o conjunto de atividade, logo produzir transparência sobre ela. Eventualmente em cooperação com as entidades e associações de classe, numa parceria Estado-Sociedade. Regulamentação e fiscalização são uma questão controversa, a ser embasada técnica e politicamente, presidida pelo paradigma da auto-sustentabilidade. A suplementação do mercado, a partir da sua repartição e da relação custo-benefício em cada “janela” (meio de difusão), pode ser uma etapa intermediária que além de beneficiar a produção, deveria contemplar também a distribuição e a exibição do filme brasileiro, sob a forma de um prêmio adicional de renda.

S: Você acha que deveria haver mecanismos específicos de apoio a longa-metragens de cineastas estreados

D: Os primeiros filmes são sempre mais difíceis de levantar a produção e representam a possibilidade de renovação. Mas há um problema: dependendo do volume de primeiros filmes, desenha-se uma tendência à proliferação de diretores desproporcional às possibilidades de produção. Numa indústria autônoma os próprios resultados se encarregam do processo de seleção, imposto pela realidade e aceito por todos. Num cinema subsidiado,

com o leque de estréias renovado a cada ano a tendência é criar a figura clássica do diretor desempregado, que se sente injustiçado. É preciso pensar também em mecanismos específicos de apoio aos filmes de diretores veteranos. Tenho realmente muita vontade de assistir ao Castro Alves, de Nelson Pereira dos Santos, numa produção Luiz Carlos Barreto, a exemplo do que russos e americanos fizeram com Kurosawa.

S: “E qual a função do curta-metragem no CB? Deve-se adotar uma política de incentivo mais ousada no que se refere a exibição dos curta-metragens, ou a função do curta é de formação técnica, devendo, então, permanecer assim onde está hoje, no circuito cultural o cinéfilo?”

D: A média de qualidade do curta é, no mínimo, igual à do longa. O painel criado pela sua multiplicidade e por sua liberdade é muito rico e não pode ser seqüestrado por razões de economia interna de qualquer segmento. Sua exibição na sala, no entanto, não deve ser obrigatória sob pena de ser caracterizada como intervenção na ordem econômica, com liminares na justiça etc. Tem que ter o consenso do exibidor e a receptividade do público. O espaço aberto pelas salas especializadas seria uma ponta de lança, da mesma forma que as redes pública e educativa de televisão. Agora, bom mesmo seria a veiculação pela Internet, a nível mundial. De qualquer maneira, o curta-

“O grande público potencial do filme brasileiro é aquele que não está indo ao cinema, os excluídos cinematográficos, os verdadeiros sem-tela, desprezados pelo cinemão.”

metragem é o produto jovem que está faltando no mercado.

SINOPSE: Com a entrada de capital internacional na televisão no Brasil, aumentam ou diminuem as possibilidades de parcerias entre TV e cinema nacionais? Ou assistiríamos inclusive a um processo de desnacionalização, da produção de TV? Há quem fale em um pânico da Globo diante de eventual concorrência das tvs latinas, como braço das três grandes americanas, em território brasileiro. Em que termos? Se não, em que termos deveria ser pensada a relação TV/ Cinema no Brasil hoje?

D: A televisão é uma outra dimensão. Ela vive da publicidade e não do ingresso, oferece informações e entretenimento praticamente grátis. O principal problema é que sua própria produção interna monopoliza seu tempo mais lucrativo, o primetime. E que a conglomeração de diversos meios de comunicação em torno dela é uma tendência mundial que escapa ao controle social. Alguém se lembra do Conselho Nacional de Comunicação Social, instituído pela “cidadã” – aquela que não colou – em 88? Em termos de ficção, o filme e a novela são o mesmo material (uma trama com atores falando em português, registrados por uma câmara) em formatos diferentes. Logo, dar exclusividade a uma em detrimento do outro, como acontece,

pode ser considerado prática de concorrência desleal.

O mercado atingido pela televisão é no mínimo de oitenta milhões de espectadores, o que já é razoável a nível mundial. Logo desperta atenção e ambição. Há nitidamente em curso uma operação de quebra do semi-monopólio em que se encontrava a televisão, com características endógenas e exógenas. Endógena, o acesso das classes D e E ao aparelho de televisão. Exógena, a parceria de dois grandes estúdios, como a Warner e a Disney, com a vice-campeã de audiência. Como a relação da produção televisiva interna ou do produto importado com o filme brasileiro será sempre de concorrência, é provável que a televisão queira até produzir seus próprios filmes, mantendo a verticalização da produção e seu controle sobre a exposição do produto. Sem dar colher de chá, isto é, abrir o veículo para a produção independente. A televisão pode até empregar a mão-de-obra cinematográfica, mas não vai criar espaço para um produto que não seja dela, nacional ou estrangeiro. A televisão a cabo, como a sala de exibição ou a Internet, está limitada ao topo da pirâmide social, e não cria escala para um produto de consumo forçosamente de massa. A relação cinema/TV no Brasil deve passar obrigatoriamente pela exposição do filme brasileiro na televisão aberta, a começar pela rede pública, e ter como

parâmetro de remuneração não o custo de compra do filme importado, mas o custo de produção da ficção dramática, realizada internamente. No mínimo. A remuneração do filme brasileiro na televisão aberta deveria se referenciar ao faturamento realizado nos intervalos publicitários.

S: Que ações você acha que poderiam contribuir para ampliar os atuais parcos 5% do mercado cinematográfico alcançados pelo cinema nacional?

D: Dispondo de recursos – a partir da criação de uma receita nova - um adicional de bilheteria que garantisse a renda média do exibidor do filme brasileiro. Mas isto seria ainda um paliativo. O problema estrutural é a falta de salas, sobretudo para o filme autoral, cuja produção abundante é induzida pela atual legislação de incentivos. Exposição dos *trailers* na tevê aberta ou no conjunto de salas, isto é, aumento da visibilidade do conjunto da produção também ajudaria. E mais que tudo, um governo que, em termos de cinema, governe.

S: Especificamente quanto aos muitos filmes recentes de curtíssima ou nula carreira nas salas, o que houve? Trata-se de um problema intrínseco ao circuito exibidor? Ou o problema está no descompasso entre a produção e o gosto do público? Ou talvez os problemas se concentram numa baixa criatividade de

“O projeto nacional de que o país carece pode começar pelo cinema, desde que façamos nossa parte.”

marketing e distribuição?

D: O filme brasileiro perdeu “imagem” junto a um público maior. O número de salas é insuficiente. A distribuição ficou concentrada numa só empresa que faz o que pode, mas pode pouco. Até mesmo porque os filmes de maiores atrativos são encaminhados para as grandes distribuidoras. Tudo isto somado, termina gerando um canibalismo proveniente do excesso de oferta de filmes autorais. Quanto ao gosto do público, me parece modestamente, que os filmes falam insuficientemente da vida real, do Brasil real. Por exemplo, onde estão os filmes sobre jovens, que constituem a maioria absoluta da platéia cinematográfica? Além do que o talento e o entusiasmo para lançar e manter em cartaz o filme brasileiro parece ter sido enterrado junto com a distribuidora da Embrafilme. Não há visão de conjunto nem na produção nem na distribuição.

S: *O público de cinema no Brasil é hoje restrito à elite, como resultado combinado do empobrecimento da população, aumento do ingresso e concentração de salas em locais nobres das cidades maiores. São possíveis, no âmbito cinematográfico, ações que busquem essa parcela pobre da população, excluída do público nacional? Ou o problema é tão maior, tão mais grave, que extrapola a possibilidade de ação*

especificamente cinematográfica?

D: Em vinte anos o preço médio do ingresso multiplicou no mínimo dez vezes. O cinema como lazer deixou de fazer parte da vida do povão. As experiências de cinema volante, ambulante, na favela, em auditórios não exclusivamente cinematográfico sinalizam resultados positivos, muito positivos. O grande público potencial do filme brasileiro é aquele que não está indo ao cinema, os excluídos cinematográficos, os verdadeiros sem-tela, desprezados pelo cinemão. É óbvio que o problema nasce da má-distribuição de renda e da injustiça social. Mas se fosse realocada uma parte dos recursos aplicados, que escorrem literalmente pelo ralo, poder-se-ia enfrentar a situação. Até mesmo construindo salas especialmente destinadas ao filme brasileiro e outras cinematografias nacionais que nem chegam aqui. O conceito é democracia audiovisual, filmes do mundo inteiro para todos.

S: *Quanto ao cinema não-comercial, qual deve ser a ação estatal? Que medidas, tanto de produção como de distribuição/exibição, você acha que seriam necessárias para esse cinema que visa públicos segmentados, à margem do mercado?*

D: Primeiramente restaurar o Centro Técnico Audiovisual, que de fundação passou a ser departamento e é o patinho feio da FUNARTE.

Ele já deu uma grande contribuição em termos de produção e difusão do filme cultural, pode continuar a fazê-lo. A cultura é a educação informal, mas poderia se aproveitar da estrutura audiovisual da rede de apoio à educação formal, como TV – Escola, Rede Brasil (tevé pública e educativa), etc. As salas especializadas, aproveitando seus tempos ociosos, como fazem os multiplex, podem também abrir este espaço. E um canal por assinatura, dedicado exclusivamente a este tipo de cinema, faria contraponto com o Canal Brasil.

S: *Colocando-se na condição de responsável pela política no país, condição já ocupada por você, quais os principais desafios para cumprir o projeto que você delinea acima?*

D: É como reinventar o mundo. Falta tudo. O desafio principal é, simultaneamente, despertar a sociedade e comprometer o governo. Cinemas nacionais são questão de Estado ou não são nada. Afinal de contas, para que Hollywood viva é preciso que o mundo inteiro a sustente. E a nós, quem sustenta? O projeto nacional de que o país carece pode começar pelo cinema, desde que façamos nossa parte. A cultura é a nossa força e a economia, nossa fraqueza. Não era o que Paulo Emilio dizia de Glauber? Nada impede, em tese, que tenhamos um cinema forte, cultural e industrialmente. O cinema brasileiro pode até ter a vocação do abismo, mas não tem a da mediocridade.

O Vôo Cego da (falta de uma) política nacional de cinema

por Manoel Rangel

Já está passando da hora de que alguém diga em alto e bom som o que muitos pensam, mas ninguém diz: é preciso recriar a Embrafilme. Pode não ser este o nome, certamente não será nos mesmos moldes da falecida, mas não é possível gerir a política de cinema do país sem a existência de um organismo forte e com autonomia para disputar espaço no mercado para o cinema brasileiro.

Os termos da equação não são novos. Persistem os velhos obstáculos: as salas de cinema ocupadas, as televisões ocupadas, o mercado de vídeo ocupado. A sustentar esse quadro, amplamente desfavorável, um mecanismo de produção que não favorece a continuidade e a busca de novos caminhos; um setor de distribuição monopolizado pelas *majors* americanas; exibidores submissos à política de lote das *majors* ou aos “encantos” do filme americano; redes de televisão desobrigadas da exibição de filmes brasileiros e da contratação de produções independentes; locadoras de vídeo com prateleiras com um gênero único no mundo: “nacional”.

Diante disso que filme brasileiro será capaz de encontrar o seu público? Como esperar que os filmes se paguem e retornem para viabilizar novas produções? Como cobrar que os filmes dialoguem com a nossa realidade, nossos dilemas, nosso futuro? Como acreditar que é possível a curto prazo levar a nossa cinematografia a atingir 20%, 30% do mercado brasileiro de cinema?

A cansativa ausência de novidades

Postos às claras, esses são alguns dos velhos problemas do cinema brasileiro. Alguns se sofisticaram, como a exibição, diante da entrada do exibidor americano no Brasil, ou a televisão, ampliado o seu raio de ação com os canais pagos, a internet e o surgimento do cinema digital. Entretanto, se os dados se alteram, ganhando maior complexidade, os termos da equação continuam rigorosamente iguais e em essência a origem dos problemas é a concorrência predatória que o cinema americano exercita em todo o mundo.

Entretanto, se todos concordam no diagnóstico, na hora de apontar soluções cada um segue seu próprio lema, convicções ou simplesmente necessidades. De certo modo revelando um cansaço diante de um quadro que não se altera, mesmo quando tudo no mundo parece mudar. Cansaço que acaba por tornar inócuas mesmo as mais bem intencionadas medidas de apoio ao cinema brasileiro.

As últimas medidas anunciadas pela Secretaria do Audiovisual do Minc, ilustram com exatidão o vôo cego que se tornou a política de cinema no Brasil. Em dois episódios

O motor direito está falhando! Estamos perdendo altitude!

distintos, mas bastante próximos, a secretaria do Audiovisual anunciou: 1. A intenção de permitir às televisões brasileiras a utilização dos mecanismos da lei Rouanet e da lei do Audiovisual para produzir cinema; 2. A redução da cota de tela para o filme brasileiro.

Os episódios tiveram protagonistas distintos. O primeiro é de lavra única e exclusiva do secretário do Audiovisual e do ministro, numa tentativa canhestre de viabilizar o cinema brasileiro, a partir, em suas próprias palavras, da mais bem sucedida indústria audiovisual brasileira. O ministro concluiu que permitindo às redes de televisão o abatimento integral do imposto de renda elas se interessarão pela produção de filmes brasileiros, e com isso viabilizarão uma indústria cinematográfica. Esqueceu de combinar com as redes de televisão, que apressaram-se em negar o interesse no mecanismo, obrigando a rede Globo, possível interessada com sua Globo filmes, a dizer o óbvio: não necessita de incentivos governamentais para produzir cinema.

O segundo episódio é mais complicado. Sacramentada pela SAV, a redução da cota de tela resultou de um acordo feito pelo SNIC com a FENEC, com a anuência da ABRACI e da APACI. O acordo, que só será de conhecimento público quando da sua publicação pelo governo, prevê que a cota de tela vai variar de acordo com a quantidade de salas mantidas pelo exibidor em um determinado ponto, sempre de acordo com uma planilha que prevê como piso para uma única sala uma cota de tela de 28 dias. A planilha, com uma série de variáveis, termina por estabelecer uma cota de tela inferior aos 49 dias em vigor. A base do acordo: a inexistência de mecanismos de fiscalização que assegurem o cumprimento da cota de tela. A partir desse fato conclui-se que o melhor

caminho é um bom entendimento com o exibidor, aquém do que a frágil legislação já garantia ao realizador – esquecido o fato de que todo bom entendimento com o exibidor no Brasil esteve apoiado antes de tudo em legislação favorável ao filme brasileiro e fiscalização.

Cada um a seu modo, levando em conta que nenhum dos protagonistas são desavisados dos problemas reais do nosso cinema, os dois episódios sinalizam uma mesma e grave enfermidade: a desistência diante do verdadeiro entrave ao desenvolvimento do cinema brasileiro, ou na melhor das hipóteses o desespero diante de números que não se alteram ou de problemas que não se resolvem.

As razões sociológicas da SAV

O ministro da Cultura e o secretário do Audiovisual, esclarecidos que são, têm feito algum esforço para envolver o conjunto dos organismos e atores do cinema brasileiro na gerência da política governamental de cinema. Empenham-se em entender as questões do setor, discorrendo horas sobre as questões e tentando pescar aqui e ali as medidas que se fazem necessárias. Anunciam já há bastante tempo uma consolidação geral das leis do setor, que entre outras medidas traria de volta o recolhimento de uma parte dos impostos sobre a remessa de lucros das *majors* para um fundo de cinema e reestabeleceria valores reais na cobrança de taxas sobre a entrada do produto audiovisual estrangeiro no Brasil (que hoje entra no país como quer, pagando apenas uma taxa simbólica).

A par as boas intenções e o desejo de fazer, o Ministério vai dando mostras de que não reúne em si o domínio e a força necessários para implementar nem a consolidação das leis com as duas simples mas fundamentais

medidas; nem um projeto de cinema para o Brasil. O que os impede? Em parte o desejo de operar o congraçamento entre os interesses do cinema americano e os realizadores do cinema brasileiro, reunindo na mesma casa como irmãos a raposa e a galinha. Em outro tanto, provavelmente, a percepção íntima de que não faz muito sentido ficar na defesa de salvaguardas para o cinema brasileiro, quando seus colegas de governo e base política que lhes dão sustentação já abandonaram há muito a defesa de salvaguardas para setores muito mais poderosos da economia brasileira, como a televisão ameaçada pelo ingresso de capital estrangeiro e os bancos em pleno processo de desnacionalização.

Ao ministro da Cultura e ao secretário do Audiovisual não tem restado outro papel senão o de empurrar com a barriga o problema, certos de que algum dia cumprirão o plano de metas da campanha do presidente, e enquanto isso, como não é possível sobreviver inativos, a conduzir um vôo cego pelas centenas de proposições possíveis para o cinema brasileiro, onde tudo está por fazer e qualquer aceno é capaz de comover profundamente realizadores frustrados em sua vontade de fazer cinema.

O (des)encanto dos realizadores

Alguns realizadores brasileiros aprenderam com relativa rapidez a obter recursos de incentivos fiscais entre os gerentes de marketing e empresários, enquanto existiam grandes empresas estatais e homens de governo intermediando o apoio das empresas privadas. Quando as condições favoráveis desapareceram, se deram conta de que o mecanismo inventado, era apenas um mecanismo de produção e mesmo nestes termos, absolutamente precário diante do desprezo das elites brasileiras pela imagem e expressão do povo e do país.

Estes realizadores têm o mérito de terem resgatado a produção de cinema no Brasil, mas junto com ele o demérito de que quando puderam escolher em 1993, em uma situação politicamente mais favorável, optaram por mecanismos que flertavam com os dogmas da turma neoliberal, abdicando da nossa trajetória nos negócios de cinema e de reporem soluções globais para o nosso cinema.

Estes quadros, velhos quadros do nosso cinema, acrescidos de um ou outro noviço, seguem sendo os principais articuladores de toda e qualquer medida que envolva cinema brasileiro. Dominam as leis econômicas do cinema, conhecem a fundo o território em que se movem, detêm a autoridade dos que já fizeram muito. O problema é que ao defrontar-se pela enésima vez com o cenário precário do nosso cinema, abandonaram qualquer projeto de intervenção sistêmica. Passaram a agir por questões pontuais: uma verba para comercialização aqui, uma distribuidora ali, um acordo de exibição acolá. Em última instância movidos mais pelas conveniências dos projetos particulares, do que pelo projeto coletivo de viabilizar o cinema brasileiro, pleno, autônomo, recusando a condição de sócio menor e pitoresco da indústria americana.

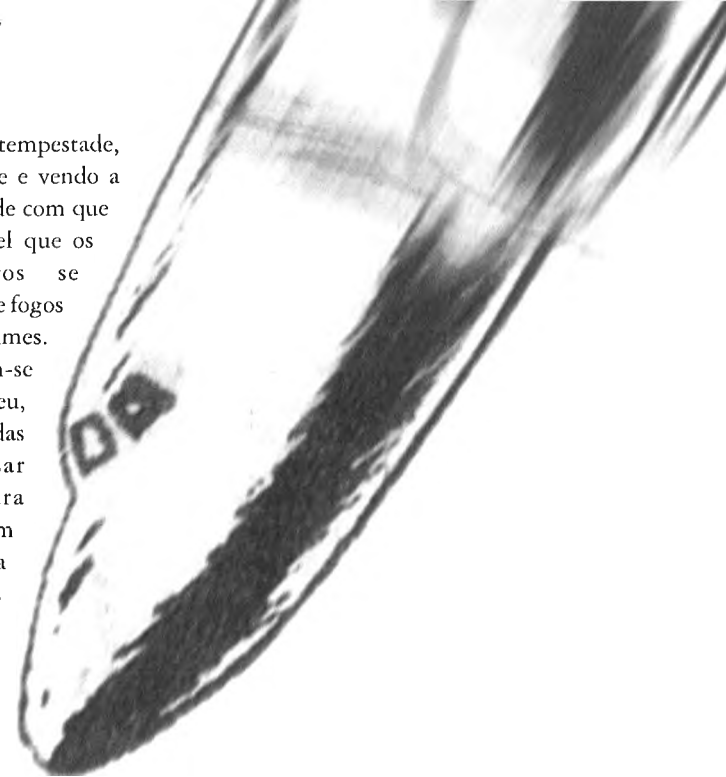
No passado, precisamente durante os anos 60 e 70, boa parte desses quadros usaram toda a criatividade e capacidade de trabalho de que dispunham para viabilizar esse projeto. O projeto de cinema brasileiro os contemplava, como certamente realizando-se agora os contemplaria em posição de destaque. O que se perdeu? Talvez a crença no projeto. Talvez a convicção nas nossas possibilidades de fazer vingar o Brasil, e com ele o cinema brasileiro. Provavelmente curvam-se àquela máxima: pirão pouco, primeiro o meu; lema dos tempos em que vivemos.

Correções de rota

Confrontados com a tempestade, tendo tais pilotos à frente e vendo a nave trepidar a cada parede com que tromba, já não é possível que os realizadores brasileiros se contentem com coquetéis e fogos de artifício para os seus filmes.

É preciso que distanciam-se da tentação de cuidar do seu, de abraçar pequenas medidas paliativas ou pensar corporativamente, para empenhar-se em um projeto geral para o cinema brasileiro. A prosseguir os termos de hoje, o cinema brasileiro seguirá condenado a ser um exilado em seu próprio território, poucos terão as condições para realizar seus filmes e menos ainda para que sejam exibidos adequadamente. Afinal, nem que seja pelo dever do ofício, um filme exige do seu realizador o empenho para que se torne cinema, encontrando seu público, expondo as convicções com que nasceu, provocando outros filmes.

De que projeto geral estamos falando? Daquele que se constituiu de 1975 a 1980, com a existência de um organismo ágil o suficiente para intervir no mercado e lidar com as suas sazonalidades, e sólido o bastante para regular o mercado a favor do cinema brasileiro. Ou seja um organismo que reuniu em si a condição de produtora, distribuidora, legislador e fiscalizador. A esses horizontes teriam que ser agregados com força a lida direta com a exibição e com as redes de televisão. Simplificando: uma Política Nacional



de Cinema, com instrumentos coordenados entre si para fazer com que a mesma seja cumprida.

Por tudo: Embrafilme. Com tudo que ela significou em sua primeira administração. Ao largo das mágoas, por cima da ignorância e do preconceito, nem que seja porque é o único paradigma genuinamente brasileiro, como os nossos filmes, para enfrentar os obstáculos e os adversários, e fazer existir cinema brasileiro. De posse do paradigma, o desafio será lançar mão da mesma criatividade e capacidade de trabalho de outrora, para enfrentar os velhos problemas, os novos e os novíssimos que certamente se apresentarão ao confrontarmos mais uma vez a pretensão hegemônica do cinema americano. Embrafilme, seja este ou outro o nome que queiram dar a Política Nacional de Cinema.

Hip, hip, hurra!

festivais brasileiros abrem mão da reflexão crítica, e lançam-se num delírio de mercado

por Paulo Alcoforado

Homem toma táxi em frente a hotel que hospeda convidados do 27º Festival de Gramado - Cinema Latino e Brasileiro.

- Boa noite.
- Boa.
- Frio!
- Essa época...
- Desculpe perguntar, mas quanto é que pagam pro senhor trabalhar a essa hora, com esse frio?
- Nada não. Eu tô aqui porque os organizadores disseram que eu podia cruzar com alguém da Globo... Por enquanto eu não cruzei com ninguém... Tipo Vera Fischer.
- Você não tá me conhecendo?
- ... Tô sim! Você não é o... o... de qual novela você é mesmo?
- Não, não sou ator não, foi só brincadeira. Eu sou apenas um crítico de

Esta situação real, vivida por Alfredo Manevy (da editoria da *Sinopse*), dá a tônica do que é hoje o festival de cinema no Brasil, do taxista ao seu *promoter* – um arremedo do Oscar. Como se não bastassem os filmes terem emergido após o último colapso de produção sob a forma de “cinema americano feito no Brasil”, nossos festivais os receberam como verdadeiras calçadas da fama, como o sapatinho da Cinderela, à espera do modelito adequado às (suas?) medidas.

Que filme é esse, que esperam com tapete vermelho e holofotes, que faz com que as donas subam em *scarpins* e os senhores suem sem reclamar sob seus paletós? Que filme pode ser esse?... Foi-se o tempo em que o festival respondia a demandas sociais concretas, estruturando-se como fórum, e o filme era um instrumento de intervenção na realidade. Foi-se o tempo em que o festival era desafiado por um conjunto de filmes a promover a reflexão crítica

Aí os realizadores encontram a paz na certeza de que cinema não passa de entretenimento, e crítica, de um texto opinativo, o que os torna mais resistentes à não-divulgação das comissões de seleção e premiação nas fichas de inscrição dos festivais. Intencionalmente ou não, o festival de cinema no Brasil acaba fazendo com que o selecionado se sinta alvo de um desígnio divino.

Quem se importa se o 32º *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* selecionou para sua mostra competitiva, em 16mm, o filme *Tormentos*, filmado nos EUA, com elenco local e falado em inglês? Ah!... A diretora nasceu no Brasil! Quem se importa se o 5º *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários* selecionou o ensaio poético não-documental *Passadouro?* Pluralidade. Passada a onda do Dogma e seu selinho, que deixou como legado como fazer cinema (in)dependente americano com sotaque dinamarquês, a moda agora é o “boom do documentário”, “o melhor momento do documentário nacional”, “a vocação documental do brasileiro”, vendendo gato por lebre, e enchendo os festivais de documentário de reportagens enfadonhas. O festival de cinema no Brasil resolveu deixar de pensar a produção para se dedicar a criar modismos visando sua autopromoção.



cinema.

- É, mas você parece mesmo com aquele ator... Não tô lembrando o nome!... Silêncio, até o fim da corrida.

acerca da produção nacional. É, o mundo mudou. Hoje é o festival que desafia os filmes a se moldarem, sob a inspiração da doce abstração: o mercado.

E o pior é que, a essa altura do campeonato, o festival ainda vacila diante de diferentes suportes e bitolas. É mais ou menos assim: apesar de não precisar deles, o deus

mercado condiciona os festivais brasileiros, que passam a não selecionar para suas mostras competitivas filmes que não sejam longas em 35mm ou vídeos broadcast, e se seleciona, não premia, e se premia... Diversidade.

O mesmo 5º *É Tudo Verdade* que faz uma provocação interessante, aceitando inscrições de filmes, 16mm e 35mm, e vídeos numa mesma mostra competitiva - uma questão de fato a se pensar -, não seleciona nenhum filme 16mm... Os dois maiores festivais brasileiros em estrutura, *Brasília* e *Gramado*, ainda resistem em criar competições em vídeo, e os que já cederam, parecem tratá-lo, e ao 16mm, como um indigente filmico sedento por uma caridade, que se traduz num número muito menor de prêmios previsto em relação ao primo rico, o filme 35mm. Parece haver aí uma grande contradição entre a falta de estímulo ao suporte e o discurso de muitos dos diretores de festivais, que vão aos cadernos de cultura alardear a democratização do acesso ao audiovisual promovida pelo vídeo, e sua conseqüente renovação do quadro de realizadores.



A conseqüência natural do direcionamento dos festivais ao mercado é o surgimento de mostras e festivais que procurem responder a demandas específicas, mas, de tão específicos, acabam correndo o risco dessa necessária resistência acabar transformando-se numa atividade de gueto, não sendo incomum não levarem a cabo suas propostas, até por erros no estabelecimento do foco. Isolados do conjunto da produção, não raro não se apercebem do momento de abrir a guarda, pelo inevitável crescimento de um festival que tem essa pegada.

A *Mostra Curta Adoidado* (curtas em 16 mm), não realizada em 1999, promete voltar este ano. O *Festival Nacional de Vídeo - A Imagem em 5 minutos* permanece preso à camisa-de-força de um formato que já estrangula a expressão do quadro de realizadores que só foi possível formar por conta desta restrição, num primeiro momento. Não seria o festival que deveria pensar a produção do formato mais recorrente? O *Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte* acaba restringindo tanto seu conceito de documentário à etnografia - rebatizada "arte do encontro" -, que filmes inscritos que bebem na fonte do documentário soviético de 20 e do Cinema Novo Latino Americano, por exemplo, são automaticamente descartados.

A assustadora dificuldade do festival brasileiro em conferir alguma relevância às mesas de debate - o momento da reflexão, por excelência - faz com que estas quase nunca transcendam a velha e necessária discussão dos entraves à produção. E estes são solenemente desprezados (ignorados?) enquanto necessário ponto de partida para se pensar forma de produção, a exemplo do Cinema Novo, que deve muito de sua força

à incorporação da "fome" à linguagem. Enquanto isso, lendas do cinema nacional levadas pelos próprios festivais terminam "encarceradas" em quartos luxuosos de hotéis cinco estrelas. O exemplo mais gritante vem do *VIII Cine Ceará*, quando estavam presentes Orlando Senna, Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, Paulo César Saraceni, Rogério Sganzerla e Mário Carneiro, nenhum deles figurando nas mesas de debates.

Diante de hotéis abarrotados pelos convidados dos festivais, fica difícil entender porque os realizadores de filmes e vídeos selecionados, residentes em outros estados, têm tanta dificuldade de conseguirem hospedagem. Os festivais, em geral, só acomodam 50% dos selecionados, se tanto. Ou então, restringem o número de dias para cada selecionado, como aconteceu no *1º Festival do Rio*, quando o realizador teve que tomar seu lugar na filhinha, atrás da estrela de roliúdi, da estrela da globo e do representante comercial; como se sua participação se resumisse a assistir a exibição do seu filme. Como se um bom festival pudesse prescindir da presença dos realizadores.

Os festivais carecem de boas mostras paralelas - retrospectivas ou filmes contemporâneos que tenham como marca uma produção barata, inventiva e comprometida com as questões de seu tempo. O *É Tudo Verdade* é, de longe, o modelo a ser seguido, realizando em sua 5ª edição a mais completa retrospectiva sobre Joris Ivens já trazida ao Brasil. É essencial que se faça essa aproximação, determinada pelas formas de produção, priorizando cinematografias que correspondam à realidade da produção brasileira, provocando e fornecendo "munição" aos

realizadores, além do importante trabalho de formação de platéia.

A marca mais flagrante da falência reflexiva dos festivais está nos processos de Seleção e Premiação. A escolha dos jurados - processo de formação do caráter do festival - tem sido tratada como transferência de responsabilidades, delegada geralmente a pessoas desconhecedoras das questões audiovisuais, como se a omissão estivesse no ordem do dia.

Um fato significativo vem do VI Festival A Imagem em 5 minutos, que além de exibir todos os vídeos inscritos, numa espécie de prévia do festival, constituiu um *ombudsman* que, a exemplo da comissão de premiação, teve duas mesas para encontros



com os realizadores e espectadores - um festival que prevê em sua estrutura ser discutido, transformado, durante sua realização. Qual a procedência dessa palavra, *ombudsman*? Não seria preferível um Bufão, desconcertante, tolerado, não poupando de suas críticas nem a postura da platéia?

Por que não provocar debates com os integrantes da comissão de premiação, que colocariam suas questões e critérios audiovisuais, para o óbvio interesse dos realizadores? Até para sanear as despesas (convém lembrar que os festivais são viabilizados com dinheiro público). A realização desses fóruns de discussão é essencial ao crescimento dos realizadores, que receberiam como contrapartida ao seu

ímpeto criador, a reflexão necessária. Dessa forma o festival presta conta também à cidade que o sedia, provocando-a de forma contundente, via realizadores locais e espectadores em geral.

Aliás, o mínimo que se espera que seja cumprido pelo festival é a mobilização da cidade-sede, por meio de articulações com a sociedade civil, até para que não se tenha a sensação de que se fosse realizado num município vizinho, a tradicional cidade-sede sofreria provocação igual. O Cinema da África Negra foi o tema da 24ª Jornada Internacional de Cinema da Bahia que, apesar de ter conseguido viabilizar a travessia do Atlântico por cineastas da África lusófona e francófona, não conseguiu fazer com que as

lideranças negras baianas "atravessassem a rua".

O festival brasileiro está diante de uma encruzilhada: a saída fácil, a cega celebração do atual estado de coisas, ou o lançar-se na reflexão: O que significa trabalhar com imagens num país subdesenvolvido (e não emergente), na América Latina? O ato de refletir não pode se confundir com uma bolsa de negócios, sob pena de corromper-se à ideologia de mercado, tomando o filme/vídeo como um apenas produto, indiferente a sua natureza contraditória de arte-indústria.

Um bom processo de reflexão acerca do conjunto de filmes acarreta noutras duas importantes atribuições do

festival: a difusão dos filmes/vídeos premiados, que implica no esforço de comercializá-los, ainda que contrarie o padrão mercadológico, e o estímulo à produção, através do anúncio de concursos e editais, não esquecendo de levar em conta que é através do vídeo que se dá hoje a primeira experiência audiovisual.

Reduzido a balcão de negócios atento aos últimos gritos da moda, o festival não dá conta de sua função social, provocando distorções entre os realizadores, tais como o "turismo cinematográfico", que consiste em percorrer o maior número de festivais possível, respondendo às suas "demandas" - piscina do hotel, praias, bares, restaurantes, casas noturnas etc - no horário das mesas de debates e da mostra competitiva. O melhor exemplo vem do VIII Cine Ceará, quando a própria organização do festival esvaziou um

debate previsto com os jovens realizadores, ao levá-los, no mesmo horário, a um agradável passeio ao Beach Park...

Talvez os festivais estejam acertando em cheio ao celebrar, sem querer, o "fim da arte", ao promover o desfile da expressão de subjetividades dos realizadores, sob a crise da representação da realidade. E o pior é que os filmes somatizam esteticamente a falência dos festivais - olhos vendados, botando o rabinho do burro sobre sua incredulidade na comunicação entre os homens. A resultante disso tudo acaba sendo a legitimação da "cultura do prêmio", dentro e fora das telas, através de concorridíssimas cerimônias de premiação dedicadas ao "eleito do ano", seguidas de fartos coquetéis.

Caso Chatô: o nervo exposto

por Rodrigo Mehreb

Por mais absurda que pareça, a história ainda sem final da filmagem de *Chatô* sintetiza muito bem os descaminhos da aplicação da Lei do Audiovisual. Cada etapa de sua produção demonstra na prática o real significado do slogan "Renascimento do Cinema Brasileiro". Curiosamente, a mídia que dedicou bastante espaço ao assunto abordou apenas superficialmente o capítulo mais intrigante dessa comédia de erros: o envolvimento de Guilherme Fontes, detentor dos direitos sobre o livro de Fernando Morais com Francis Ford Coppola - diretor de *Apocalypse Now* e *O Poderoso Chefão*.

Um breve resumo se faz necessário aos não totalmente familiarizados com o que aconteceu. Na esteira do sucesso do livro *Chatô* de Fernando Morais, Guilherme Fontes, um inexpressivo

jovem ator de novelas, adquiriu os direitos com grande alarde. Prometia erguer a primeira superprodução do cinema brasileiro, realizar vídeos, lançar fascículos, série de televisão enfim, fazer muito barulho. Amparado em sua projeção como galã e no possível vigor comercial do projeto, conseguiu com facilidade carta branca do Ministério da Cultura para captar o dinheiro no âmbito da Lei do Audiovisual que permite às empresas abaterem até 3% do imposto de renda daquilo que investem em cinema. Três anos depois, cerca de dez milhões obtidos não foram suficientes para que exista sequer um filme pronto.

Uma das primeiras atitudes de Guilherme Fontes, antes mesmo de começar a filmar foi tentar envolver no projeto Francis Ford Coppola, hoje um diretor bissexto que dedica mais tempo

a sua vinícola do que ao cinema. Não há antecedentes que permitam supor que ele topasse investir dinheiro numa cinebiografia milionária feita por um brasileiro sem nem um curta-metragem no currículo. Coppola tem fama de doido, mas não é bobo. Tanto não é que veio ao Brasil com as despesas pagas, posou ao lado do aprendiz de cineasta, aproveitou o carnaval, deu tchau e foi embora. Antes de partir ainda conseguiu vender equipamentos encalhados da sua antiga companhia, a Zoetrope. Fontes, ao que tudo indica, tinha idéia criar no Brasil uma espécie de filial do empreendimento coppoliano. Caso contrário, não teria batizado de Zoebra sua empresa de finalização feita com dinheiros obtidos na FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos), órgão do Ministério da Ciência e Tecnologia.

No início dos anos 80, Francis Coppola corajosamente partiu para criar seu próprio estúdio de cinema com o objetivo de explorar os espaços deixados pelo cinema comercial americano que iniciava um processo irreversível

Guilherme Fontes compra direitos de 'Chatô - O rei do Brasil'

Com um orçamento de US\$ 5 milhões, Fontes quer Al Pacino ou Anthony Hopkins no papel

Guilherme Fontes quer como diretor Hector Babenco

Diretor quer mais R\$

R\$ 7,5 milhões depois, 'Chatô' empaca e assusta investidores

MinC não sabe

Demissão atinge quase toda a equipe

'Chatô' consegue mais recursos

M

Parceria com Coppola se resume a estúdio

Fontes deverá pagar R\$ 97 mil por mês

Ministério reteve verba de filme

Cultura quer nomear nova produtora para 'Chatô'

de imbecilização. Sua idéia era produzir filmes de sucesso que pudessem equilibrar o risco de investimentos em produções mais ousadas e experimentais. O sonho foi abortado logo de início quando o extravagante musical *O Fundo do Coração*, naufragou redondamente nas bilheteria e foi detonado pelos críticos. Sob a ótica da indústria, a Zoetrope fracassou, mas a história do cinema americano poderia ter sido diferente se Coppola vencesse seu desafio. Em pouco mais de dois anos, a Zoetrope patrocinou o relançamento de *Napoleão* de Abel Gance, produziu *Mishima* de Paul Schrader, *Hammert*, o primeiro e péssimo filme americano de Win Wenders, além de *O Selvagem da Motocicleta* e o já citado *O Fundo do Coração* do próprio Coppola. Vistos em retrospecto, são erros e acertos que demonstram uma disposição real de formar um público oposto ao que lotava os cinemas para ver as exaltações neo-conservadoras de George Lucas e Steven Spielberg ao gosto médio.

As ambições de Coppola e Fontes tem em comum o fracasso e o caráter meio delirante da

iniciativa. A comparação pode parecer meritória para alguém cuja importância no cinema é nenhuma, mas a aproximação das duas histórias ilustra paradoxalmente diferenças abismais nas formas de se pensar e de se fazer cinema. De um lado, está o jogador que correu todos os riscos para conseguir autonomia criativa. Arruinado, Coppola teve que trabalhar durante anos para pagar banqueiros. De outro, um aventureiro que repete a velha estratégia dos empreendedores nacionais: obter benefícios privados à custa de dinheiro público. A queda de Coppola teve algo de heróica. Diretor consagrado, ganhador de Oscar, ele poderia apenas dormir sobre os louros, mas seguiu a risca sua filosofia inicial de se intrometer no sistema para desestabilizá-lo por dentro. Guilherme Fontes, ao contrário, em seguidas entrevistas revelou a intenção de se tornar um novo Luiz Carlos Barreto. Queria entrar para aquele clube fechado de meia-duzia de realizadores do qual também fazem parte Cacá Diegues, Sérgio Resende e outros poucos que

concentram recursos em produções dispendiosas e poríferas. É bom que se diga que Fontes é apenas a ponta de um iceberg de erros que se reiteram há mais de 30 anos.

Não admira que Luiz Carlos Barreto tenha assediado suas metralhadoras contra *Chatô*. Um filme não concluído chama excessiva atenção sobre os buracos de uma lei que deixa alguns realizadores numa situação muito tranquila. Não importa que a frequência seja baixíssima, o dinheiro de quem produz e dirige já é tirado antes em quantidades bem maiores do que um simples salário. Só perde quem paga imposto. Na hipótese de existir lucro, o dinheiro não volta para o contribuinte nem mesmo na forma de financiamento de novas produções.

Da forma como é estruturada hoje, a Lei do Audiovisual nada mais faz do que atualizar a linha de conduta do antigo INC (Instituto Nacional de Cinema), órgão que o regime militar criou para normatizar a produção cinematográfica sob a tutela do Estado. Conforme observou Miguel Pereira no seu ensaio "Cinema e Estado: Um Drama em Três Atos", as produções realizadas sob a égide do INC se enquadravam na "vertente do pensamento cinematográfico identificada com o cinema universalista sem compromisso com as realidades subdesenvolvidas do país. Era uma concepção que confundia o bom cinema com seu acabamento técnico". Tendo em vista a obsessão nacional que se tornou a conquista de um Oscar como duvidoso canal para a conquista do mercado externo e a linguagem massificada e acadêmica de mais de 90% das produções a impressão que tem é que Miguel Pereira antecipava esse tal "Renascimento do Cinema Brasileiro" que existe em slogan se não em fato. Se *Chatô* nunca for lançado talvez se intensifique o questionamento a um modelo centralizador de financiamento. Caso fique pronto algum dia, talvez seja apenas mais um filme.

Coppola chega ao Brasil para festas e negócios

Chatô

Gosto de investir em novos projetos e novas idéias, por isso aceitei o convite", disse o cineasta

Como Fontes gastou MinC quer "Chatô" pronto amanhã

Estérilo quer seguro para produções cinematográficas

Filme "Chatô" não é caso de polícia, diz Guilherme Fontes

Teoria de Gênero e Teoria de Autor

por Mauro Baptista

Uma indústria de cinema não se constrói com filmes de “autores”, no sentido vulgarizado de filmes pessoais, mas oferecendo uma produção diferenciada, ou seja, um conjunto de filmes de diversos gêneros que o espectador possa identificar e antecipar seu conteúdo e forma antes de comprar o ingresso. Os filmes de diretores com um estilo e visão singular devem ser o brilho do total da produção, devem servir para prestigiar e renovar a linguagem da produção em série, mas não podem ser o único nem o principal objetivo de uma indústria de cinema. Não somente porque o mercado e público potencial desse tipo de filmes é limitado, mas porque no cinema, como no resto das artes, há dez artesãos para cada artista inovador.

O conjunto de uma produção industrial cinematográfica deve atender à demanda de públicos específicos com diferentes tipos de filmes - o filme hoje chamado de “arte” (classificação elitista) um deles. A concepção dominante hoje separa o cinema brasileiro em duas categorias bem distantes: cinema convencional - e supostamente comercial - e cinema de autor. O curioso é que os filmes chamados

comerciais são, salvo exceções, produzidos e concebidos como filmes de autor, ou seja, seguindo apenas os instintos do diretor, sem ter uma estratégia de produção e lançamento. Por outro lado, os filmes chamados de autor

são pensados já como filmes sem público, realizados, de antemão, a fundo perdido. Sem desconhecer os problemas de distribuição, o resultado está a vista: os filmes nacionais ocupam apenas 5% das salas.¹

Se quisermos fundar uma indústria cinematográfica brasileira devemos pensar numa produção diversificada, com tipos de filmes, que remetam a uma tradição de gênero.

Há duas alternativas: primeiro, criar e retomar gêneros brasileiros; segundo, reapropriar - de forma antropofágica - gêneros presentes em outras cinematografias que tenham sucesso de público. Quando escrevo gêneros de outras cinematografias não penso necessariamente no cinema americano. A comédia italiana de costumes, o drama social e a comédia do cinema britânico contemporâneo, o cinema de crime de Hong Kong, são possíveis exemplos que poderiam ser recriados pelo cinema brasileiro, para assim transformá-los em algo diferente.

Para realizar este projeto, é útil prestar atenção à teoria dos gêneros cinematográficos, que durante as décadas de 50 e 60 foi eclipsada pela teoria de autor. Porém, devemos ter rigor e seriedade para não transformar a teoria de gêneros no vale tudo em que se transformaram a teoria e o conceito de cinema de autor.

Talvez o principal erro da forma usual de hoje utilizar a



¹ Esse erro conceitual leva que um filme brilhante como *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi) não seja considerado comercial. Ora, o filme não é somente muito bom como tem um enorme público potencial: seu caudal de provocação, inteligência e humor tem mercado.

teoria de autor seja a oposição entre gênero e autor. Ambos termos não são conceitos opostos.² A teoria de autor foi originalmente formulada como política dos autores pelos críticos da *Cahiers du Cinema* na primeira metade dos anos 50. A *politique des auteurs* proclamou como autores alguns diretores de Hollywood, na época pouco valorados, cuja especialidade eram os filmes de gênero com aparente pouco valor artístico, como comédias, wes-terns, filmes de guerra.

O início da confusão conceitual em torno do termo autor ocorre na década de sessenta, quando a *politica* é reformulada por críticos, fundamentalmente Andrew Sarris, como teoria de autor. Nessa década, essa reformulação do conceito de autoria foi eficaz para muitos diretores do cinema moderno que desejavam fazer filmes pessoais que quebrassem a narrativa clássica. Hoje, no entanto, faz já mais de

vinte anos que estamos lidando com um conceito de autor que tem sido utilizado para analisar qualquer tipo de filme, produzido e pensado em condições diversas daquelas da década de sessenta.

A teoria de autor e suas deformações e

exageros têm trazido vários problemas para crítica, como querer descobrir autores em diretores que possuem apenas um ou dois filmes de gênero. O conceito, utilizado corretamente e com domínio de suas implicações teóricas, ainda é válido. Mas, para pensar uma indústria de cinema, o conceito de autor, como tem sido desenvolvido a partir



dos anos sessenta, é uma catástrofe. O problema de utilizar conceitos e categorias de forma ahistórica é que eles se transformam em algo muito diferente e cumprem um papel diverso daquele para o qual foram concebidos.

A expressão cinema de autor é hoje

frequentemente empregada para designar um filme que expressa a idiossincrasia particular de seu diretor e seus fantasmas pessoais. O problema é que são poucos os diretores com uma visão de mundo e talento que justifiquem essa denominação. Para o resto, seria mais saudável enquadrar sua produção na segurança que oferecem a tradição e as convenções dos gêneros cinematográficos.

O conceito de gênero serve para explicar o sucesso de público de filmes como *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Weneck), *Bossa Nova* (Bruno Barreto) e *Como Ser Solteiro* (Rossana Svartman). Os três filmes pertencem ao gênero comédia romântica, a m p l a - m e n t e explorado pela televisão brasileira e por Hollywood com grande sucesso. A teoria de gênero também pode explicar o fracasso da imensa maioria de filmes históricos produzidos recentemente no Brasil: filme histórico

não é um gênero, o espectador não pode prever personagens nem situações. Um filme histórico pode ser filme de aventuras, comédia, drama, filme de terror, filme de guerra. Nos ocuparemos desta relação entre gênero e bilheteria no próximo número. Desejo voltar

² No número anterior da *Síntese*, Newton Cannito afirma acertadamente que a contraposição entre essas duas teorias é errada, realizando uma análise sobre a autoria na pornochanchada, gênero brasileiro por excelência.

a falsa oposição entre teoria de autor e política de autores.

Ambas teorias se complementam, já que a teoria de gênero se ocupa dos sistemas de convenções narrativas e temáticas e a política de autores, dos cineastas que trabalharam efetivamente dentro desses sistemas.³

A Política de Autores

A política de autores foi formulada por um grupo de críticos da *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette. Liderados por André Bazin, os críticos definiram a *politique des auteurs* privilegiando o filme de gênero e o estilo, com ênfase para a *mise en scène* e o enquadramento, como alternativa para a crítica centrada em temas e significados. A política de autores destinava-se a reavaliar diretores americanos que trabalhavam de acordo com as regras de Hollywood e conseguiam desenvolver uma obra pessoal, com temas e estilos comuns.

Como já dissemos, nos Estados Unidos, Andrew Sarris reformulou esta política denominando-a teoria de autor.⁴ Na Inglaterra, a influência da política de autores expressou-se principalmente na revista *Movie*, em artigos de críticos como Ian Cameron, V.

F. Perkins e Robin Wood.⁵ A crítica *auterista* atacou aqueles filmes qualificados de filmes de arte apenas pela importância dos temas que escolhiam tratar (o chamado “cinema de qualidade”). Em contrapartida, reputou como grandes autores alguns especialistas em cinema de gênero pouco reconhecidos pela crítica,



como Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Raoul Walsh, e outros com uma trajetória em filmes de gênero de baixo orçamento, como Samuel Fuller (no policial, no *western*, no filme de guerra) e Anthony Mann (no *film noir*, no *western*, já com melhores orçamentos). Por

outro lado, rebaixou o prestígio de diretores considerados grandes pela crítica anterior, como William Wyler, e outros clássicos como Billy Wilder.

Da política de autores, podemos resgatar quatro aspectos, freqüente-mente esquecidos hoje: o repúdio da distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; a crítica, portanto, ao cinema “de qualidade”, que se autoproclama de arte pela nobreza do tema e por um estilo calculado para parecer sofisticado; a preocupação com o estilo, considerado essencial para definir um autor; por último, a avaliação positiva dos filmes de gênero. Do último ponto surge a posterior releitura dos gêneros hollywoodianos que viriam a fazer Jean-Luc Godard e François Truffaut. O primeiro aspecto mencionado inclui a rejeição de todo tipo de cânones no cinema, bem como de preconceitos contra os filmes de gênero e de massas: apenas a análise de cada filme dirá se ele tem valor ou não. Isso implica abolir a oposição,

forte no pensamento ocidental do século XX, entre alta e baixa cultura, entre a Grande Cultura, com maiúscula, e as culturas de massas; implica pensar a cultura como algo dinâmico, com uma permanente interação entre suas diversas manifestações.

³ Ver Thomas Schatz, *Hollywood Genes*, Random House, Nova York, 1981, p. 8.

⁴ Ver Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory”, *Film Culture*, n. 27, inverno de 1962-63.

⁵ Ver John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. Routledge, Londres-Nova York, 1981, pp. 48-60.

A Teoria de Gênero

a - Gêneros como Processos

Em princípio, não é fácil definir o termo gênero, dadas às diversas concepções formuladas nas últimas três décadas. Um filme de gênero envolve personagens familiares numa história (previsível) e num contexto familiar. Os filmes que não são de gênero, por sua vez, apresentam personagens não-familiares, "indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores mas em termos de nossas próprias experiências do 'mundo real'."⁶

O filme de gênero se relaciona com um grupo de filmes preexistentes que formam o gênero e criam um mundo ficcional, guiado pela tradição e as convenções. Tradição e convenções num campo genérico que outorga margens de mudança, necessária para a renovação das expectativas do espectador. O gênero transita sempre no equilíbrio entre convenções e inovação.

A noção de gênero evoluiu de concepções baseadas em aspectos temáticos e formais para outras que assinalam a importância da interação desses aspectos com o público e a indústria. Os gêneros eram estudados como estruturas fixas, isoladas do contexto econômico e social.

Os gêneros como estruturas em

contínua interação com público, indústria e crítica.⁷ Os gêneros não são formas isoladas, homogêneas, mas processos, sistemas que sofrem transformações periódicas. Steve Neale argumenta que esses processos podem ser dominados pela repetição, "mas também marcados fundamentalmente pela diferença, variação e mudança. [...] A natureza processual dos gêneros se manifesta como uma interação entre níveis: o das expectativas, o do corpus genérico e o das regras e formas que governam a ambos. Cada novo gênero constitui um adendo a um grupo já existente de gêneros e implica uma seleção do repertório de elementos genéricos disponíveis em qualquer ponto do tempo."⁸ Como os *corpus* genéricos estão sempre mudando e se expandindo, arrolar exaustivamente os elementos que conformam cada gênero não se faz sem dificuldade; daí a necessidade de historizar as definições de gêneros.

Esse processo de mudança permanente gera confusões, visto que se empregam nomes de gêneros criados em diversos momentos históricos: gêneros que existiram, que existem e que ainda não existem completamente.⁹ Os gêneros são produtos transitórios e históricos de processos permanentes.

b - Ciclos e Subgêneros

Os projetos de lucros a curto prazo da indústria levam-na a capitalizar tendências

e a estruturar os filmes de acordo com a atmosfera cultural. Se um filme apresenta uma inovação dentro do universo de gênero e obtém sucesso, a indústria repete a fórmula em várias produções. A tentativa imediatista de retrabalhar uma inovação é um ciclo, um jogo marcado pela repetição e pela diferença. Qual a diferença entre um ciclo e um subgênero? Um ciclo é um grupo de filmes localizados num período histórico específico de limitada duração. O filme de gangsters dos anos 30 foi um ciclo que ocorreu de 1929 a 1933. Mas se pensarmos o filme de gangsters como um gênero, ele terá vários ciclos: o inaugural, já mencionado; o da segunda metade da década de 30 (*Angels with Dirty Faces*, *The Roaring Twenties*, *Dead End*¹⁰); o terceiro ciclo, como parte do *film noir* (*White Heat*, *The Killers*)¹¹; o cinema de crime de Don Siegel, Samuel Fuller e Roger Corman dos anos 50 e 60 (*Baby Face Nelson*, *Underworld USA*, *Machine Gun Kelly*)¹²; até produções isoladas como *The Godfather I e II*¹³ de Francis Coppola, Abel Ferrara (*King of New York*)¹⁴ e Brian de Palma (*Scarface*, *The Untouchables*)¹⁵.

Em contrapartida, o subgênero é um grupo de filmes, de quantidade limitada se comparado a um gênero, que atravessa diversos períodos históricos, e para cuja definição é quase sempre necessário utilizar mais de uma palavra: exemplos, *caper film* (filme de golpe)¹⁶, *women in prison*¹⁷ (mulheres encarceradas), comédia policial.

⁶ Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, op. cit., pp. 7-8.

⁷ Ver Steve Neale, *Genre*. BFI, Londres, 1980; Idem, "Questions of Genre", In: Barry Keith Grant, (ed.), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin, 1995; Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1989; Idem, "Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process", In: Nick Browne, (ed.), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988.

⁸ Steve Neale, "Questions of Genre", op. cit., p. 170.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938), *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), *Dead End* (William Wyler, 1937).

¹¹ *White Heat* (Raoul Walsh, 1948), *The Killers* (Robert Siodmark, 1946).

¹² *Baby Face Nelson* (Don Siegel, 1957), *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1961), *Machine Gun Kelly* (Roger Corman, 1958).

¹³ *Godfather I* (1972), *Godfather II* (1974).

¹⁴ *King of New York* (Abel Ferrara, 1990).

¹⁵ *Scarface* (1983) e *The Untouchables* (1987), ambos dirigidos por Brian De Palma.

¹⁶ Filme de golpe, como *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991).

¹⁷ Mulheres em prisões, como por exemplo *Caged Heat* (Jonathan Demme, 1974) ou *The Big Doll House* (Jack Hill, 1971).

Todas as Janelas

por Leopoldo Nunes, presidente da ABD nacional

Nos ares de Curitiba, Gustavo Dahl e eu conversávamos sobre políticas para o cinema brasileiro quando, distraidamente, começamos a falar de curta. Devemos fazer um grande projeto de marketing para o cinema brasileiro com o curta, pois tem quantidade, qualidade, é o produto jovem que falta à produção nacional, é produzido em todo o país, é diverso, e deve ser inserido em todas as janelas, dizia ele. A produção nós já temos, podemos entrar no cabo, na TV aberta, na rede pública, nas salas, no home-video. O importante é gerar uma economia, tanto para o produtor, quanto para o distribuidor e o exibidor, eu dizia. Além do que, o curta é rápido, ágil, tem a performance adequada para os tempos da internet, refletimos em alto volume.

Como tem hippie em Curitiba. Com ventos de inverno, caminhamos horas naquela bela cidade. Descendo um calçadão inesquecível em direção ao Teatro Guaíba formulamos um plano de redenção do cinema nacional. Com um movimento qualquer de escoamento dos filmes nas TVs e nas salas, a produção de curtas pode aumentar significativamente. Além do mais, se o realizador tiver a certeza de que seu filme pode ter como destino a exibição em salas de cinema de todo o país e diversos canais de televisão, buscará aprimorar seu trabalho, para atingir o maior público possível. Passará a ter sentido integral: produção, distribuição e exibição = cultura + mercado. Paramos pra um chopp.

Mas como se daria a distribuição com todas estas janelas abertas? Imaginamos se começássemos pelo mercado de salas. Um terço de 1.500 salas, 500 salas espalhadas deste país imenso, para serem programadas em dobradinha curta-longa estrangeiro. O grande distribuidor tem de entrar, senão não dá certo. E o CTAV? O CTAV é uma outra

Congresso, assistidos pela Tânia Leite. Uma reunião informal, onde discutiríamos formas. Gustavo apresenta a questão, a necessidade de encarar o curta de uma nova maneira, sendo que a exibição em salas é a janela mais nobre, impreterível: cinema no cinema. Ugo concorda que deve-se pensar um projeto, os exibidores aceitam entrar desde que participem da elaboração do mesmo. Lembra que estaremos entrando numa seara completamente inédita, sem parâmetro em parte qualquer do planeta. Marco Aurélio explicita detalhadamente a complexidade logística da distribuição de curtas. É complicado. Como se programaria com sucesso e eficiência, digamos, um terço das 1.500 salas existentes. O custo é caro e quem pagará a conta? Pondero que o curta é mercado futuro, e que neste projeto as questões mais importantes são formar público e criar uma economia, para produtores, distribuidores e exibidores. Tudo bem, vamos atrás da televisão, mas teremos de estar com boa presença nas salas. Como seria, então, a exibição, considerando a hipótese de o curta não ser exibido antes do longa estrangeiro? Para distribuidores e exibidores, a constituição de programas com 4 ou 5 filmes facilitaria muito a logística para chegarmos às salas. Isto significaria sacrificar o propósito ideológico de o curta ser uma cunha de cinema brasileiro antes do longa estrangeiro. Assim como tirar a remuneração do curta de percentuais do bilhete. Polêmica. Por outro lado, com um acordo nesta linha, ganharíamos o compromisso do exibidor, sua garantia para o sucesso da “nova lei do curta”. E quem pagaria a conta? “E o artigo 3o, Leopoldo?“, atinge-me Gustavo Dahl. O artigo 3o da Lei do Audiovisual prevê uma nova referência de impostos sobre toda atividade audiovisual, incluindo Tvs e novas mídias.

história. CDI, Riofilme, Dinafilmes, de algum jeito não existem mais. Surgirão novos distribuidores, em vários pontos do país. Mas distribuidor de curta, e pequeno, não tem chance. Como não? Esta é a tendência. Nós precisamos de um grande distribuidor. Pode até ter os pequenos, naturalmente. Mas só teremos força se estivermos unidos em torno de uma grande distribuidora. Mas ela distribuirá para televisão? Não sei, isso é coisa para o distribuidor responder. Pensamos no Marco Aurélio Marcondes, o melhor quadro de distribuição do Brasil e simpatizante do movimento. Decidimos que iríamos ao Marco Aurélio. Um palhaço animava o calçadão de Curitiba brincando com a multidão que passava. Centenas de pessoas paravam à nossa volta para rir. Tomamos mais um chopp e nos despedimos, sem saber que nos encontraríamos 3 dias depois.

Estou em plena reunião com a ABD&C no Rio de Janeiro discutindo a idéia do *Projeto Curta*. Tendemos, em maioria, a defender o projeto ideal. Este princípio guerreiro é que fez e faz da ABD uma associação de classe respeitada. Ressaltei a importância da adesão do Gustavo Dahl na causa, sua experiência, seu conhecimento do mercado, e sua visão sobre a questão. Ligo para o Gustavo no meio da reunião convidando-o a discutir o projeto com a ABD&C. Ele topa. Marcamos para dois dias depois, reunião extraordinária.

Quarta-feira, 10/05/99. Vou para Santa Teresa ao encontro do Gustavo. Duas reuniões nos espera, uma com Marco Aurélio e outra na ABD&C. Gustavo encerraria suas atividades do 3o Congresso para seguirmos. Ele não sai do telefone: responde à uma entrevista, liga para fulano e cicrano, lê os fax e e-mails que não cansam de chegar, mas chega nossa hora. Encaramos a muvuca carioca com destino à Cinelândia. Nossa chegada estava anunciada.

Marco Aurélio nos aguardava juntamente com o presidente da Feenec (a federação nacional dos exibidores), pra minha surpresa. De repente, estava no meio de uma reunião a ABD, distribuidor e exibidor, intermediados pelo presidente do 3o

Será criado um fundo onde parte dele será para garantir a produção cinematográfica. Porque não parte desse fundo (10%) vir a financiar a produção, distribuição e distribuição de curtas, podendo ser oferecido ao público nas salas comerciais com ingresso subsidiado? O ingresso para o *Gladiator* custa 10. Na sala ao lado, no mesmo shopping, a sessão de curta custa 2. Neste caso, o distribuidor distribui, o exibidor exhibe, e os realizadores produzem, sendo devidamente remunerados para poderem tentar uma nova aventura no cinema de curta metragem. Reunião histórica, que estamos dando sequência em discussões entre as ABDs na maioria dos estados nacionais.

Eu e Gustavo saímos contentes com o encontro, e chegamos atrasados na ABD&C, onde um amplo público nos aguardava. Falamos um montão, discutimos muito, mas a maioria entendeu que é um caminho que pode ser viável. Nada está fechado, nem um acordo está feito. Tudo não passou de uma simples conversa, onde avançamos 10 anos, no mínimo, numa questão que tornou-se uma verdadeira guerra entre setores do cinema brasileiro. No dia seguinte estava eu de volta à São Paulo, convocando a ABD paulista para discutir a idéia. Na semana seguinte, a discutimos com a ABCV, em Brasília. Chegaremos ao 3o Congresso, com uma posição discutida entre as ABDs sobre esse projeto, definindo uma proposta que envolva distribuidores, exibidores e governo. Devo ressaltar a disposição do governo, através do secretário José Álvaro Moisés, de articular este entendimento entre as partes.

O único problema é que, tirando as ABDs, o Gustavo Dahl e o Marco Aurélio, poucos setores tem esta visão cultural e mercadológica do curta brasileiro. Se o grande álibi para o financiamento do longa metragem é sua importância cultural, deixemos o conservadorismo de lado e reconhecamos este cineminha que produzirá 250 títulos no ano 2000. Ainda que estejamos no início de um processo, numa fase de debates entre as ABDs, já se pode sentir que novos tempos para o curta brasileiro se anunciam.

Entrevista com Gustavo Steinberg, roteirista e produtor de *Cronicamente Inviável*

O roteiro é peça central de um filme, aspecto em geral esquecido pelo público e comunidade cinematográfica. Um dos pontos altos de Cronicamente Inviável é seu roteiro: inteligente, irônico, agressivo. Sabíamos apenas que o co-roteirista do filme era um jovem de vinte e poucos anos, sem experiência anterior conhecida no cinema, que tinha escrito e publicado um romance. Queríamos entrevistar aquele que, em parceria com o diretor Sérgio Bianchi, havia escrito esse roteiro brilhante que traça um panorama cruel e abrangente do Brasil contemporâneo, que na sua negatividade radical apresenta um forte apelo moral.

Falamos com ele no telefone e percebemos uma notória consciência do tipo de roteiro escrito. A entrevista fica marcada para o sábado às três da tarde. Chegamos à sua casa situada numa rua tranqüila em Sumaré. Ele abre a porta. Parece ter entre 25 e 30 anos. Alto, magro, barba de três dias. Serve café e água. Ficamos na mesa da cozinha. O ambiente informal favorece a conversa informal, alimentada com tradicionais substâncias associadas antigamente a boemia, e hoje a doenças, como café e cigarro. Ligamos o pequeno gravador. Ele nos comenta que estudou quatro anos na Itália e que faz mestrado em Ciências Políticas na PUC/SP. O entrevistado: Gustavo Steinberg, 26 anos, roteirista do melhor longa-metragem brasileiro de ficção dos últimos doze anos.

Sinopse: Como foi o processo de

escrita do roteiro?

Gustavo: Escrevemos uma base, e o resto foi sendo escrito enquanto Sérgio ia filmando.



Cada vez que se parava de filmar refazíamos o roteiro. Foi uma loucura.

S- Parava de filmar por falta de dinheiro ou planejamento?

G- Falta de dinheiro. Começava e parava, várias vezes. No começo ainda tinha expectativa de que desse para filmar tudo com

o dinheiro captado, depois... acho que o Sérgio não tinha notado como ficou mais caro filmar. Quando filmamos carnaval em Salvador e Rio de Janeiro gastou-se uma fortuna. Eu só peguei a produção na metade do filme. Voltando ao roteiro, uma das colaborações do Joao Emanuel Carneiro (roteirista de *Central de Brasil*), é o fato de que o professor, Alfredo, seja traficante de órgãos. Uma sacada hollywoodiana que acho ficou boa. Na última fase da filmagem decidimos colocar o Alfredo com a maleta ali no Cristo.

A outra idéia que tínhamos para o Alfredo era que ele perdia a perna e chegava no restaurante como amigo, sem perna, acabado. Colocamos a maleta no aeroporto de Rondônia e no Cristo, na última etapa de filmagem.

S- Então nunca houve um roteiro completo.

G- O ponto de partida foi um roteiro de Sérgio e Bea Bracher chamado *Discussões Vagabundas*, que tem o restaurante, a personagem do Luis (Cecil Thiré), que tenta se cercar com coisas sofisticadas para que a violência não chegue nele. Tinha um casal, mas de classe alta, não de classe média alta como a Maria Alice (Betty Gofman) e Carlos (Daniel Dantas).

S- Inicialmente a proposta era fazer um

roteiro que desse conta da situação do país?

G- Desde o início a proposta era fazer um painel do Brasil. E o Sérgio quando falava de um bom filme que tinha feito, falava da experiência de *Mato Eles?* (documentário, 1982). Ele filmou um monte de coisa e ficou meses montando o material. Aqui dividimos a história em blocos, que tinham maleabilidade. Quando parávamos de filmar - por quatro, cinco meses - reescrevíamos o material, porque como Sérgio falava, "nunca tá bom, nunca", até a hora de filmar. Uma vantagem desse processo é que a gente já tinha estudado o que certo ator fazia com o texto. Com o Dan Stulbach (o polaco Adam), por exemplo, mudamos o texto para adaptá-lo seguindo seu perfil. O roteiro foi então sendo construído enquanto o filme estava acontecendo. E parte do processo de montagem já tinha começado, o Paulo ia limpando, selecionando o material.

S- Um dos pontos fortes do filme são as vozes *over* que comentam as situações.

G- O texto dessas vozes a gente mudou até o final, até o último dia de montagem. A voz *over* que comenta, que é do Alfredo (Umberto Magnani), funciona de maneira de que você nunca sabe se a voz é do personagem ou do diretor. E as coisas que ele fala são proposadamente ambíguas. Além disso, há uma voz *over* do Adam (Dan Filip Stulbach), no ônibus, quando fala da humilhação de viajar apertado três horas, e da Maria Alice

(Betty Gofman), quando dá os presentes para as crianças e fala em *over* que o governo deveria dar assistência para as crianças, crack.

S - Vocês tinham desde o início essa intenção agressiva, de fazer um retrato de uma sociedade injusta, absurda?

G- Sim. Tem cenas fundamentais que ilustram essa intenção que já constavam no



roteiro antes de começar a filmagem, como os atropelamentos, ou a infância da gerente do restaurante, Amanda, o texto do carnaval, o Carlos (Daniel Dantas) dirigindo e falando do trambique.

S - Um dos pontos fortes do filme é localizar os sem-terra no sul do país, e ir para Amazônia, e não escolher o sertão,

cenário clássico do cinema novo.

G- O sertão, o Brasil mítico.

S - Ao ir para Amazônia vocês apontam um dos lugares onde estão se cometendo os maiores desastres do país hoje, a destruição total do meio ambiente. E um dos aspectos mais interessantes do filme é que o diagnóstico cronicamente inviável não se limita ao Brasil, senão se estende ao ser humano como espécie. Uma visão pessimista do homem, descrito como um ser que não pára de destruir. Na seqüência da Amazônia o discurso do filme atinge explicitamente uma abrangência universal.

G - Sem dúvida, nesse clipe gótico de destruição estávamos generalizando para a espécie, dentro de circunstâncias específicas de uma sociedade que tenta faturar acima dessas características particulares. Nesse ponto aí eu e o Sérgio coincidimos totalmente. Eu identifico como genealogia de todos esses discursos circunstanciais, - brasilidade, dificuldades econômicas - a destruição. Acho que a destruição pela destruição, é uma característica forte do Brasil que é dissimulada ou colocada como característica social. O prazer de destruir é enorme. A gente não conseguiu colocar um décimo da sensação de estar na Amazônia. Lá a terra queimava, não dava para respirar, eles botam fogo à noite. Aquelas montanhas e vales de terra, em Rondônia, já foi o garimpo maior do mundo e um dos lugares com maior incidência de malária. Agora não tem

ninguém porque o mineral ficou muito profundo e só tem algumas pessoas que catam os restos do que a máquina garimpa. Aquilo é um cenário de pesadelo.

S - E aquelas imagens da Amazônia alagada?

G- Aquilo é uma represa. E é lindo, isso que é terrível. Tem um monte de árvores queimadas que morreram no alagamento, embora não deixam cortar...

S- Porque não deixam cortar?

G- (risos) Porque é proibido!

S- Houve problemas para filmar no garimpo?

G- Não. Onde tivemos problemas foi na carvoaria, a infância de Amanda (Dira Paes), no Matto Grosso. Semanas antes a Globo tinha ido e feito uma reportagem sobre escravidão infantil. Nós fomos lá e não encontramos o dono. Quando nos viram com um monte de crianças (figurantes) saíram com espingardas, achando que íamos denegrir a imagem deles. A gente falava "Não somos televisão, a gente é cinema, não tem problema, ninguém vai assistir." E eles insistiam dizendo que éramos da Globo, não tinha jeito, tínhamos câmara, tínhamos que ser da Globo.

S- Uma coisa que espanta é como *Cronicamente Inviável* é considerado um filme não comercial.

G- É surreal. Se você faz um filme de época, gasta milhões e aparece em revistas, é

comercial, mesmo que depois o filme não tenha público.

S - O filme sustenta a visão de que todos os problemas do Brasil dão lucro.

G- Há algumas pessoas que lucram profundamente com isso. Uma característica bem complicada de nossa sociedade é que todo mundo tenta objetivamente ver em que momento vai conseguir se encaixar para



faturar. O mundo inteiro tem isso, mas aqui virou regra. Daí a fala de Carlos (Daniel Dantas): "*Todo mundo é trambiqueiro*". E todo mundo se justifica. É um sistema em que o trambique vira sobrevivência.

No filme, como roteirista, eu quis me opor a certas questões que hoje não são questionadas. Hoje a liberdade de consumo e a única que interessa, a igualdade já foi... e coligado com isso o lucro é a única justificativa

de existência. Consumo visando o lucro e vice-versa. E por trás a destruição de tudo. O que as pessoas parecem ter esquecido é que o lucro existe somente para algumas pessoas, ele é excludente por natureza. Hoje eu acho uma obrigação moral se contrapor a certas coisas que dominam a existência: o poder etéreo do capital, a informação coletiva, a transcendência pelo consumo, ao fetiche da mercadoria. Como diz o Carlos no filme, "*Escravo é valor de uso, office boy é valor de troca.*" Por mais arcaico que Marx esteja, sua crítica ao capital não pode ser abandonada. O que me agrada de *Cronicamente Inviável* é sua contundência.

S - Gustavo, planos futuros...

G- Primeiro eu tenho que entregar minha tese de mestrado num mês. Tenho com Alexandre Stockler, um roteiro de longa, *Cama de Gato*. Eu gostaria de continuar escrevendo roteiros e romances - *Prazeres da Solidão* é meu primeiro romance. Eu não tenho intenção de dirigir, o que é complicado porque no cinema brasileiro roteirista não é valorado. Eu até gostaria de fazer um longa de baixo orçamento, não de um milhão, isso não é baixo orçamento. 200 mil é baixo orçamento, ou seja, 100 mil dólares. Talvez utilizando câmera digital. Eu gostei muito de *Os Idiotas (Lars Von Trier)*. Mas não adiante se iludir, fazer um longa ocupa no mínimo de dois a três anos. Eu preferiria continuar escrevendo. Mas aqui parece uma ditadura, ou você é diretor ou você não é nada. O ideal seria fazer uma parceria com algum diretor.

ALFREDO (Off) “A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas sempre vão encarar tudo como ficção. Para que perder tempo interpretando a realidade para as pessoas entenderem? Só para fingir que eu entendo melhor? Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação para depois. Assim pelo menos posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um jeito de acordo com o poder do momento. Ou não interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais.” (fala de Alfredo, personagem de *Cronicamente Inviável*).

Sérgio Bianchi é o único cineasta contemporâneo com coragem para representar a guerra social que o Brasil atravessa. Em *Cronicamente Inviável*, Bianchi vai do Norte ao Sul do Brasil passando por Bahia, Santa Catarina, Mato Grosso e São Paulo. Apesar da multiplicação de espaços, o filme consegue unificar sua temática: a dominação da elite e o conflito social. Partindo da mesa do restaurante *Pellegrino's* o filme conta episódios da vida de um casal da elite freqüentador do restaurante, da gerente da casa, do proprietário e do garçon. Paralelo a tudo isso há a figura de um intelectual, que viaja pelo Brasil mostrando um painel das formas de dominação e extermínio que ele vê no país.

Cronicamente Inviável não é a primeira incursão de Sérgio Bianchi pela realidade brasileira contemporânea. *Romance* (filme de 1988) já discutia o esquema de antibióticos deteriorados (tema que só estourou na década

de 90) e inseria dentro da ficção um excelente documentário sobre o extermínio da população que vivia as margens da Rodovia Marechal Rondon. O curta *Divina providência* conta a história de um homem que não é atendido pela saúde pública; o média-metragem *Mato eles?* é um documentário que retrata o extermínio indígena e *A causa secreta* (1994), mostra a crescente imunidade que a classe média vem adquirindo diante das mazelas sociais

No entanto, não é apenas pelo tema que os filmes de Bianchi se destacam. *Cronicamente Inviável* e outros filmes de Bianchi são diferentes também pela forma como são narrados.

O anti-melodrama social

“Nós matamos e depois denunciámos no jornal. Assim você se exime de toda a culpa através da omissão e da denúncia” (trecho do filme *A Causa Secreta*. Fala dita pelo diretor de teatro para a personagem humanista do filme).

Uma das referências para entender os filmes de Bianchi são os primeiros filmes de Júlio Bressane (em especial *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu*).

Nessa época (1968) Júlio Bressane promovia o encontro da classe média intelectualizada com a dura realidade do mundo cão, fugindo das alegorias políticas do Cinema Novo para retratar a micro-realidade cotidiana.

Tal como Bressane, Sérgio Bianchi procura formas dramáticas alternativas para se representar a realidade social. Os filmes de Bianchi têm estrutura fragmentada, com vários núcleos dramáticos correndo em paralelo, fugindo da lógica da estrutura causal e se aproximando da estrutura episódica, típica da dramaturgia épica.

Outra característica dos filmes de Bianchi é explicitar a intervenção do diretor. Em *Romance*, o próprio Sérgio aparece na diegese do filme corrigindo a interpretação de uma atriz (em uma cena excelente) e em *Cronicamente Inviável* sua voz *over* intervém na ficção para oferecer ao espectador duas versões da cena onde mendigos se alimentam na lixeira do restaurante

Essa aproximação com a dramaturgia épica é importante no estabelecimento da relação entre o espectador e o filme. O que Bianchi procura são formas de se afastar da narrativa tradicional e do melodrama social. Bianchi não pretende fazer o espectador se emocionar com a situação social,



Elite e funcionalismo público

não pretende que seu filme ajude o espectador a “se eximir de toda a culpa através da omissão e da denúncia”.

O filme se utiliza de variados recursos para quebrar com a fruição imediata do espectador: há a voz que tudo critica, e que acaba também impiedosamente criticada; há cenas em duas versões; há inverossimilhanças caricaturais e provocativas, como o assalto “didático” na praia e o ataque histérico do filhinho-classe média, há o retrospecto histórico da cena patroa-empregada. Enfim, o narrador não deixa o espectador “curtir”.

Mas no país da vanguarda do cinismo social, onde o presidente se indigna com os “baderneiros” que atrapalham “a sociedade” que quer “gozar os frutos da democracia”, ainda é possível ou útil o uso do distanciamento, recurso de desnaturalização das relações sociais?¹ A violência nua e crua do domínio social é o caviar e o pão amassado de cada dia, e está cada vez mais difícil de encontrar “iludidos”. Como o próprio protagonista de *Cronicamente Inviável* percebe, todo mundo só finge que não sabe, por que senão a única coisa a fazer seria, pura e simplesmente, uma revolução.

Será, então, que *Cronicamente Inviável* chove no molhado? Assim seria se ele se restringisse a expor a violência social, se é verdade que em alguns momentos ele cai nisso (as cenas de humilhação que a gerente do restaurante promove, por exemplo), no mais das vezes o filme pretende não só expor, mas cutucar a ferida, encher o saco do espectador, acossá-lo, agredi-lo em seus mais recônditos depósitos de “humanismo”, como na cruel e hilária cena da granfininha “boa gente” que assiste aos meninos de rua se matando pelos presentes dados por ela, num misto de lucidez e prazer sádico.

“O Estado tem que cumprir o seu papel, ele tem é que dar crack para as crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo de frio, de umidade, de coceira, que seja com felicidade, completamente entorpecidas” (M. Alice, mulher da “elite- humanista-cínica”, personagem do filme *Cronicamente Inviável*)

“Estamos em crise. Nossa verba só dá para pagar os funcionários. Mas estamos fazendo o possível. Reuniões, debates”(funcionária pública justificando o não atendimento de um paciente no hospital, no curta-metragem *Divina Providência*)

A principal intenção de *Cronicamente Inviável* é registrar o micro-cotidiano da dominação. Várias cenas mostram como a elite contemporânea oprime seus empregados e controla os excluídos, seja através do lazer do carnaval, do culto ao trabalho, ou dos pequenos hábitos de domínio cotidiano. Um padrão comenta sobre os empregados: “é necessários mantê-los sobre permanente tensão”.

A esmola, símbolo maior do melodrama social, é retratada como uma espécie de prazer mórbido da rica pretensamente humanista. E ela sabe disso. Numa cena ela vai dar esmolas a meninos que consomem drogas. Ela entra no meio deles e escolhe aleatoriamente dois garotos, enchendo-os de presentes. Depois dessa catarse momentânea, ela se sente expurgada, não tem mais responsabilidade sobre aquela desgraça e pode olhar tranquilamente seus dois escolhidos serem assaltados pelos outros garotos.

Outro grupo que compactua com a situação atual são os funcionários públicos.

Nos filmes de Bianchi eles são inoperantes, muitas vezes se consideram de esquerda e botam sempre a culpa no governo. Em *A Causa Secreta* o grupo de atores vai visitar o hospital para entrar em contato com a realidade social. Lá os atores ficam chocados pelas filas e por verem um ferido gritar no corredores sem ser atendido. O médico explica: “Não somos nós que fazemos a política de saúde nesse país. No começo eu também ficava chocado”. E emenda: “Vamos tomar um café?”. Ao que o esquerdista e funcionário público retruca: “Vamos, eu não aguento mais ver esse cara gritando”.

Além da elite (que quer ver o pobre quieto) e dos funcionários públicos (que querem deixar as coisas como estão), *Cronicamente Inviável* mostra os beneficiados diretos da miséria: empresários que exploram a pobreza e a transformam em folclore para exportação e atração turística, empreendedores que administram organizações sociais de ajuda aos flagelados, etc... Ao olhar um espetáculo popular de música o intelectual Alfredo afirma: “Explorar a miséria como atração turística é, no mínimo perigoso, pois a miséria se torna desejável”.

Lições para o povo

“Minha mãe já me dizia. Despedir não tem graça. Divertido é humilhar” (personagem de Cecil Thiré, dizendo para o garçon)

“Não é violência que eu defendo. É terror, e isso é bem diferente” (personagem pobre em *Cronicamente Inviável*)

Não há conciliação possível entre as classes sociais. Acabou a ilusão do malandro que consegue entrar na elite, do malandro que

através do sexo ou da esperteza conquista ascensão social. Nos dois últimos filmes de Bianchi (*A causa secreta* e *Cronicamente Inviável*) dois jovens atualizam o personagem do pícaro social. Eles se envolvem sexualmente com homens mais velhos e mais ricos na esperança de conciliação. No entanto, são humilhados e acabam o filme acidentados (*A causa secreta*) ou desempregados e presos (*Cronicamente inviável*).

Sem esperança de conciliação, a saída é o arrivismo mais descarado ou a promoção de pequenas insurreições cotidianas. No primeiro caso o empregado deve puxar o saco, ser comportado, e compactuar com todos os crimes promovidos para o bem estar da elite (que em *Cronicamente inviável* vão da compra de bebês ao tráfico de órgãos).

As pequenas insurreições cotidianas são, em *Cronicamente inviável*, a única saída para o empregado manter um pouco de dignidade. O garçom acaba o filme dizendo a outros trabalhadores que o patrão será sempre seu inimigo. Para os empregados, a mensagem do filme é: se der para mijar no prato do rico, mijei, se der para cuspir na bebida, cuspa! Não adianta nada, mas pelo menos, serve para lembrar que estamos em guerra.

A ausência de heróis

“Aproveita cara, aproveita que os índios estão acabando. Se você tem parente no poder compra terra, tira madeira. Dá uma grana ótima. Aproveita, não tem dono. Reserva não tem dono. Se você é da oposição faz um livro de fotografia. Vai lá e fotografa! Faz um filme, cara. Você faz um filme e viaja pela Europa inteira. A Europa quer ver essas coisas, o genocídio está acontecendo agora. Não está acontecendo agora? Vai lá e fatura. Negocia” (fala final do média-metragem *Mato Eles?* que retrata o extermínio indígena)

“(e finalmente) como que para justificar a existência de toda essa casta (a burocracia do funcionalismo público): Apareceu a verba!” (diretor de teatro explicando porque sua peça foi financiada em *A causa secreta*)

Mas dentro desse mundo cão da realidade nacional não há espaço para heróis ou personagens inocentes. Em *Romance* (1988) a personagem Regina é uma jornalista que investiga a morte do intelectual Antônio César. No transcorrer do filme ela ganha a simpatia do espectador pela sua coragem e idealismo. No entanto, no desfecho ela acaba aceitando a proposta do corrupto deputado Tavares, assumindo o cargo de diretora do “museu Antônio César”. Ao alcançar a estabilidade reacionária do funcionalismo público, Regina esquece sua investigação e ajuda a transformar Antônio César numa “estátua de cera”, paralisando todo potencial crítico e revolucionário das idéias do intelectual.

O artista também não está impune. *A causa secreta* narra as desventuras do artista que tenta financiar seu projeto. Enquanto os atores da peça ensaiam, o diretor passa dias aguardando para ser atendido pelos burocratas do funcionalismo público. A forma de conseguir o dinheiro é ameaçar o funcionário de ir aos jornais denunciar suas falcatruas. O artista, para produzir sua obra, compactua com o sistema e o justifica.

Em *Mato eles?* isso fica ainda mais claro. A última entrevista do filme é com um índio que afirma: “O senhor precisa de dinheiro e aí correu para cá, para ver se ganha um dinheiro para tomar café a custa do índio. E nós ficamos aqui, feito bobo, feito burro do branco(...) Quanto o sr. Ganha?”. O filme deixa a pergunta sem resposta mas acaba com a

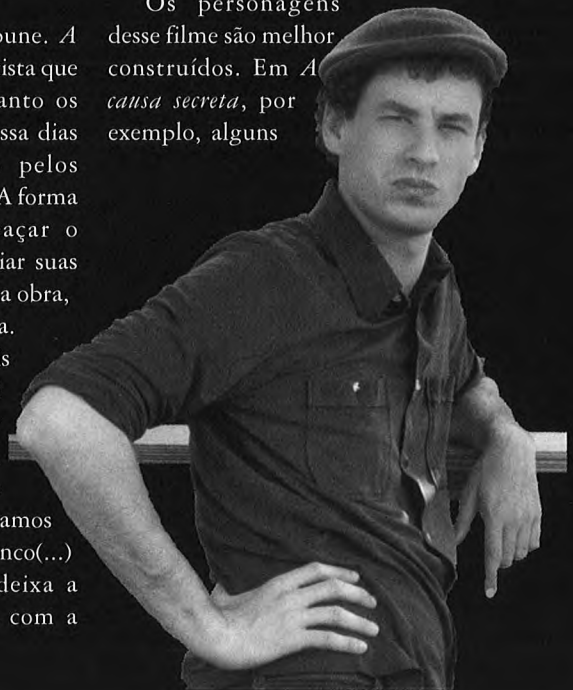
intervenção da voz off de um branco que explica as vantagens de “explorar” a tragédia dos índios, da mais diferentes maneiras (trecho citado na epígrafe).

Ninguém escapa. Ninguém foge da falcatrua, da elite ao miserável, todos fazem parte. Esse enredo se repetirá em *Cronicamente inviável* de maneira ainda mais contundente. O intelectual que passa todo o filme fazendo pertinentes análises da realidade nacional, participa ativamente do tráfico de órgãos. Ele não é apenas cúmplice, é parte do sistema.

A carpintaria a serviço da idéia

Mas além da visão crítica da sociedade e do bom roteiro é necessário enfatizar que *Cronicamente inviável* é cinema-tograficamente competente. Em termos de “car-pintaria” (“costura fina” de roteiro, montagem, edição de som, etc...) *Cronicamente inviável* é superior a todos os filmes anteriores de Sergio Bianchi.

Os personagens desse filme são melhor construídos. Em *A causa secreta*, por exemplo, alguns



Fotos: Riofilme

dos personagens na ânsia de falar para expressar suas idéias deixavam de realizar outras pequenas ações e gestos que contribuem na caracterização de um personagem cinematográfico. Por isso alguns dos personagens desse filme ficaram caricatos. Em *Cronicamente Inviável*, Bianchi resolveu melhor esse problema. Para isso, lançou mão de uma série de cenas cotidianas que ajudam a construir os personagens e expressam bem os conflitos

centrais. Para citar um único exemplo, lembro a apresentação do futuro garçom que aparece a primeira vez no filme urinando sobre um belo jardim florido.

Essa cena curta, define visualmente as características contestadoras do personagem que mais tarde serão desenvolvidas no transcorrer do filme.

A montagem de Paulo Sacramento também se destaca. É ela quem concretiza os conflitos sociais da montagem. É comum o som da cena posterior se sobrepor sobre a cena anterior, realizando ótimos efeitos. Os exemplos são inúmeros. Em uma cena do filme uma motorista racista xinga o motorista do ônibus de burro e nordestino. Há um grupo de personagens secundários observando a cena e na edição de som temos palmas. O espectador fica surpreso: terão as personagens da rua apoiado o racismo da motorista? Não, pois essas palmas são, na verdade, para o concurso de melhor bunda masculina de uma boate *gay*, mostrado na cena posterior. A sobreposição de som nesse

filme não ajuda na continuidade (como é comum no cinema clássico), e sim destaca o conflito, a diferença e a heterogeneidade.

A trilha sonora também é muito bem utilizada, geralmente como contraste. Esse uso irônico da trilha é uma constante da obra de Bianchi, presente em *Divina Providência* e em *Mato Eles?*. Em *Cronicamente Inviável* esse recurso chega a

Além disso tudo, há no transcorrer do filme pequenas cenas visualmente fortes, espécies de comentários visuais que sintetizam o discurso do filme. Uma delas é a urina que desce pela calçada ao som de avião até molhar o menor de rua que dormia ao relento.

Conclusão: a exposição dos limites



do cinema brasileiro atual

Cronicamente Inviável é tão bom que conseguiu me incomodar. Ao assistir ao filme eu esqueci que estava seguro na sala de cinema, naquele ambiente higienizado e aclimatizado, lugar de gente de bem. Na transcorrer do filme eu me senti incomodado, chocado com aqueles personagens feios que apareciam no filme que aliás, pensei eu em meio a projeção, estavam ali na porta do cinema me esperando para pedir coisas, me assaltar, sei lá. E chocado com aqueles outros personagens mais ricos que eu via falar e que estavam ali na minha escola, ali no cinema, enfim, no ambiente de classe ao qual pertencemos (e lutamos para continuar pertencendo!)

As cenas se sucediam com tal velocidade

perfeição. A longa seqüência final do Rio de Janeiro (onde todos os personagens da elite começam a se dar mal) é toda pontuada por trechos aéreos da cidade com tradicionais músicas de bossa-nova. O contraste entre a idealização do-Rio-de-Janeiro-que-continua-lindo e a trágica realidade da violência cotidiana é excelente, sintetizando as diferenças entre representação e realidade.



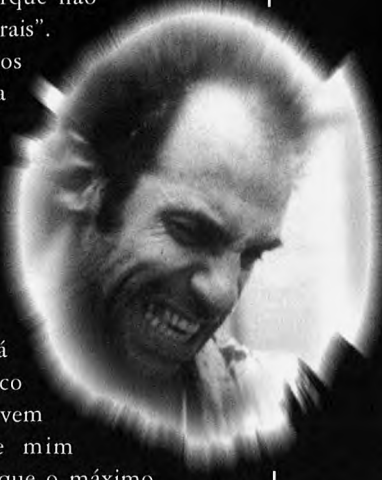
e violência que eu quase esqueci que estava ali para me divertir, que estava seguro, bem protegido pelo ingresso de 8 reais. Em *Cronicamente Inviável* eu não consegui esquecer. Acho que não me diverti, não me “emocionei”, e a única “viagem” que comprei com o dinheiro do ingresso me levou diretamente à calçada em frente ao cinema. Fui devolvido a ela com olhos mais limpos, para ver como ela era suja, como cheirava mal o lixo e as pessoas nela acumuladas, que, definitivamente, não eram minhas “irmãs”. Pensando bem, alguma emoção filme me despertou: a raiva.

De cara, raiva de algum desconhecido que saía do cinema junto comigo e comentava com um acompanhante sobre como o filme era “interes-sante”. Remoendo mais um pouco, raiva da situação social que, por mais agressivo que seja um filme, o neutraliza como “arte” – por definição algo destacado do mundo, que “fruímos” (mais um dos tais “frutos da democracia”). Um filme como esse quase que exige

que se exploda esses limites cuidadosamente preservados como “naturais”. Como diz a célebre frase de Dahl: “cinema é o encontro de um filme com seu público”. *Cronicamente Inviável* não se realiza plenamente como “cinema” porque não cabe nas salas “culturais”.

Pede o salto para os acampamentos da vida, aquele mesmo salto que a Cia do Latão apresenta como argumento contra o pretense anacro-nismo do distanciam-mento.

Por fim, já sentado num boteco qualquer do centro, vem a raiva final, de mim mesmo, por saber que o máximo que conseguirei fazer contra toda essa frustração será escrever mais um artigo para a Sinopse.



¹ Ano passado, Roberto Schwarz lançou a polêmica sobre o possível anacronismo do procedimento brechtiano do “distanciamento” (vide “Altos e Baixos de Brecht no Braisl” in *Sequências Brasileiras*. Cia. Das Letras, São Paulo, 1999. Em contraposição, em recentes debates públicos (por exemplo, dia 10/04, no Instituto Goethe de São Paulo) Sérgio de Carvalho, diretor da brechtiana Cia. do Latão tem dito que esse julgamento de Schwarz está limitado pela consideração da questão restrita ao público atual do teatro, sem levar em conta as potencialidade do distanciamento junto a novos públicos, em especial aqueles envolvidos em movimentos sociais. Voltaremos a essa questão crucial, em relação ao filme de Bianchi

OS Motivos pelos quais “Cronicamente Inviável” é o filme da Década

10 Motivos Alfredo Manévy

- 1 – É um filme mais preocupado com a verdade do discurso do que com o discurso da verdade.
- 2 – Não tem medo de parecer simples e óbvio, num contexto de narcisismo técnico e maneirismos.
- 3 – Tenta explicar a corrosão do país através da luta de classes, recorte ignorado (ou abandonado) pelo cinema brasileiro contemporâneo.
- 4 – Apresenta esquetes mais ou menos autônomas e que atingem problemas específicos. Elas sobrevivem sozinhas, apesar da questão nacional mais ampla.
- 5 – Se aproveita dramaticamente da heterogeneidade de atores, interpretações e tipos étnicos.
- 6 - Desqualifica o narrador intelectual (embora não desqualifique o filme).
- 7 – É um filme que, em sua aparente negatividade total, possui um horizonte didático e provocativo que – nítido na narração - é sua oculta positividade.
- 8 – Não se define entre tragédia e comédia.
- 9 – Transforma o caos e a brutalidade da encenação em idéia sobre o país. Se falhasse nesse ponto, o filme seria um espetáculo de perversões.
- 10 – O marketing do filme é excelente.

Ressalvas

- 1 - O filme nivela – na forma adotada - a problemática dos sem-terra com problemas de outras esferas sociais, como a classe média. Sair ou não sair do caminhão de bóias-frias, ir ou não ir a Nova York, são tratos cênicos similares a problemas bem diferentes.
- 2 – Os últimos planos documentais exercem um questionamento ambíguo e sugerem a criança como reserva moral . O que o filme quer redimir? O espectador ou a sua própria agressividade? Por que o filme torna-se ambíguo e abandona a sua didática?
- 3 – O filme diz o que tem que ser dito, mas não anuncia nada de novo no diagnóstico do país. Sua estética é a da obviedade necessária.

7 Motivos Leandro Saraiva

- 1 - O filme se arrisca a totalizar, a interpretar o país, na contracorrente da falsa humildade auto-complacente do cinema-classe-média hegemônico.
- 2 - Porque busca essa totalização inventando formas que sejam capazes de representar o Brasil contemporâneo
- 3 - A abertura da forma, que poderia receber novos fragmentos quase infinitamente, e os procedimentos de desnaturalização dos discursos e comportamentos mostrados, convidando o espectador a continuar a experiência de representação das cenas da nação.
- 4 - As subjetividades estão situadas em sua concretude social, diferenciando-se do psicologismo reinante.
- 5 - Não há margem para identificações redentoras, quer pela catarse, quer pelo riso cínico.
- 6 - Em sua inadequação à “cena cultural” expõe os limites autistas de classe do cinema brasileiro atual.
- 7 - Porque, sem aspirar a ser obra-prima e eterna, é um filme contemporâneo e necessário. Porém, há poréns...

- 1 - Porque o garçom não é questionado com a mesma crueldade objetiva do intelectual?
- 2 - Quando se arrisca a representar os excluídos, na cena dos sem-terra, na briga no ônibus com a madame, e principalmente no falso documentário do final, com a mãe-mendiga, o filme resvala para uma caricatura incapaz de objetivar a situação destes personagens tal como é feito no restante do filme.

Outros 10 Motivos Mauro Baptista

1 - Pelo coragem e competência em abarcar o Brasil numa visão pessimista e negativa compartilhada por grande parte da população.

2 - Por entender que uma crítica do Brasil hoje cai necessariamente na coexistência do horror com o cômico, do real com o grotesco, do riso com o espanto produto da ausência de um projeto coletivo para o país.

3 - Por fazer ênfase na destruição do meio ambiente e no extermínio da população, pontos freqüentemente esquecidos pelos discursos de contestação brasileiros.

4 - Por fazer um panorama totalizador percorrendo várias regiões do país, mostrando a diversidade dos projetos do Brasil. Segundo o filme: a dominação baiana pela felicidade; o projeto sulista da dominação pelo trabalho; a destruição da Amazônia e o extermínio indígena; e a exploração e violência do Rio de Janeiro e São Paulo - duas comunidades bem diversas que no entanto compartilham da mesma incompetência como projetos coletivos de sociedade.

5 - Por trocar o sertão como cenário simbólico do cinema brasileiro pela Amazônia, São Paulo e Rio de Janeiro; a seca e os camponeses do nordeste pelas queimadas e o desmatamento, os trabalhadores das grandes cidades e os meninos de rua. Atualmente, é na Amazônia que o capitalismo contemporâneo mostra sua pior cara.

6 - Por mostrar como a prostituição e o arrivismo a qualquer preço são os poucos caminhos de ascensão social numa sociedade com grande diferenças sociais.

7 - Por recuperar o caráter provocador e questionador do cinema. O filme faz 8 - Pela ambição e coragem em fazer um grande retrato do Brasil, escapando da aversão e medo a tratar do presente do país, diferente da maioria do cinema contemporâneo.

9 - Por não fazer um filme sobre o povo que o Primeiro Mundo deseja ver, mas o filme que os brasileiros e os latino-americanos precisamos ver.

10 - Pelo final antológico, que mata todas as possíveis e fáceis esperanças, sem redenção nenhuma: "Filho, seja pobre, mas honesto". Cena que impede o aplauso do final do filme, tamanha a agressão, a maestria e a ambigüidade da cena.

Um único senão:

A *mise-en-scène* e o enquadramento nem sempre correspondem à força e contundência do filme como um todo.

Os 8 motivos Lauro Mesquita e Demétrio Cirne de Toledo

1 - Os diálogos claros, quase "científicos", dos personagens, principalmente nas cenas do restaurante, causam no espectador um estranhamento e um espanto que o posiciona criticamente à obra apresentada

2 - O excelente uso das músicas em 3 - Narrativa fragmentada e bem construída em pequenos quadros, se assemelhando em alguns momentos a um estranho anti-programa televisivo.

4 - A construção de personagens de modo a expô-los à crítica do espectador

5 - Promoção de um cinema anti-turístico no país em que várias das outras das produções assemelham-se a comerciais da EMBRATUR

6 - A postura crítica demolidora e sem concessões do filme

7 - A estética suja

8 - Boa discussão com obras de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire e Roberto Schwarz, na tentativa de interpretação do Brasil

Os contras...

1 - A mudez dos pobres ao longo do filme

2 - O medo de soar político mesmo com o material exigindo isso

3 - Ser cronicamente classe média

4 - Acreditar muito na artista como elucidador

5 - Que papo é esse de "cronicamente inviável"?

Um único senão:

A *mise-en-scène* e o enquadramento nem sempre correspondem à força e contundência do filme como um todo.

Através da janela

por Alfredo Manevy

Através da Janela pretende ser um suspense de doses mínimas, destilando o drama gota a gota e propondo ao espectador uma asfixia. Um universo de mãe e filho, dois seres à margem, enclausurados num círculo vicioso impotência. Um material para uma asfixia cinematográfica de massas, em potencial.

No entanto, a asfixia termina por atacar mais o filme que o espectador. Baseado em um texto de contornos nitidamente teatrais, o roteiro não sofreria qualquer perda significativa se fosse totalmente encenado dentro de casa - como em *Um Céu de Estrelas*. Um texto

que - ao não acreditar na força da montagem, da direção de atores e da fotografia - pede para si o papel de protagonista, justamente num filme que necessitaria depender das outras etapas do processo. Os poucos momentos "de direção", de presença física dos atores e de uma câmera ativa e inteligente que foge do campo/contra campo em *close*, são aqueles que transformam o esquematismo melodramático do roteiro em imagens ruidosas e não raro agressivas.

Poderíamos então afirmar que mais uma boa diretora é vítima da

"ditadura do roteiro", que tem sido tônica no cinema brasileiro de dez anos para cá, e que vem provocando uma carência notável de idéias visuais na maioria dos filmes? Sim, mas não é só o roteiro que asfixia a direção. Há também um nítido deslumbramento técnico com as possibilidades de mixagem e edição de som. A edição de som expressionista é inteligente demais, viva demais, presente demais, num filme onde "menos" deveria ser "mais". A tempestade de ruídos não soma ao que se vê na tela, visto que a escolha espacial e a economia de



Fotos: RioFilme

Filme vive na asfixia

enquadramentos já sugere um ponto de vista narrativo subjetivado. A trilha sonora (inegavelmente bem composta) acaba roubando a cena, mas não necessariamente em prol do filme.

Quando a mãe chega e diz: "eu não gosto dessa bicicleta na sala, Rai!", o roteiro atropela um sentido já dado previamente pelo enquadramento, torna o visual um artigo supérfluo e, conseqüentemente, coloca em evidência a armação dos diálogos. A teatralidade se faz sentir e não propriamente para notarmos a vida entre mãe e filho como um teatro (o que seria uma hipótese interessante). Se, num primeiro momento, os estranhos desejos maternos prometem a ponta de um *iceberg* a ser desbravado, logo depois iremos descobrir que 1) não só não há *iceberg* como 2) estaremos tão condenados à monotonia quanto a pobre mãe.

A poltrona confortável do cinema, é bem verdade, remete à imagem do divã. Talvez o projeto de *Através da Janela* fosse ser "a mão que afaga o inconsciente" de uma geração de espectadores. Aqui, a imagem é sedutora mas acaba por se mostrar enganosa. A dramaturgia não substitui a terapia: os melhores escritos a partir da psicanálise (como os de Arthur Schnitzler, de quem Kubrick adaptou *De Olhos Bem Fechado*) são aqueles que associam diretamente a esfera dos desejos e fantasias à origem social dos personagens, e cujas narrativas oscilam entre adesão e

distanciamento. *Através da Janela* acaba remetendo mais ao teatro de Tennessee Williams, tal como foi levado ao cinema por uma geração de realizadores na década de 50 (como em *Gata em Teto de Zinco Quente*), encantados com a possibilidade de explicar o mundo através da psicanálise. Um cinema permeado de interpretações neuróticas, a discutir a cisão da família clássica: daí James Dean (mother, please!!!!), e Paul Newman, entre outros do primeiro Actor's Studio.

O que *Através da Janela* oferece como componente novo (não como brasilidade, visto que o substrato é universalizante), ou como aquilo que deveríamos entender como indicador de sua "modernidade", é uma nada sutil atração pela perversão dos seus protagonistas e

que, como postura narrativa, acaba se impondo sobre a malfadada tentativa final de frustrar o espectador. Sedução idiossincrática e que remete ao próprio título do filme - através da janela - e se materializa no olhar *voyeur* que o filme assume sobre vida privada de mãe e filho. Não à toa, rouba a cena a figura da vizinha, cujo ponto de vista não predomina, mas oferece ao filme alguns poucos momentos de frescor cômico.

Diante da perversão, ao não assumir uma distância nabokoviana, ou de se recusar a levar ao limite a encenação da perversão (a moda de Lynch, Cronenberg e Ferrara), o novo filme de Tata Amaral permanece num meio termo que termina por asfixiá-lo. Não à toa, a morte súbita.



Bossa Nova, Saudades e Lamentos

por José Guilberme Pereira Leite e Marina Couto

Quem assistir a este mais novo filme de Bruno Barreto dificilmente encontrará, nele mesmo, isto é, em alguma de suas qualidades propriamente artísticas, qualquer razão pela qual tenha recebido o título que tem. Há um certo desconforto que nos ronda do começo ao fim da película, um desconforto que não se resolve bem, porque mesmo este *Bossa Nova* aludindo à Bossa Nova “ela mesma” (utilizando-se, inclusive, de algumas de suas canções mais consagradas), ficamos impossível estabelecer qualquer relação de inspiração criativa estruturante entre o *Bossa Nova* (filme) e a Bossa Nova (movimento musical) naquilo que ela tinha de esteticamente inovador. Como também é surpreendente a diferença de tom entre o filme em questão e o

conto de Sérgio Sant’Anna que aparentemente lhe serviu de base¹, a sensação, no fim das contas, é a de que nos quesitos “transposição” e/ou “recriação” a obra de Barreto é evasiva e se aproveita mal de suas próprias fontes. Saímos insatisfeitos, por vários motivos. Este silêncio de filme que não se impõe libera o espectador e o crítico para as maiores (e, em geral, piores) especulações – o que poderia parecer boa coisa, mas é, na verdade, mais uma pista do quanto se trata de um filme marcado por insuficiências. A primeira delas, justamente, é que o filme de Barreto, por um lado, nasce participando da história da própria Bossa Nova e dando-lhe continuidade, mas participa desta mesma história como mero capítulo visual de um de seus mais lamentáveis subprodutos, a saber, a glorificação sem pudores de um, digamos, “Zona Sul’s Way of Living”. Polêmicas à parte, mesmo sem forçarmos qualquer relação direta entre a quase utópica revolução musical Jobim/Gilberto e todo o lixo cultural e ideológico que a seguiu e nela pegou carona, não podemos ignorar o quanto a nossa Bossa funcionou poderosamente como trilha sonora das classes médias brasileiras (a de Ipanema, sobretudo) e como uma espécie de música-ambiente que fazia fundo para os nossos bairrismos, nacionalismos e outras bobagens celebrativas típicas de um país cuja esquizofrenia mais essencial é afirmar-

se no estrangeiro (e através dele). Quem se perguntar, então, sobre o que há de tangente, mais uma vez, entre *Bossa Nova* (o filme) e Bossa Nova (as músicas) acabará concluindo que, se existe alguma comunhão de parte a parte, trata-se de uma comunhão bastante desmerecedora para ambas.

A narrativa de Barreto ocupou-se em produzir imagens e enquadramentos clichê espelhando a situação atual daquela mesma classe média que formou o público consumidor da Bossa Nova e, ao longo destes quarenta últimos anos, apropriou-se dela e esvaziou-a como simples hino localista de amor aos calçadões cariocas. Este é o seu tema, seu “nicho de mercado”. Trata-se de uma inversão perversa que o filme de Barreto realimenta e à qual se vincula: não se constitui como “duplo cinematográfico” da “velha Bossa” (isso talvez nem seja mais possível), não incorpora suas conquistas estéticas e não tem nenhuma “levada” bossa nova. As músicas e a alusão direta ao assim chamado “movimento musical” estão lá como enxerto e decoração, sonorizando uma “foto-montagem” vazia e mentirosa. “Bossa Nova” apareceu na grande imprensa adjetivado como “utopia”, filme utópico. Utopias, quando não são regressivas, apontam, em geral, para a frente, mas “Bossa Nova” aponta para trás: é um filme iludido e ilusório (no mal sentido), orientado por um “sebastianismo de classe

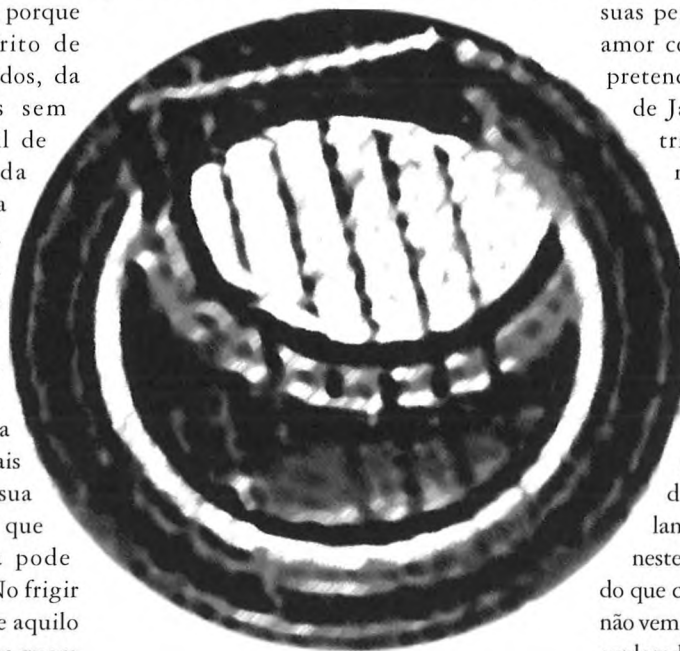
¹ É mais do que claro que em *Bossa Nova* existe grande simpatia do autor pelas suas personagens. Eis aí, talvez, uma outra insuficiência, um outro espanto, sublinhados, inclusive, pelo próprio Sant’Anna que, numa entrevista à

revista *Palavra*, queixou-se do que seria esta espécie de giro de perspectiva: o filme teria esvaziado a ironia e o deboche presentes em “A Senhorita Simpson” substituindo-os por uma apresentação exageradamente contente do universo

média” que põe mais um tijolo nesta construção gradual a que se assiste hoje em nosso país, a construção (e cristalização) de um olhar nostálgico de quem sente saudades do tempo em que era elegante, “morava bem” e era “dono do seu espaço”. Noutras palavras, novamente, o que o cinema bilíngüe de Bruno Barreto está figurando, porém às escondidas, é a crise de desidentificação das classes médias brasileiras para as quais a Bossa Nova tem um significado mais do que especial, porque condensa perfeitamente o “espírito de época” dos anos dourados e perdidos, da cidade exuberante, das praias sem “arrastões”, enfim, daquele Brasil de antes do colapso e daquela vida outrora “feliz e promissora” e ora convertida em pura miragem para quem está perdido em meio à degradação e à perda de ordem de sua vida cotidiana.

Isso tudo talvez ajude a entender, como foi dito, as razões pelas quais a película foi batizada com esse nome ou as razões pelas quais as vinhetas musicais balizam toda a sua narrativa. A verdade, no entanto, é que nenhuma conjectura sociológica pode salvar o filme da sua falta de força. No frígido dos ovos, o filme de Barreto sabe que aquilo tudo não passa de uma miragem, mas quem o domina e lhe dá o tom (o clima) é a câmera estetizante de Pascal Rabaud: mais importante do que qualquer uma das histórias contadas na obra, os movimentos de Rabaud vão reiteradamente enquadrando a exuberância natural do Rio de Janeiro e sugerindo a reconciliação com

o passado. Não se vê no filme uma janela sequer que não tenha uma vista embasbacante (“para fora”, mas sempre paisagística), seja do Morro dois Irmãos, da Pedra da Gávea, do Pão de Açúcar, da Lagoa Rodrigo de Freitas, do mar de Ipanema ou da Pedra do Arpoador. Nenhum sujeito com a cabeça e o coração nos lugares certos contestaria a beleza evidente da “cidade maravilhosa”, mas quem conhece o Rio de Janeiro além da curva da Av. Presidente



Vargas “saca”, logo de cara, que as locações foram óbvia e minuciosamente escolhidas pelos realizadores da película. Ao contrário do que se poderia pensar, isto não é algo accidental, e nem de longe desimportante: é a própria “alma do negócio”. “Bossa Nova” faz lembrar uma observação já quarentona

do bom e velho Paulo Emílio, que nos idos de 1960 chamou a atenção dos meios cinematográficos brasileiros para o fato cruel de que, quando se tratava de produções, nosso cinema repetia, na tela, a marca histórica da nossa economia: entrávamos, nós, com a matéria-prima (a bela e impactante natureza tropical, por exemplo) e eles, os estrangeiros, com a tecnologia e a concepção do produto². Agora, três décadas depois, “Bossa Nova” (e suas personagens captadas em seu caso de amor com a janela de seus apartamentos) pretende refazer a beleza ancestral do Rio de Janeiro (e reforçá-la através de uma trilha sonora que tenta confirmá-la), mas acaba sendo preso e malgrado.

Não por acaso, além de uma cena de amor noturna sobre a arqui-famosa calçada de Burle Marx, bem em frente ao Copacabana Palace, o filme tem pouquíssimas externas com gente na rua. O rio de Janeiro está lá, mas para torná-lo belo é preciso escondê-lo. O cineasta talvez saiba disso tudo, mas, como não se desfaz da armadilha, descamba na lamúria quando poderia ir mais a fundo neste mal-estar que é geral, evidente e mais do que contemporâneo, mas que, infelizmente, não vem para a superfície da tela. Se fosse melhor explorado, isso tudo faria de “Bossa Nova” uma importante impressão sobre a decadência da nossa vida brasileira de hoje, ou a sensação de decadência que nos impregna. Inconsistente e aparentemente inconsciente, fica sendo apenas uma novela, cuja trama se encadeia na balada de coincidências engraçadinhas. “Bossa Nova” poderia ter sido, mas não foi.

ali tratado. É claro que *Bossa Nova* pretende-se uma comédia romântica, tem cenas de humor bem brasileiro e alguns momentos de “sarro” muito bem tirado, mas acaba sempre jogando água no moinho daquela apologia (ainda

que à vezes tímida) ao estilo de vida de uma parcela da população brasileira que o conto de Sérgio Sant’Anna visava questionar, mesmo que levemente, através do humor e da boa risada.

² Cf. “Uma situação colonial?” In: Gomes, Paulo Emílio Sales. *Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

Cruz e Souza, o poeta do Desterro

por Carla Dórea Bartz

O catarinense Sylvio Back escolheu como tema de seu novo filme um personagem de sua terra natal: o poeta simbolista Cruz e Sousa, nascido na Ilha do Desterro (hoje, Florianópolis). Para contar sua história, Back optou por unir linguagem cinematográfica e poesia através de uma narrativa que se mantém linear em termos biográficos, porém, com a ousadia de usar os poemas como texto.

O resultado é um filme com belas imagens, que emolduram a força dos versos do poeta em representações distantes do naturalismo do cinema tradicional, e que lembra outros filmes como os recentes *Bocage, o Triunfo do Amor* e *Um Copo de Cólera*, nos quais os criadores também escolheram o caminho arriscado de

manter o texto original - seja a poesia ou a prosa.

Num debate promovido no Cinesesc em São Paulo, no dia 13 de maio, Back esclareceu sua opção estética. Com um roteiro com apenas 50 páginas, o cineasta desde o início procurou ser reverente à poesia de Cruz e Sousa. "Não subordinei a imagem à palavra ou a palavra à imagem", afirmou. "Procurei fechar o filme. Para mim, o cinema deve mostrar cada vez menos e, assim, estimular a imaginação do espectador." Assim, seu filme segue de maneira ambígua, como ele mesmo define,

sem se prender a questões temporais, num ritmo lento e teatral, que obriga o espectador a preencher as lacunas que vão se abrindo no decorrer da narrativa.

Um dos grandes méritos do filme de Back é apontar de maneira comovente a luta de Cruz e Sousa contra a exclusão e o racismo e, ao mesmo tempo, reverenciar a cultura afro-brasileira através de rituais do candomblé, canto iorubá e o apoteótico final com uma escola de samba. Talvez o único senão neste ponto seja a cena em que os amigos do poeta fazem uma chacota a Machado de Assis. É uma referência direta à criação da Academia Brasileira de Letras, para a qual Cruz e Sousa teve seu nome cogitado, porém negado. As leituras de Machado hoje não justificam o retrato que o filme faz dele.

Porém, o mais interessante na análise do filme de Back é o paradoxo criado pelo uso do poema simbolista atrelado à imagem. De todos os movimentos literários, o simbolismo parece ser



A voz velada de um poeta excluído

A vida de João da Cruz e Sousa foi marcada pela doença, pela miséria e pela exclusão. Nascido em 1861, era filho de escravos que trabalhavam na casa de um marechal-de-campo, com quem passou a viver como filho de criação. Iniciou seus estudos e os primeiros versos, ainda jovem. A infância protegida não foi o suficiente para evitar as decepções com as imposições do meio social em que vivia. Mudando-se para o Rio de Janeiro, publica seus primeiros livros *Missal* e *Broquéis* que são muito mal recebidos pela crítica de notáveis na época como José Veríssimo e Araripe Jr. Casa-se, em 1893, com Gavita Rosa Gonçalves com quem tem quatro filhos. Em 1989, acometido de tuberculose, morre em Sítio, Minas Gerais. Postumamente, são publicados outros três livros: *Evocações*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*.

Cruz e Sousa, apesar de ser aclamado hoje como um dos maiores poetas em língua portuguesa, ainda é um dos menos conhecidos. Isso porque, além de ser negro, ousou desafiar a ordem dominante na poética vigente então, introduzindo no Brasil, juntamente com um grupo pequeno e fiel de amigos, o **simbolismo**, movimento estético originário da França com poetas como Mallarmé, Baudelaire e Paul Verlaine.

aquele que menos se presta a uma abordagem como esta. Trata-se de uma poesia que busca o inefável, que evoca emoções através da construção de imagens sem nenhuma relação entre si, que trabalha a musicalidade da palavra, através de temas sublimes e vocabulário rebuscado.

A partir do momento que o cineasta utiliza o poema atrelado à imagem, ele cristaliza a sua leitura, rompendo com

A busca de uma estética que não seja comercial, coisa sempre válida porque o cinema não pode ser limitado a receitas, não foi suficiente para abranger a complexidade da obra do poeta catarinense. A questão do simbolismo é essencial para a compreensão de sua arte. Ao dizer que “não subordinou a palavra à imagem ou a imagem à palavra”, Sylvio esqueceu que o poder da imagem sobre o

**Ó meu verso, ó meu verso,
ó meu orgulho,
Meu tormento e meu vinho,
Minha sagrada embriaguez
e arrulho
De aves formando ninho.**
(Cruz e Souza, “Esquecimento” in:
Faróis)

aquilo que é o cerne dessa estética. Os poemas de Cruz e Sousa no filme contam a história de sua vida, mas eles não foram escritos para serem autobiográficos. Ao contrário, o poeta era bastante consciente dos caminhos que seguia e por isso pagou caro. Uma cena exemplar é a da noite de amor entre o poeta e sua esposa, que é belamente interpretada pelo casal protagonista, Kadu Monteiro e Maria Ceixa. Apesar da cinematografia excelente, a sensação final é a de que os atores declamaram poemas românticos. E de romântico Cruz e Sousa não tinha nada.

texto acaba por determiná-lo e subjugá-lo, criando interpretações cristalizadas. As imagens se tornam referenciais demais e os poemas deixam de apresentar o mistério, a evocação, a sugestão, o enigma; efeitos estes que são o resultado do trabalho duro do poeta sobre a palavra.

O filme acaba sendo um interessante exemplo do limite que a linguagem cinematográfica pode ter diante do texto escrito, se as características de ambos não forem cuidadosamente levadas em consideração.

Hans Staden: o indivíduo e a História



Fotos: Riofilme

Eduardo Morettin

Dentro de uma determinada concepção de filme histórico, existente no Brasil desde os anos 30, valoriza-se a autenticidade e a veracidade da reconstrução, materializada nas vestimentas, no cenário, nas referências históricas, etc. A ênfase neste aspecto 'documental' está presente no último trabalho de Luiz Alberto Gal Pereira, *Hans Staden*. De um lado, isto pode ser percebido na contratação de linguistas especializados

tupi, na construção de uma aldeia cenográfica em Ubatuba e no uso de uma caravela construída recentemente em Portugal para celebrar os descobrimentos, além do próprio texto que serviu de base para o filme, a saber, *Duas Viagens ao Brasil*, escrito pelo aventureiro alemão em 1557. De outro, algumas falas do diretor e da própria crítica ressaltaram este apego à chamada verdade histórica. Gal afirmou que a sua idéia foi a de "transpor para a tela algo nunca antes feito, mostrando como era de fato o Brasil do século 16"¹. Marcelo Coelho, por sua vez, apontou para o caráter não alegórico da obra, elegendo sua 'neutralidade' como uma das qualidades do filme².

Dentre as diversas mediações que problematizam a noção de um apresentar a "história tal como ela foi", destaco o próprio relato de Hans Staden. Feito para provar a superioridade do cristianismo sobre as crenças indígenas, o autor elenca os diversos momentos em que Deus intercedeu a seu favor no difícil dia-a-dia de prisioneiro. Dificuldade maior acentuada pela confrontação com o espetáculo do canibalismo, visto como uma prova da condição sub-humana de seus adversários, pelos quais não nutre nenhuma simpatia.

Conectado a este objetivo mais geral, Staden precisava também dar contornos de autenticidade à sua narrativa, a fim de que sua obra não fosse tomada como uma farsa destinada a iludir os leitores menos avisados. Por não ser um representante do poder estatal e nem membro da Igreja, não bastava a sua própria experiência para conferir

fidedignidade à sua descrição. Por isso, recorre a outros expedientes, dentre os quais a solicitação para que um catedrático de medicina da Universidade de Marburg, Johannes Dryander, escrevesse o prefácio com o objetivo de validar o seu testemunho³.

Diante destas questões, duas considerações podem ser feitas. Uma, de caráter mais específico, diz respeito ao próprio conteúdo da descrição feita por Staden, dado que a existência mesmo do canibalismo é posta em dúvida do ponto de vista histórico⁴. Em *Duas Viagens ao Brasil* estamos, de fato, mais próximos do relato de uma experiência pessoal, sujeito à distorções de diversos tipos, do que de um retrato fiel da sociedade tupinambá no século XVI.

A segunda observação está relacionada ao diálogo estabelecido pelo filme com o livro. Como já foi dito, o trabalho de 1557 não está preocupado em reconhecer, aceitar e legitimar a experiência sócio-cultural dos índios. Estamos diante de um europeu perplexo frente a tudo aquilo que ocorre em sua volta. Indicadores de uma mudança de tratamento, cito duas passagens que foram trabalhadas de maneira diferente pelo filme. Logo após chegar à aldeia, Staden é levado pelas mulheres à dança no meio da oca. Resignado, afirma: "Tiravam-me umas pelos braços, outras pelas cordas atadas ao pescoço, tão fortemente que eu quase não podia respirar. O que tinham em mente, quando assim me arrastavam, não sei. Pensei então nos sofrimentos do nosso salvador Jesus Cristo, como foi inocentemente torturado pelos vis judeus"⁵. Mais adiante, na parte referente à descrição dos costumes

¹ Entrevista concedida a Paulo Santos Lima, "*Hans Staden* mostra os dentes nos cinemas", *Folha de São Paulo*, edição eletrônica, 17 de março de 2000.

² Nas palavras do autor temos: "O filme é neutro. Conta o que aconteceu, nada mais. Desconfio que seja esta a razão de seu malogro junto à crítica.

Hans Staden limita-se ao relato factual. Em nenhum momento percebemos as "intenções" do diretor." (Cf. "Neutralidade é qualidade em *Hans Staden*", *Folha de São Paulo*, edição eletrônica, 29 de março de 2000).

³ Sobre a questão ver Ulrich Fleischmann,

indígenas, o autor, ao descrever o uso dado pelos pajés aos maracás, conclui: “pobre gente cega é esta!”⁶. A primeira referência ao martírio de Jesus é substituída no filme pelos comentários das índias sobre como seria “brincar” com um homem com mais pelos no corpo que os outros. O desprezo pelos rituais religiosos dos tupinambás foi atenuado em proveito de um maior envolvimento do alemão com o ‘curandeirismo’ nativo, já que o vemos assoprando alguns doentes na cabana, e tratando com compressas de algodão um dos nativos temporariamente cego.

Estas modificações, entre outras, diminuem o distanciamento do aventureiro em relação à descrição de sua experiência, na medida em que a narrativa abre espaço para percepções e comentários que não são julgados a partir do prisma da civilização. A personagem fílmica de Staden é mais permeável ao contato e suscetível à influências externas do que a do livro do século XVI.

Cabe destacar ainda algumas adições feitas ao relato quincentista com o objetivo de nos fornecer uma outra dimensão de Staden. Durante uma de suas incursões na floresta, já prisioneiro, o alemão se depara com um escravo negro, ensanguentado e fatigado em função de sua fuga. Após uma rápida conversa com os índios que o acompanhavam, o alemão interfere a favor do fugitivo, que adentra na mata entre gargalhadas e acrobacias, como se fosse uma figura mítica. O amor demonstrado pela índia em relação ao aventureiro, a faceta de curandeiro assumida por ele na tribo, e a zanga do alemão ao saber que os portugueses mataram seu

escravo pelo fato de ele ter fugido são exemplos de alguns acréscimos que indicam um esforço de construir uma personagem mais simpática a um público identificado com aqueles que foram destruídos pela colonização.

Certo é que “mostrar” o século XVI a partir do ponto de vista de um europeu imbuído dos preceitos civilizatórios significaria assumir um tipo de discurso sobre o outro que não se coaduna mais com as reflexões acerca do que representou a presença do elemento branco neste território no decorrer do período colonial⁷. Porém, Staden é o personagem-título do filme, o que acarreta por sua vez um problema, qual seja, o de tentar, apesar do preconceito latente em *Dois Viagens ao Brasil*, construir uma narrativa ‘equilibrada’, sem o predomínio de um ponto de vista sobre o outro, uma vez que interessa discutir “a difícil arte da sobrevivência”⁸, pautada na experiência individual, e apresentar de maneira respeitosa o modo de vida dos índios.

A busca deste difícil equilíbrio talvez explique a ‘neutralidade’ acima observada pelo crítico, a pretensa objetividade reivindicada pelo diretor e muitos dos problemas do filme. No que diz respeito à fidelidade, é interessante observar que esta é realçada de maneira positiva em contraposição às experiências modernistas no cinema. Neste sentido, Gal é categórico: “Nada de filme tropicalista, coloridão. (...) Acho a alegoria uma síndrome do modernismo que afasta o público”⁹.

Este afastamento em relação a uma determinada tradição da cinematografia brasileira não deixa de ser um dado interessante para reflexão. Em outros

momentos de nossa história, o relato de Staden foi revisitado de diversas maneiras, servindo de inspiração para Monteiro Lobato, Cândido Portinari e Nelson Pereira dos Santos, entre outros. Literatura, artes plásticas e cinema recolocaram o tema do contato entre brancos e índios em sintonia com as questões de sua época, tomando o texto quincentista como pretexto para comporem uma determinada leitura do encontro entre os representantes de duas culturas diferentes e repensarem a questão da identidade de nosso país.

A retomada da História nestes casos refletiu uma certa postura de crítica ou adesão à ritualização da memória histórica à serviço do Estado, da Nação ou da sociedade. Hoje, esta ritualização ocorre em nome da valorização da experiência individual, descolada de um contexto social mais amplo. Neste sentido, *Hans Staden* busca um ponto de conexão com aquele que, cercado pelos tupinambás dos tempos modernos¹⁰, recorre a vários expedientes, dentre os quais Deus, para sobreviver em um determinado grupo. Como diz a personagem título em uma passagem do filme: “Infeliz do homem que somente pode contar com o homem”. Face a tal isolamento, a recuperação da tradição modernista não faz realmente sentido, pois o entendimento de *Dois Viagens ao Brasil* ilumina um projeto cujo alcance diz respeito a uma consciência destituída de qualquer desejo de transformação social, traço comum a outras produções brasileiras recentes, vinculadas ao chamado “cinema de qualidade”.

Matthias Rohrig Assunção e Ziebell-Wendt Zinka, “Os Tupinambá: realidade e ficção nos relatos quincentistas”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 11 (21): 125-145. set. 90/ fev. 91.

¹ Ulrich Fleischmann e outros, *op. cit.*, p. 139 – 145.

⁵ Hans Staden, *Dois Viagens ao Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia, 1974, p. 89.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 174.

⁷ E um dos sinais desta impossibilidade é o letreiro final do filme que nos aponta para as conseqüências deste encontro: a dizimação dos índios.

⁸ Depoimento do diretor, segundo Luiz Carlos Merten, “*Hans Staden* estréia na TV para encerrar o ano na HBO”, *O Estado de S. Paulo*, edição eletrônica, 31 de dezembro de 1999.

⁹ Entrevista dada a Paulo Santos Lima, *op. cit.*

¹⁰ *Idem, ibidem*.

GÊMEAS

o dramaturgo na estufa

por Ismail Xavier

O filme *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, é o segundo longa-metragem do Grupo Conspiração que toma Nelson Rodrigues como ponto de partida para uma adaptação livre. O texto bastante curto (duas páginas) solicitou um trabalho de roteirização totalmente novo que, de início, se pensava como um episódio de *Traição* (1998). O projeto se ampliou e terminou gerando outro longa que, em verdade, apresenta afinidades maiores com o segundo episódio - *Diabólica*, dirigido por Cláudio Torres - do primeiro longa, mas sem a mesma felicidade no trabalho com os motivos rodrigueanos que lá se inseriam num esquema gótico trabalhado com humor, artifício e muita cinefilia, no entanto, sem se distanciar de uma articulação sugestiva da tragicomédia familiar de maridos fracos e mulheres manipuladoras, com destaque para a irmãzinha perversa. Aqui, o drama se cultiva numa estufa rarefeita de personagens que interessam, ultrapassando o limite a partir do qual fica comprometida essa exploração envernizada das tramas do "desejo mimético" que assola as irmãs desde *Vestido de Noiva*. Reconhecemos a presença de um dos motes mais constantes do



dramaturgo, este que cria as triangulações infernais pautadas pela rivalidade e pelo ciúme. Tal esquema é, em *Gêmeas*, vivido na forma da conspiração subterrânea cuja verdade só se confirma no desenlace, embora tenha se insinuado aqui e ali, a título de suspense e para manter nosso interesse por uma experiência de namoro e romance familiar banal, apesar de tais ressonâncias góticas e do tempero de sangue ao final. O problema é que prevalece a busca do efeito. O destaque à cenografia e à direção de arte, até mesmo o excelente desempenho de uma Fernanda Torres onipresente em função do duplo papel, se impõem como exibição de talento mas não adensam o drama. A exiguidade do material de partida pesou sobre o roteiro que deixa a impressão de um alongamento excessivo de algo que alcançaria melhor resultado em narrativa mais breve. Vem a primeiro plano esta transformação do dramaturgo num ítem clássico de repertório, do qual se lança mão como grife de mercado sem lastrear a experiência numa interpretação mais consistente de seu universo e de sua relação com o contexto atual. Falta, digamos, a ambição de intervir neste terreno.



Fotos: Riolfilme

O Biscoito Fino de *CURRA URBANA*

por Leandro Saraiva

Curra Urbana, exibido em sessão primeira e única em abril deste ano no MIS, é um filme de média-metragem, finalizado em vídeo a partir de material em 16 mm, de produção barata e cooperativada. Por seus 37 minutos e por seu suporte final em vídeo, o filme não poderá participar em festivais de curtas, nem poderá ser incluído em exhibições em salas de cinema. Além dessas características que praticamente o excluem de qualquer circuito exibidor, *Curra Urbana* tem ainda outra característica peculiar: é um dos melhores filmes brasileiros dos últimos tempos.

O estreante Tiago Mata Machado, de cara, na apresentação do filme, declara em letreiros: “filme inspirado em Charles Bukowski, Lupicínio Rodrigues e Jean-Luc Godard”. E ainda mais surpreendente: cumpre o que promete, sem que isso signifique um jogo auto-referente de citações. Utiliza-se de formas dos artistas citados para pôr na tela imagens com raro teor de experiência vital.

Como para Godard, no começo é a literatura. No nível do enredo, com a sobreposição da história do conto “Curra, curra”¹ e algo do personagem do romance *Cartas na Rua*² em sua primeira parte. Numa linha narrativa, temos o homem que, no intervalo de um exame médico, sai à rua e fascinado por um mulher, a segue até sua casa envolvendo-se num jogo erótico que, conforme suas palavras ao policial que o prende, acaba por “não ser bem uma curra”.

Na outra, acompanhamos as andanças de um carteiro bem distante dos clichês de impessoal probidade associados à profissão.

Mas essas bases de enredo importam mais como meios para compor um retrato da experiência imediata das ruas de uma capital brasileira contemporânea. Um cinema de rua, que rima com futebol de rua, feito de poucos recursos materiais mas que nem por isso, ou talvez até por isso, não dispense a “categoria” sob a forma da brincadeira moleque.

O diretor segue o mandamento moderno de uma narrativa que afrouxa seus nexos de causalidade para se abrir a sentidos mais flutuantes, que ele busca através do variado leque de procedimentos cinematográficos através dos quais trata o universo comum a Bukowski e de Lupicínio, de perdedores que vivem à deriva pelas ruas dos fundos das casas dos bem postos no mundo. Esses repertório cinematográfico não está, entretanto, a serviço de uma simples tentativa de reconstrução do universo bukowskiano, temperado pelas músicas de Lupicínio. A complexidade do cinema de Thiago Mata Machado, que incorpora as referências que mobiliza em jogos de intensa variação das relações de espaço, tempo e som, faz dele (de fato, ao estilo de Godard), mais do que “adaptação”, um cinema de invenção e exploração da aparência de diversão com as formas visuais e sonoras (com destaque para a trilha musical) que dá o tom alegre de boa parte

desse filme feito de ampla liberdade de imaginação cinematográfica, estão questões bastante profundas, provando mais uma vez que diversão e reflexão andam bem juntas.

Tomemos algumas formas desenvolvidas no filme. A repetição de uma ação em cortes sucessivos, por exemplo. Isso ocorre quando se insinua mais claramente o jogo de sedução, na repetição de uma virada de rosto e sorriso por parte da mulher perseguida. Ocorre também no momento que o homem a pega à força. Isso poderia indicar uma aposta na manipulação descarada pela montagem, numa possível opção anti-baziniana que seria corroborada ainda pela intensa edição de som, que serve como pauta a esses efeitos de montagem. Mas as coisas não são tão simples. No próprio exemplo inicial, dos sorrisos, os cortes vêm depois de um longo plano que concentra a ambivalência do tratamento do “valor de presença”, de força testemunha da imagem em *Curra Urbana*: a mulher perseguida e seu



perseguidor vêm em direção à câmera, numa profundidade de ação do plano que, entretanto, não é profundidade de campo (consagrada como marca do real da imagem cinematográfica) uma vez que a única coisa que entra em foco é o rosto da mulher, justamente no momento do sorriso, já muito próxima à câmera (um dos tantos recursos mobilizados por uma fotografia exemplar). Numa polaridade invertida, com o valor de presença da imagem em primeiro plano e os poderes da manipulação como coadjuvantes, estão as imagens documentais inseridas no filme, onde a câmera na mão se confronta com moradores de rua, espécie de ponto de fuga dos personagens à deriva tratados pela ficção. Aqui a câmera varia entre o gesto rápido, incisivo, e a contemplação-confrontação mais demorada, valorizando, nos dois casos a dimensão antropomórfica, de homem a homem, do ato de filmar. Mas ao mesmo tempo a edição de som, feita por palavras e sons mixados e distorcidos, dá o tom de críspação para a seqüência.

No nível da direção de atores podemos ver também essa ambivalência exploratória, e é talvez aí que fique mais claro como as manipulações narrativas deslocam os sentidos pretensamente “dados” pelos elementos postos em jogo. Por exemplo, a atuação “a frio” de Guará Rodrigues, que praticamente cita as falas de seu personagem, sem interpretá-las - evocando o distanciamento debochado que Pereio

consagrou - evita que se veja o filme de modo muito colado a matriz visceral bukowskiana, que, por outro lado, se faz presente na interpretação de Êsio Magalhães como carteiro.

Talvez todo esse papo sobre representação, pretensão a valor de presença, ambivalência e distanciamento soe muito teórico, acadêmico. Mas o próprio filme oferece momentos que, creio, expõem o que há de decisivo nessas explorações para quem se interessa pela capacidade do cinema em aproximar-se da complexidade da experiência. Penso especialmente no plano da curra: digo “plano” porque a imagem, já na sua composição equilibrada e inverossímil (onde está o homem?) nos lembra que se trata, justamente, de uma imagem. Isso é acentuado pela risada irreal que, sobrepondo-se ao samba de Sinhô, vai tomando conta da cena. Mas conforme a

imagem se prolonga mais e mais, e a risada cresce além de qualquer sentido mimético possível, ocorre como que um salto, uma quebra que põe em curto circuito nossa “maquininha decodificante”. Instala-se um desconforto frente àquela imagem bem-composta de uma bela mulher que vai se tornando mais e mais grotesca, mais alheia aos códigos estabelecidos, abrindo-se como que um abismo para além do “isto é uma imagem”, nos assombrando com a presença de algo humano, fascinante e terrível, que não sabemos nomear. Algo semelhante ocorre no prolongamento da imagem documental do morador de rua que, encarado fixamente a câmera, declara que “ultimamente está mais ou menos controlado” com a bebida, e depois se cala.

Um cinema da heterogeneidade que, misturando documento e ficção, manipulação e contemplação, registros diferentes de interpretação e de trilha sonora, aposta na experimentação, nas rupturas, não como exercício narcisista auto-suficiente, mas como meio de forçar os limites da re-presentação cinema-tográfica.

Talvez um cinema com essa maturidade só pudesse mesmo surgir à margem da produção nacional corrente, mergulhada na regressão cultural.



¹ Bukovski, Charles in *A mulher mais linda da cidade*. L&PM, Porto Alegre, 1999

² Bukovski, Charles. *Cartas na rua*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983

Correspondentes de Guerra Querem a Paz

por Maurício Hirata

Notícias de uma Guerra Particular conduz o espectador com precisão através do universo do tráfico de drogas, levando-o desde os reflexos superficiais até o cerne do problema. A cada "slide" João Salles e Kátia Lund nos guiam pelos corredores das favelas, pela história do tráfico, pelo imaginário de traficantes e policiais, revelando a lógica que rege a situação calamitosa em que se encontram as periferias das grandes cidades brasileiras. O filme consegue, inclusive, ir além do seu objeto imediato (o tráfico), chegando a compor um estrutura didática (no melhor sentido da palavra), capaz de expor as complexas ligações entre a violência urbana, a desigualdade econômica e social, e o controle político do estado pelas classes dominantes.

No entanto, em meio a entrevistas reveladoras e imagens impactantes, existe uma contradição essencial que acaba por limitar o alcance de sua crítica. Pois, apesar de analisar o tráfico de drogas com minúcia e clareza, identificando as classes mais abastadas como promotoras da exclusão social que gera o tráfico, ao aparentemente não propor uma solução, o filme cai em um discurso ingênuo e humanista. Na falta de um projeto concreto e realista de intervenção ele insinua como saída uma conciliação utópica entre as

classes sociais motivada por um sentimento misto de compaixão, solidariedade e autopiedade.

Esta proposta se apresenta de uma forma sutil em algumas escolhas estéticas feitas pelo filme. Em primeiro lugar, na maneira como ele elimina de sua estrutura personagens que materializem as classes mais abastadas, identificadas no próprio filme como principais interessadas em manter o sistema que causa a expansão do tráfico de drogas, removendo, assim, figuras que seria obrigado, por seu próprio discurso, a desmoralizar.

Em seguida, no modo como ele busca causar a identificação e a empatia do espectador com o drama de todos os personagens que escolhe apresentar, sejam eles policiais, favelados ou traficantes, como se de uma forma ou de outra todos estivessem um pouco certos. O resultado destas opções sutis é um sentimento vago de que "no fundo" o conflito retratado não tem "sentido", uma vez que todos os lados apresentados tem sua cota de razão e conseqüentemente se encontram absolvidos de culpa.

E é neste ponto que *Notícias de uma Guerra Particular* demonstra a ambigüidade de seu discurso. Ao preferir apenas descrever, sem materializar, o ponto de vista daqueles que mais contribuem para a manutenção do sistema de exclusão social que descreve, o filme ameniza as críticas que faz. E acaba induzindo à conclusão simplista de que a solução para o crescimento do tráfico e da violência urbana depende de uma certa solidariedade e compaixão entre as pessoas, contradizendo a análise racional feita por ele próprio.

No entanto, apesar das críticas, trata-se de um filme que merece ser assistido e discutido, pois apesar de algumas falhas, ainda está muito acima da média do cinema brasileiro atual.



BUENA VISTA SOCIAL CLUB: O ESPETÁCULO E A DIGNIDADE

Requer paciência, mas valeria a pena contar o número de planos fixos na porção cubana de *Buena Vista Social Club*. Eles são minoria num filme em que a câmera se movimenta suave e constantemente, com a ajuda precisa de um steadycam. Além da óbvia vinculação com a música, tema central do filme, o que mais Wim Wenders teria a nos propor com esse calculado baile de imagens?

Poucos planos se fixam na Havana mostrada por Wenders. Contrapostas às imagens fixas do show do Buena Vista Social Club em Amsterdã, recorrentes ao longo do filme, a sensação que se tem é de um filme “de passagem” por Cuba e por seus personagens: o destino é o show internacional, consagração de um projeto iniciado antes, com a gravação de um primeiro disco da velha guarda cubana pelo músico norte-americano Ry Cooder -mais de 1 milhão de cópias vendidas em todo o mundo, o maior sucesso de sua carreira, notável, entre outros aspectos, por viabilizar projetos estrelados por artistas de países periféricos.

Com isso quero dizer que *Buena Vista Social Club* é mal intencionado ou anti-cubano? Não. Eu não teria subsídios para taxar o filme de “americanófilo” ou “anti-castrista”, como fez Marcelo Coelho em sua coluna na Folha de São Paulo em 12 de abril. Ao contrário. A adesão ao regime cubano -ainda que rápida e superficial- é evidente. O baile de imagen

por Claudia Mesquita

Com a ajuda de grandes músicos e de um projeto de “resgate” musical bem-intencionado e bem sucedido, Wenders construiu com pulso firme um filme cuja forma pelo uso da música, pelo movimento da câmera, pelo controle do tempo de cada plano e pela montagem que privilegia o ritmo e a ausência de conflitos deve mais aos filmes de propaganda e aos clips musicais do que às grandes incursões no cinema documentário. Um grande clip dignificador que executa o seguinte mecanismo: parte da dignidade do projeto de Cooder, abraça a soberba dignidade dos velhos músicos esquecidos e alcança, sem dificuldade, a dignidade da Cuba resistente, cercada de capitalismo por todos os lados.

Se era realmente esse o projeto de Wenders, foi muito bem sucedido. *Buena Vista* funciona como um filme de propaganda e provavelmente vai marcar a visão de Cuba do espectador médio em todo o mundo, no começo do século XXI -disco (melhor dizer discos, já que o primeiro Buena Vista deu origem a várias outras gravações) e filme se mostraram altamente vendáveis, um reforçando o consumo do outro. Quem, com um mínimo de senso de justiça, não se emociona com a chegada da bandeira de Cuba ao palco do Carnegie Hall, empunhada por músicos cubanos cheios de talento e dignidade e aplaudida por moradores -e consumidores de cultura- do gigante inimigo, país que mantém há quatro décadas um embargo assassino contra o pequeno vizinho revolucionário?

Dizer que *Buena Vista Social Club* é um eficiente libelo pró-Cuba, feito em momento oportuno, não é a mesma coisa de dizer que é um bom filme documentário. Eu não acho que seja, apesar da evidente qualidade técnica e de alguns momentos iluminados. Embora tome como objeto e fio narrativo do filme a gravação de um disco em Cuba por Ry Cooder (o disco solo do cantor Ibrahim Ferrer, um dos destaques do álbum conjunto Buena Vista Social Club, gravado dois anos antes), associada às cenas de um show realizado pelo grupo em Amsterdã no mesmo ano (1998), Wim Wenders não se furta a mostrar Havana e a realizar pequenos *portraits* dos velhos músicos -mas o faz de maneira



esquemática, sem complexidade. É como se a Cuba mostrada e as trajetórias sumariamente retratadas não pudessem introduzir notas dissonantes em relação ao projeto de fundo: realizar um retrato de dignidades.

Tudo o que vemos de Cuba são imagens em movimento das ruas de Havana, com seus belos prédios em deterioração e calhambeques pitorescos - sempre acompanhadas do romântico "son" dos artistas cubanos, boleros, rumbas e mambos que faziam dançar a Cuba pré-salsa, resgatados pelo projeto de Cooder do esquecimento. Ah! Também uma fábrica de charutos e os interiores de belos prédios históricos onde alguns músicos são retratados.

Geralmente mostrados tocando ou cantando, sondados pela câmera em movimento, os personagens não falam mais de si mesmos do que sobre o início da carreira -quase todos foram talentos precoces- e sobre os últimos tempos, quando, desmotivados, alguns resolveram pendurar as chuteiras. O filme constrói meticulosamente as cenas de que os músicos participam -em geral sozinhos em algum prédio ou espaço vazio, tocando. Não há uma preocupação em entrar na vida comum dos personagens, ou em compreender sua relação real com o país onde vivem -quer queiramos, quer não, a mesma Revolução que erradicou o analfabetismo e estendeu os direitos sociais a todos os cidadãos instituiu a censura artística e provocou o fechamento do mercado de trabalho dos velhos músicos da noite cubana (Mas será que sob o sol do capitalismo eles teriam um destino tão diferente? Não é preciso ir longe: quantos músicos brasileiros da velha

guarda têm reconhecimento, conseguem gravar discos e sobrevivem sem dificuldades? A minoria, acredito).

Não sei bem por que, toda vez que penso nesse filme me vem à mente como contraponto o documentário *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman. São histórias diferentes, claro. Velho, vivendo pobremente, o grande compositor brasileiro não tinha motivos para euforia -nenhum Ry Cooder veio salvá-lo do esquecimento em vida. Talvez por isso, o que Hirszman mostra não é o Nelson Cavaquinho grande músico, mas um homem comum cerceado pelos limites de sua própria vida, num filme curto, mas de tempo distendido, que ajuda a reforçar o sentimento de paralisia. Sua casa pobre, sem nenhum pitoresco. A ida ao boteco, sem glória, sem sentido. É como se o filme se deixasse contaminar pelo ritmo da vida de Nelson Cavaquinho -e não impusesse a ela um ritmo pré-determinado, a serviço de um projeto anterior, como faz *Buena Vista Social Club*.

No final, chegamos a Nova York, para acompanhar nossos heróis tocando no

Carnegie Hall -sonho de todos os músicos, glória suprema. Seus passeios pela ilha de Manhattan têm momentos curiosos -todos devem se lembrar da cena da vitrine, quando dois músicos tentam identificar, com pouco sucesso, miniaturas de ícones da cultura pop e de presidentes norte-americanos. O mesmo tom ingênuo e digno recobre os diálogos em que eles demonstram seu encanto com a descoberta da grande metrópole -que até então, para a maioria, era apenas imaginária. De lá, Wenders nos conduz de volta aos travellings de Havana. "Esta revolución es eterna"; "Creemos en los sueños". O recado captado nas pichações e letreiros da cidade -e inserido em momento estratégico do filme- não deixa a menor dúvida: toda essa dignidade tem endereço.

Engraçado como, em meio a tanta cenas em que a evidente "armação" -a construção de que todo documentário é feito, não apenas esse- não conduz a "revelação", uma delas, tão "armada" quanto as outras, me provoque emoção. Falo da seqüência/*portrait* do pianista Ruben González. O que há de especial ali? Será a presença espontânea daquelas crianças se divertindo em dançar para a câmera ao redor do pianista? Ou será o próprio Ruben tocando um piano imaginário, em frente a uma árvore enorme, respeitável como ele? Pode ser também o momento em que Ruben se despede, levando nas mãos um saquinho de plástico azul com suas partituras, e caminhando com dificuldade sobre os tênis brancos. Tudo aquilo é bonito. Ao lado das músicas, do talento e da simpatia exuberantes dos intérpretes, aquela seqüência faz valer um filme feito de boas intenções, mas poucas revelações.



A NUVEM: a mediocridade de um continente refletida

por Marcos Cesana

A Nuvem começa numa poesia, em off, e sob uma chuva que segue durante todo o filme por uma Buenos Aires que vem “perdendo ou vendendo” seus valores a preço de banana. O diretor acentua essa degeneração logo de início, usando com originalidade a imagem de uma chuva ininterrupta, que dura aproximadamente quatro anos e mostra, que nesta sociedade, as pessoas, carros, cães, trens, e quase tudo que se move, anda por quase todo tempo, pra trás. A sensação que se têm é que o atraso é irremediável.

Solanas, diretor que já foi até candidato à presidência na Argentina por um partido de esquerda, luta contra esse retrocesso idiotizante e provavelmente contra o empobrecimento dos valores e da auto-estima do país que revelou Borges, Arlt e Cortazar na literatura.

Diretor de *Sur* e *Tangos, O Exílio de Gardel*, entre outros títulos, Solanas nunca abandonou o lirismo em suas obras. Todas elas apresentam sempre um discurso político-social associadas a um lirismo-mágico, próprio da narrativa portenha dos autores citados. Neste caso, além da chuva e do fato que quase tudo anda de costas, o grupo de teatro, com o sugestivo nome de Teatro Espelho, serve de reflexo da atual sociedade argentina, mas o é, no filme, um reflexo distorcido, pois resiste a descaracterização desta mesma sociedade. O grupo Teatro Espelho como qualquer grupo de teatro latino-americano, enfrenta problemas financeiros, não tem o apoio do Estado e, localizado na zona portuária da cidade, passa a ser ameaçado por uma desapropriação. A fita trata da tentativa do Estado de transformar toda região portuária, inclusive a sede do grupo, num grande complexo comercial e turístico.

A resistência dos membros do Teatro Espelho é o antídoto contra o que parece irremediável. É a cura contra a aculturação televisiva, americana e capitalista do fim do milênio. Assim, ‘Espelho’ é o reflexo deformado de uma sociedade deformada pela banalização. E resiste da maneira mais digna de se resistir. O grupo não se vende. O grupo não tem preço, não se corrompe. É um grupo que não precisa da mudança de repertório ou qualquer artifício para se manter. Faz durante toda sua existência sempre o mesmo tipo de espetáculo, sem degenerar para a comédia barata, classe média.

Esse prazer em fazer, também tornar-se-á uma prática da resistência: existir para fazer sobreviver a arte; resistir para não ser descartável; resistir para continuar a viver de teatro e não se vender para a TV; resistir para não se desfragmentar; resistir para ser o que se é, e ter prazer em viver como se vive.

Resistir como Solanas resiste, e faz desta prática de cinema, a sua prática. pela onda globalizante? Esta talvez seja a grande questão do filme.

Os itens

O filme é dividido em subtítulos, Solanas fala dos Que Aguardam, da Modernidade, da Sentença, do Esquecimento, dos Prêmios, Castigos e Uivos. Esses itens que subdividem toda fita e fazem parte de um grande calvário para aqueles que resistem. Todos eles exigem dos personagens do Teatro Espelho uma enorme força de vontade, muito suor e lágrimas. Muitas lágrimas. As piores são derramadas diante da injustiça social e da injustiça do Estado. Que talvez seja hoje, com seus homens idiotizados, o maior culpado pela condução da carruagem chamada História.

Sobre isso, a peça Globo Rojos de Eduardo Pavlosky (o dono do Teatro Espelho no filme) faz uma boa análise, quando crítica boa parte da inteligência do país por estar se idiotizando apenas para agradar e ser aceita pelos idiotas. Idiotas da elite política, empresarial e comunicadora do país.

O último dos itens em *A Nuvem* é Obstinação. Ser obstinado, o único remédio para fazer o homem resistir a imbecilidade completa que parece tomar conta da Argentina, e que tem sucursal na televisão, na imprensa e na política brasileira. A diferença é que hoje faz sol.

Um cinema que quer sobreviver como cinema e não de cinema como entretenimento. Resistir, talvez, para não deixar contaminar-se pela maneira mais fácil e empobrecedora de se comunicar. Resistir para dizer algo efetivamente relevante.

É fundamental no filme, a maneira como o Estado, a Justiça e algumas pessoas tentam corromper outras. No caso do dramaturgo do grupo Espelho, que é chamado pela Secretaria de Cultura, e acha que talvez a Secretaria o estaria chamando para dar apoio ao grupo, mas quando chega no local, é informado que a Secretaria tem intenções de premiá-lo pelo conjunto da sua obra. Prêmio dado em nome de um silêncio diante do processo de desapropriação. Prêmio ao qual ele dá as costas.

Outros, se vendem. Se deixam levar pela atmosfera favorável. Correm atrás da sobrevivência. Evitam as dificuldades. Perseguem em prol de rendimento momentâneo, um falso crescimento artístico.

Este é o caso de um dos ex-componentes do Teatro Espelho, ainda muito ligado ao grupo, e que trabalha em televisão, e do Secretário de Cultura, que no fim do filme, insiste, ainda que num tom amigável, que o grupo de Teatro Espelho, desocupe o local, com a promessa de dar-lhes uma sala no conglomerado que será levantado ali.

Como continuar a atuar com enormes dificuldades e não se deixar levar.

MIKE LEIGH, ENTRE O CINEMA E A TELEVISÃO BRITÂNICA

por Mauro Baptista

O que define um longa-metragem de ficção como cinema? A sua exibição em salas de exibição? Se assim fosse, como qualificar os filmes que não chegam às salas de cinema e são encaminhados diretamente para o mercado de vídeo e a televisão paga? Telefilmes... O conceito já tem implícito um julgamento de valor: um telefilme seria um longa-metragem de menor qualidade que seus pares exibidos nas salas de cinema.

A exibição ou não em salas parece provocar uma substantiva diferença de status social e cultural. Se um filme teve sua cópia projetada numa sala escura é Cinema, com maiúscula, Obra de Arte, mesmo que apenas quarenta pessoas o tenham assistido. Porém, se um filme é realizado para ser exibido na televisão, sem atingir as salas de cinema, não deixa de ser um produto de nível cultural inferior, mesmo que seja excelente e seja assistido por milhões de pessoas, como os episódios da *Comédia da Vida Privada* de Guel Arraes e Jorge Furtado. Por melhor que seja o filme para televisão, a *intelligenza* o julgará como apenas entretenimento. De nada valerá recordar que os filmes de Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Billy Wilder, hoje percebidos como “Obras de Arte”, eram antigamente também percebidos como apenas “entrete-nimento”. A separação entre obra de ficção cinematográfica e obra de ficção televisiva é uma catástrofe; o julgamento da qualidade de um filme pelo status do meio em que será exibido em primeira instância -

televisão ou salas de cinema - empobrece nossa cultura audiovisual. Parte da razão é a queda de qualidade na programação da TV brasileira em relação a dez, quinze anos atrás, e a falta de uma produção de ficção televisiva em canais culturais no estilo da BBC ou do Channel Four.

É por esse preconceito contra a televisão como meio exibidor e a falta de acesso à produção televisiva da Europa que um cineasta da importância e singularidade de Mike Leigh ainda não é ainda valorizado em seus justos termos aqui (a maior parte de sua obra não está disponível em vídeo).

Leigh é um dos cineastas mais originais e importantes das últimas duas décadas. Seu primeiro filme estreado no Brasil foi *Segredos e Mentiras*, que, ao ganhar os prêmios de melhor filme e melhor atriz em Cannes 96, teve distribuição planetária e portanto chegou às cidades que ocupam normalmente qualquer produção média de Hollywood. Devemos destacar que, antes de *Segredos e Mentiras*, Leigh já tinha dirigido 22 peças de teatro, 11 filmes para televisão e 4 longas-metragens. Entre os quatro longas anteriores, destaca-se *Naked* (1993), obra prima absoluta que levou os prêmios de melhor diretor e ator no Festival de Cannes.

Leigh nasceu em 1943 em Salford, distrito próximo a Manchester; portanto, o prestígio inter-nacional chegaram somente quando ele tinha 53 anos. A trajetória de Leigh ilustra a dificuldade que tem as cinematografias

não americanas para serem bem distribuídas e difundidas; e como nos anos 80 e 90 o cinema europeu virou algo quase excêntrico, uma raridade. Ainda que a língua inglesa, em teoria, facilitaria a difusão de seus filmes, a presença marcante dos sotaques regionais e proletários impede a compreensão pelo público médio americano.

Leigh dirigiu seu primeiro longa, *Bleak Moments*, em 1971. Teve que esperar 17 anos para fazer o segundo, *High Hopes* (1988). Entre ambos longas-metragens, Leigh criou e dirigiu peças de teatro (como uma forma barata de experimentar) e fez filmes para televisão (rodados em 16 mm) de grande sucesso de público. Os filmes para a BBC e o Channel Four não foram exibidos nas salas de cinema porque eram rodados em 16mm - eram filmes de baixo orçamento, com filmagens de quatro a cinco semanas. No entanto, do ponto de vista puramente artístico, obras como *Hard Labour* (1973), *The Kiss of Death* (1977), *Grown Ups* (1980), podem ser considerados filmes tanto quanto os seis que rodou em 35mm e foram exibidos no cinema. Na produção para teatro e



¹ Devo esta precisão sobre os conceitos de realismo e verossimilhança no cinema britânico a Ismail Xavier.

² Peter Ansorge. *From Liverpool to Los Angeles*. Faber & Faber. London- Boston. p. 95-114.

³ Obra citada.

⁴ Entrevista de Graham Fuller a Leigh, em obra citada, p. XV.

⁵ Obra Citada, p. IX

televisão há algumas obras primas, como a peça *Abigail's Party* (1977), e os filmes *Nuts in May* (1976) e *Meantime* (1983), este protagonizado por dois jovens atores pouco conhecidos na época, Tim Roth e Gary Oldman. Assim, *High Hopes* pode ser considerado como o primeiro longa-metragem oficial da segunda fase de Leigh, mas é o longa-metragem número onze se reunimos a produção televisiva e a cinematográfica.

Mike Leigh se inscreve numa tradição de realismo forte da cinematografia britânica, expressada no documentário, no *free cinema* dos anos sessenta, como nas ficções da televisão estatal BBC, que se firmaram com o pioneiro *Catby come Home* (1966), dirigido por Ken Loach e produzido por Tony Garnett. O socio-realismo de Leigh chega à caricatura e ao absurdo. Este socio-realismo é o centro conceitual sobre o qual giram os principais traços de sua obra: o olhar no cotidiano das classes trabalhadoras, os diálogos cheios de gírias locais e de expressões e ritmos particulares de cada personagem, as performances brilhantes dos atores, o senso de humor, a agenda política e social, a tensão entre o anárquico e o doméstico, e, fundamentalmente, a capacidade de representar um sentimento de "britanidade", uma forma de ser única e particular dos habitantes da ilha. Falar de realismo é falar de códigos de verosimilhança; na vertente social realista do

cinema britânico de Loach, Leigh e Frears parte-se do pressuposto de que tudo o que acontece na tela pode acontecer na vida real.¹

O chamado apogeu do cinema britânico dos anos oitenta não foi, curiosamente, protagonizado por jovens estreados, mas por diretores com extensa experiência fazendo cinema na televisão (Loach, Frears, David Hare, Leigh) com filmes que atingiam milhões de espectadores. Para entender este cinema, seu estilo e modo de produção, seu projeto de estudar a Inglaterra pós-império a partir do foco nas classes trabalhadoras, devemos destacar o singular papel da televisão (a BBC e, a partir dos anos 80, *Channel Four*), que produziu filmes para televisão imensamente populares durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta, rodados com baixo orçamento e em 16mm, num tempo médio de quatro semanas. Já o *British Film Institute* financiava principalmente um cinema mais experimental, representado por diretores como Derek Jarman, Peter Greenaway, Sally Potter, Peter Wollen e Laura Mulvey.

No início dos anos oitenta, o recém fundado *Channel Four* decidiu rodar os filmes em 35mm para assim poder exibi-los comercialmente nas salas de cinema², apostando na construção de uma nova fase do cinema britânico. *My Beautiful Laundrette*, de Stephen Frears, o primeiro longa produto desta nova estratégia, foi pensado originalmente para ser rodado em 16mm e ser exibido somente em televisão. Dessa forma, os trabalhos de Leigh, Loach, Hare e cia saíram do exclusivo circuito de língua inglesa da televisão, formado por Grã Bretanha, Nova Zelândia e Austrália e Estados Unidos, para serem divulgados no resto do mundo. O dramaturgo David Hare, por exemplo, ganhou com seu primeiro longa-

metragem, o Urso de Ouro do Festival de Berlim em 1985.

Portanto, o que chegou nas salas de exibição como cinema britânico é uma pequena parte de uma vasta produção audiovisual, cuja grande maioria foi realizada em 16mm e transmitida por televisão. Há um vasto "cinema britânico" - no sentido amplo do termo - que está conservado em fitas de vídeo e cópias em 16mm, um verdadeiro tesouro desconhecido para o público de língua não inglesa. Ainda hoje, a televisão britânica continua produzindo longa-metragens que não chegam as salas de exibição.

Como explicar a excelência e singularidade deste cinema? Devemos lembrar que o passado imperial e o isolamento territorial do continente fazem que o Reino Unido tenha uma singular dimensão cultural autônoma. Por exemplo, o elevado status social e cultural do teatro e da ficção para televisão possibilita que grandes dramaturgos, diretores e atores construam suas carreiras nesses meios sem investir ou depender do cinema. Dennis Potter, dramaturgo e escritor, escolheu a televisão como meio de expressão preferido e construiu uma obra exemplar no formato de minissérie de quatro a seis episódios, com duração entre 50 e 70 minutos, além de longas e peças para televisão. *The Singin' Detective* e *Lipstick on Your Collar* são obras primas muito superiores a 95% do cinema contemporâneo. A televisão britânica foi construída em torno de duas figuras, o produtor e o escritor, o que gerou um modo de produção de baixo orçamento e grande liberdade de criação em que o texto, o modo de produção e a exibição pública eram de grande importância;³ o diretor era peça secundária.

Por outra parte, a Inglaterra tem se reinventado como país nas últimas três décadas, em consequência de vários fatores, os principais o fim do império britânico e a decadência econômica, a chegada dos habitantes das ex-



colônias, e a política neoliberal recessiva de Margaret Thatcher de quase duas décadas, que aprofundou as diferenças sociais. Grande parte do cinema britânico dos oitenta coloca-se em oposição à linha política governamental, concentrando-se em mostrar os efeitos da política neo-liberal da Dama de Ferro (exemplares deste período são *Riff-Raff* e *Agenda Secreta*, este último disponível em vídeo). Na televisão, uma vertente forte foi reavaliar o momento chave em que o Reino Unido passou de ser império a apenas um país mais de Europa, com uma economia decadente. No projeto de trabalhar a identidade dessa nova Inglaterra, as classes dominantes, burgueses e aristocratas, já não interessaram como protagonistas, passando ao primeiro plano personagens originários das classes baixas, traço que já despontava em parte do *free cinema* dos anos 60.

Paradoxalmente, a decadência política e econômica do Reino Unido liberaram o cinema britânico do peso da tradição e da etiqueta e dramas corretos, assépticos e mumificados que fizeram da produção anterior a 1960 uma das menos interessantes de toda Europa.

A melancolia provocada por um passado de glórias cada vez mais distante, a recessão econômica thatcheriana e seus efeitos sociais, os emigrantes das ex-colônias (que revitalizaram a literatura, como Hanish Kureishi e Salman Rushdie) propiciaram um renascimento cultural da ilha. A decadência da tradicional indústria britânica de cinema deu lugar a um novo tipo de cinema, de baixo orçamento (ao redor de 500 mil a dois milhões de dólares por filme), com um forte viés socio-realista, disposta a mostrar uma cara proletária e popular anteriormente oculta pela indústria tradicional.

Leigh é possivelmente o cineasta mais interessante e singular desta geração de realizadores britânicos que tem em média três décadas de experiência. Dois métodos de criação

e produção distinguem Leigh de seus colegas, aspectos que explicam a qualidade única de seus roteiros e das performances dos atores, que superam o já excelente nível dos atores britânicos.

Leigh cria os roteiros coletivamente com os atores, num trabalho de ensaios intensivos que tem como objetivo a construção dos personagens e da história que virará roteiro. Sua maneira de criar explica em parte porque sua obra se funda nos pequenos acontecimentos da vida cotidiana.

O método de Leigh consiste em juntar um grupo de atores, sem ter roteiro nem argumento nem tema preestabelecido. Se reúne com cada ator por separado e constrói os personagens um por um. Posteriormente, realiza discussões e improvisações até chegar à forma final do roteiro, que na realidade nunca é escrito.

Uma experiência chave como estudante de desenho foi decisiva para que Leigh desenvolvesse este método. Ele estava desenhando quando repentinamente teve um *flash*. “Eu percebi que o que estava experimentando como estudante de arte era que trabalhando da fonte (em inglês, ‘source’) e olhando para algo que existia e te interessava era a chave para fazer uma obra de arte. Isso me proporcionou um senso de liberdade. Tudo está disponível como assunto se o olharmos de forma tridimensional, de todas as perspectivas.(...) Parte de meu problema, na verdade, não é tanto sobre o que fazemos num filme, mas sobre o que não fazemos, e faz mais sentido resolver estas questões nas locações com teus colaboradores, antes que numa solidão estéril.”⁴

Em resumo, Leigh utiliza a grande parte do tempo e dos recursos orçamentários para trabalhar com os atores e criar o filme num particular laboratório, que é, de certa forma, uma radicalização do método de Lee Strasberg. No cinema contemporâneo, propostas como a de Mike Leigh, resgatam a essência artística e humana do cinema, numa era em que o discurso

da alta tecnologia tenta uniformizar a arte e inutilizar a capacidade crítica. Por outra parte, não podemos tomar Leigh como um autor, e o isolar do contexto social e cultural em que surgiu, nem esquecer o papel fundamental da televisão britânica e sua proposta de cinema popular de baixo orçamento, alto nível e liberdade criativa. Exemplos e lições que, penso, podem ajudar a repensar o atual impasse do cinema brasileiro, a necessidade da televisão (estatais ou privadas) ter um papel mais ativo na produção, e como chegou a hora de estudar e valorizar seriamente as poucas iniciativas de alto nível que nossa televisão já produz - leia-se Guel Arraes, Jorge Furtado e cia.

A Obra de Mike Leigh No Cinema

High Hopes (1988) mostra como simpático o casal socialista, Cyril e Shirley, e como antipáticos os novos ricos Valerie e Martin, e o casal de classe alta, Rupert e Laetitia. Cyril é um operário de esquerda cético, que não milita em sindicato e não consegue acreditar no futuro, e por isso não quer ter filhos. Shirley compartilha as idéias socialistas de Cyril mas, em lugar de seu pessimismo, possui fé e certo otimismo. Há uma neta oposição de classes sociais, que, por um lado, alude ao particular sistema de classes da Inglaterra, por outro, a uma divisão de classes universal. Forte crítica ao governo Thatcher e suas conseqüências (desemprego, recessão, individualismo, exacerbação do consumo), *High Hopes* trata da importância de cuidar dos outros, de ter e acreditar numa ética. O filme oscila entre o drama e a comédia farsesca, entre retratos cruéis de personagens e momentos de compaixão e humanismo; o tom geral é duro e melancólico.

O terceiro filme de Leigh, *Life is Sweet* (1990), é uma comédia de tom mais leve, que mostra a vida de um casal de meia idade de classe trabalhadora (*working class* na Inglaterra), Andy

e Wendy, e suas duas filhas jovens, Natalie e Nicola. Trata-se de uma família que se iniciou por acidente (Wendy ficou grávida), mas que, graças à força de espírito e ao senso de humor do casal, consegue ter uma boa vida; há um notório contraste entre o humor da esposa e do marido e a seriedade das filhas, em especial a deprimida Nicola.

Naked (1993) abandona o drama doméstico dominante na obra de Leigh (um gênero em si) para criar na Londres de fim de século um mundo sombrio e pessimista, onde "o amor está gasto, a beira de extinção"⁵. Johnny, violento, inteligente e culto, percorre as ruas falando sem parar uma singular tese sobre o fim da humanidade, combinação da Bíblia, Nostradamus, as teorias de Stephen Hawking e o livro *Chaos*, de James Gleick. O filme intercala as andanças de Johnny com o yuppie egocêntrico, Jeremy, que abusa das mulheres que encontra no seu caminho. Johnny, uma máquina de questionar e provocar, é o mensageiro que anuncia o fim do gênero humano baseado no progresso científico, tecnológico e material. *Naked* é um filme diferente na obra de Leigh, uma obra prima que logra criar um mundo próprio da complexidade de um grande romance, único,

tridimensional; que apresenta personagens, situações e diálogos únicos e um protagonista torturado, Johnny, da mesma linhagem e dimensão que o Raskolnikov de *Crime e Castigo*.

Segredos e Mentiras (*Secrets and Lies*, 1996) volta ao universo doméstico e familiar que constitui a base da obra de Leigh. Uma jovem negra adotada procura sua mãe biológica, branca, e o encontro e crescente amizade das duas acaba provocando um ajuste de contas sentimental numa família que viveu anos entre segredos e mentiras. A força do filme funda-se na combinação de melodrama com hiper-realismo social.

O último filme de Leigh até o momento, *Career Girls* (1997), narra o reencontro de duas amigas da juventude, no presente com trinta anos, num fim de semana em Londres. A narrativa intercala o encontro atual das mulheres com *flash-backs* da época que ambas compartilhavam um apartamento e estudavam. Sem a agenda social e política que caracteriza a obra de Leigh, *Career Girls* é uma comédia leve, sentimental e apenas correta, que aponta uma transição para uma nova fase na trajetória do diretor, como demonstra seu último filme, o elogiado musical *Topsy Turvy*.



Filmografia de Mike Leigh (diretor e roteirista)

Career Girls (1997)

Secrets and Lies (1996)

Naked (1993)

A Sense of History (1992) Curta-metragem, escrito por Jim Broadbent

Life is Sweet (1990)

High Hopes (1988)

Bleak Moments (1971)

Filmes para televisão (16mm):

The Short and the Curlies (1987)

Four Days in July (1985)

Meantime (1983)

Home Sweet Home (1982)

Grown Ups (1980)

Who's Who (1979)

The Kiss of Death (1977)

Nuts in May (1975)

The Five Minutes Films (1975)

Hard Labour (1973)

Mauro Baptista é cineasta e doutor em

Cinema na ECA/USP.

A VIDA EM CAPÍTULOS: Um *Véu de Noiva* no automobilismo brasileiro

por Mauro Alencar

Véu de Noiva

mudança. Mostrar o Brasil na Tv. No lugar da espanhola *Rosa Rebelde*, aparecia na telinha a história da jovem Andréia (Regina Duarte) às voltas com Marcelo Monserrat (Cláudio Marzo), um corredor de automóvel

A publicidade já anunciava o novo fato: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela verdade”. Janete Clair, autora da novela, extraiu de um anúncio de jornal - “Vende-se um Véu de Noiva” - a idéia para a trama central.

Além disso, a corrida de automóveis servia como cenário numa época em que Emerson Fittipaldi despontava para a Fórmula 1. Regina Duarte, que vinha da novela *Os Estranhos* (TV Excelsior), também ganhava publicidade especial: “Só mesmo Andréia traria Regina Duarte para a Globo”.

Vivíamos o final de 1969 e a novela *Véu de Noiva*, de Janete Clair, com direção de Daniel Filho, foi um grande sucesso. Exibida às oito horas da noite, essa novela inicia a estratégia narrativa de mistério com a pergunta: “Quem matou?”. No caso, tratava-se de saber “*Quem matou Luciano?*” (Geraldo Del Rey), noivo de Andréia, mas apaixonado por Flor (Myrian Pérsia), irmã da protagonista. O elenco era formado, ainda, por Glauce Rocha, José Augusto Branco, Cláudio Cavalcanti, Betty Faria, Gilberto Marinho, Neuza Amaral, Ênio Santos e Ida Gomes, entre outros.

O avanço da produção da TV Globo também atingia a

trilha sonora, marcada e até hoje cultuada por seu tema principal: *Teletema* (Tema de Amor), uma composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, cantada por Regininha. Os versos da música bem que poderiam ser uma declaração de amor de Andréia a seu amado corredor!

Azimuth (Mil Milhas - Tema de Marcelo), interpretado pelo Conjunto Apolo IV, Irene (tema da personagem vivida por Betty Faria), cantada por Elis Regina; e *Abertura*, uma composição de Guilherme Dias Gomes, foram alguns dos destaques do disco da marca Philips, que veiculava as trilhas sonoras das novelas da TV Globo. Pois a SIGLA - Sistema Globo de Gravações Áudio-Visuais - estava nascendo e, com ela, a marca Som Livre, criada especialmente para divulgar a trilha sonora dos programas da Globo.

E as novelas começavam a mostrar o Brasil na TV por estradas até então desconhecidas. E assim, há trinta anos atrás, vimos a década, “rumo estrada turva/só despedida/por entre lenços brancos de partida.... Rompendo laços, abraços, beijos...”

Afinal, quem matou Luciano?

Eu volto para contar sobre o primeiro transplante de coração bem-sucedido no mundo!



Apresentação

por Leandro Saraiva

É fato conhecido que, num mundo agitado pelas fusões sucessivas das megacorporações de comunicação, os limites entre o texto jornalístico e o texto ficcional de entretenimento vão perdendo progressivamente nitidez. Nessa guerra sem tréguas pela audiência, num sistema que tende à comunicação instantânea, ou quase, são cada vez mais raros o espaço e o tempo necessários à construção de textos mais elaborados, que busquem instrumentos de análise específicos aos casos em questão. Pressionados pela necessidade de imediatez de produção e

de consumo de seus textos-produtos, os jornalistas recorrem a formas de escrita que, de tão consagradas, assumem ares de “naturalidade” e “universalismo”. Frequentemente, essas formas são as da ficção mais assentada pelo consumo de massa. Num círculo legitimador, esse

discurso que se apóia na tradição narrativa, reforça-a, estendendo-a a novos objetos, através da autoridade investida nas instituições que têm o poder de enunciá-lo. O que é ocultado por essa legitimação é o trabalho de

construção do discurso, trabalho social, que transcende as ações individuais dos jornalistas - únicas, em sua especificidade, que não ameaça o poder da instituição, que são passíveis de crítica, nos termos admitidos por instâncias do próprio campo jornalístico (o ombudsman, por exemplo) -

e estabelece os parâmetros de um discurso que, ao narrar a realidade, a constitui.

Assim, que uma revista dedicada à análise da forma, de suas condições de possibilidade e de suas consequências, amplie seu horizonte para a análise de um texto jornalístico, não é um despropósito. É, sim, resultado de uma avaliação que percebe essa “formatação” do mundo por princípios dominantes, que vão além do especificamente cinematográfico, mas o determinam, como aos demais setores da cultura.

O cinema brasileiro, via de regra, tem se alheado da tarefa de por em tela esses princípios de visão e di-visão da sociedade. Agindo assim, acaba por atualizar matrizes de narração do mundo tornadas inconscientes pelo grau de sua consagração. Matrizes como as que Alfredo Manéy descobre na matéria de *Veja* abaixo analisada.

veja
~~indispensável~~

A forma narrativa da autoridade no jornalismo

Entenda porque a revista Veja oferece um dos piores jornalisimos do mundo

por Alfredo Manevy

Vou realizar uma breve análise da reportagem de *Veja* sobre o MST (período 3-10 maio de 2000). Meu tema não será o MST, ou os assuntos políticos relacionados ao movimento, mas a reportagem em si, a forma, os dispositivos e procedimentos empregados pelos jornalistas em sua função, para além dos recursos mais imediatos de condução da opinião do leitor, como a escolha diferenciada de adjetivos, ou o uso da fala avalizada de especialistas.

Pode-se fazer bom jornalismo buscando um equilíbrio dos lados ou assumindo claramente uma posição do conflito, desde que o leitor possa ver os “andaimes” utilizados na construção do texto, para posicionar-se em base democrática diante das informações. De qualquer forma, o jornalista aprendeu em sua escola que deve separar opinião de informação. Para opinar livremente, os jornalistas historicamente criaram um espaço chamado Editorial.

Quando o texto esconde seu trabalho de construção, a informação vira deformação, aproximando-se, como estratégia, da sedução oculta da publicidade.

Comentários explícitos

Embora sua função seja a de transmitir fatos e notificar pontos de vista, o jornalismo pode desqualificar a fala de um

grupo social ou de um entrevistado, enquanto aparentemente lhe oferece voz e narra os fatos de forma imparcial. (todos os trechos citados são da reportagem de *Veja* mencionada acima)

“Em Salvador, numa demonstração de que limites existem para serem desrespeitados, os manifestantes ocuparam o prédio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), e mantiveram como reféns durante algum tempo o diretor do órgão e oito funcionários.”

Contrabandeada na factualidade do exemplo acima, há um comentário de juízo do autor entre o adjunto adverbial (Salvador) e o sujeito do fato ocorrido (o MST). O comentário esboça um trocadilho de nítida ironia. O jornalista não quer de fato dizer que acredita que “limites existem para serem desrespeitados”, mas 1) desqualificar, antes e em nome do leitor, a ação do MST, 2) dar fluência ao texto e 3) sinalizar a inteligência de quem escreve o texto.

Organização da entrevista

A certa altura da reportagem, o jornalista introduz uma família que se emancipou economicamente, exemplo que a revista marca como exceção malvista pelo MST.

“Seus filhos estão sendo encaminhados para estudar na cidade. Um

rapaz quer ser jogador de futebol e vai submeter-se a alguns testes. Uma garota vai fazer fotos e quer virar modelo. A família pensa em se cotizar para financiar o estudo dos que estiverem dispostos a enfrentar a universidade. Como eles conseguem ganhar dinheiro com as terras, começaram a comprar os lotes de vizinhos que se deram mal. Transformaram-se em “latifundiários” dentro dos assentamentos, um exemplo que o MST abomina e combate. “O que podemos fazer? A família cresceu, os custos com a educação estão aumentando e precisamos aumentar também a terra para plantar”, diz o líder do grupo de irmãos, Reinaldo Lavratti. “Não podemos penalizar nossos filhos pelo insucesso dos outros. Prefiro morrer a ver um filho em um acampamento de sem-terra.”

No caso acima o leitor não tem acesso às perguntas do jornalista. Aqui, quando há uma ação do repórter envolvida, muda o regime narrativo. Já não mais temos a cena presentificante, que revelaria o trabalho do profissional. Ao invés disso, a apresentação do depoimento é construída com base na autoridade pressuposta de quem narra. Não sabemos nada do contexto em que se deu a relação entrevistador-entrevistado. O depoimento é um “dado”, “colhido” pelo narrador. Não sabemos se o jornalista “provocou” o entrevistado, ou fez perguntas abertas, se houve algum tipo de coação, sedução ou pagamento pelo depoimento. No entanto, algumas estruturas de construção são mais visíveis, pois deixam marcas no texto.

O jornalista entrevista um chefe de família mas o tema ainda é o MST, o que tornaria a informação sobre os filhos (os que almejam a vida de modelo e de jogador de futebol) dispensáveis à primeira vista. Se o objetivo do parágrafo é informar o leitor que o MST combate a assentados que reproduzem

a lógica do latifúndio, por que o jornalista menciona o sonho dos filhos? Os filhos são “a causa” da expansão do terreno e, logo, dignos de menção. Já seus sonhos constam na reportagem como forma de criar uma identificação entre o leitor e o entrevistado. Parte da explicação reside no fato de que almejar vida de futebol e passarela tem aparecido cada vez mais, em muitas pesquisas de marketing, como sonhos de muitos brasileiros, o que do ponto de vista de uma revista comercial, é um tema de interesse para leitores de diversas classes sociais. Mas dificilmente o jornalista tenha pensado nos lucros da empresa. Sua intenção é tornar a matéria excitante ao leitor. E a vida em família – assinalada pelo jornalista – contribui para que o leitor perceba esses assentados (a exceção) como pessoas comuns, consumíveis, e logo os sem-terra comuns como uma exceção. “Gente comum” é bem-vinda à empatia fácil: filhos que sonham com: carreiras de modelo fotográfica e jogador de futebol. Ao fazê-lo, a reportagem promove identificação e simpatia entre leitor e entrevistado, sublinhando a opinião negativa sobre o MST e, de forma sutil, transforma valores da sociedade de consumo em “senso comum” (como a vida das modelos, que recentemente gerou uma capa de Veja).

Montagem paralela

Embora muitos acreditem que o jornalismo está preso à informação, ao chamado “furo”, o profissional de imprensa dispõe de uma série de recursos para organizar as informações que recebe. Ao contrário do que imagina o senso comum sobre o meio, o jornalista não necessita inventar uma informação para deformar os

fatos. Outra forma de fazê-lo é organizá-los de modo a conduzir o sentido da matéria conforme seu interesse. A ética jornalística prevê que a organização é uma condição, mas orienta que seja feita de forma equilibrada e explícita. Tudo porque as formas de organizar interferem no modo como o leitor recebe os fatos.

“Na semana passada, os militantes do MST fizeram saques em Pernambuco, invadiram delegacia de polícia na Bahia e ocuparam agências bancárias no Paraná, no mesmo momento em que o governo começava a distribuir cestas básicas nos 1.236 municípios afetados pela seca no Nordeste, mandava o Exército para a região e anunciava que irá gerar 1 milhão de empregos em frentes de trabalho.”

O exemplo acima é revelador. A reportagem contrapõe a ação do MST, agora sem tecer explicitamente um comentário, com a ação do governo. Numa leitura rápida, as informações são simétricas: três ações do MST, três ações do governo. Mas, numa leitura atenciosa, uma delas revela-se não exatamente uma ação: o governo apenas anuncia que irá gerar 1 milhão de empregos. No entanto, o efeito formal do parágrafo é tão bem sucedido que o leitor pode – na rapidez de sua leitura – confundir o número prometido com um número realizado, visto que todas as outras ações mencionadas são realizações. E ainda pode relacionar a seca do nordeste com o MST, dois problemas historicamente bem distintos. Este recurso estilístico do jornalista é mais sutil que o comentário explícito, mas seu efeito ilusionista é ainda maior.

Mitificação

O mito é uma fala que deforma a realidade, uma construção que simplifica a política e a história. Muito presente no imaginário infantil, o mito torna-se um problema discutível quando usado por uma fala destinado a um público adulto, pois evoca imagens de senso comum, sentimentos primários, e impulsos irracionais, mais ou menos como funciona a publicidade.

No caso específico de Veja, já há algum tempo a publicidade tornou-se parte orgânica da estratégia da revista. No entanto,



a fala publicitária ultrapassa os limites dos outdoors e atinge matérias como esta sobre o MST:

“Stedile é um homem de determinação incomum. Ele colocou na cabeça um tipo de batalha pessoal, a luta em defesa dos humildes. Dia após dia, chuva ou faça sol, lá está ele andando de ônibus pelo Brasil afora, conversando com políticos em Brasília ou mantendo contatos com ONGs no exterior. Sobretudo, pensando numa forma de ação que possa ajudar o movimento e apavorar Brasília.”

O primeiro traço mitológico (bem comum a filmes infanto-juvenis como "Guerra nas Estrelas") é a personalização de forças políticas. No esforço de tentar "simplificar para o leitor", o jornalista identifica uma pessoa a uma força política. Através desse recurso, o jornalista sugere que características pessoais (e logo intransferíveis a questões públicas) pautam o movimento. Stédile é 1) homem de determinação incomum (a mesma que impele – segundo a reportagem - o MST a persistir sem razão nas invasões; 2) colocou na cabeça um tipo de batalha pessoal, a luta em defesa dos humildes

**o, sem-terra
sem razão.**

veja
Indispensável

(a opção política de Stédile é construída como fruto de uma idéia "pessoal" e não como uma decisão a partir da análise da situação social brasileira).

"Enquanto viveu na Cidade do México, andando de sandália de couro e calça cáqui, lia textos de faróis do comunismo como Lenin, Karl Marx, Mao Tsé-tung."

O jornalista prossegue, descreve o vestuário de Stédile, agora investindo em imagens que evocam o clichê culturalmente

difundido do hippie. Esta imagem é reforçada na idéia de que Stédile "anda". O imaginário é claramente cristão, mas a chave é irônica. O jornalista sugere um personagem influenciado por "faróis" da leitura de esquerda (o termo farol é revelador, pois oferece, no nível da imagem, que a formação de Stédile é importada, e logo não autêntica). A escolha de palavras e metáforas remetem a uma subliteratura jornalística já superada em revistas como The Economist, Times e Carta Capital.

O perfil de Stédile deixa de simular neutralidade. A reportagem dá voz a duas figuras que, de formas distintas, vêm explicitar a desqualificação na chave da "autenticidade".

"Ele fazia jogo duplo. De dia, fingia estar do lado do governo. À noite, incitava à mobilização", diz o prefeito. "Era um artista", lembra o padre. Político de bons recursos retóricos, Stédile sabe empregar as frases certas nos ambientes certos."

Herdeira do melodrama, esta sensibilidade cultural presente tanto nas novelas quanto em parte do jornalismo brasileiro oferece ao leitor o prazer de julgar personagens e temas de forma transparente e irreal. O leitor acha que julga – mas quem julga de fato é o jornalista.

Tons da reportagem

Uma forma que o jornalismo encontra para tornar sua leitura mais agradável e fluente, é a referência a "modos de escrever e ouvir" familiares ao leitor. Nesse sentido, é comum as reportagens adotarem um tom

informal de uma conversa pessoal, de um relatório conclusivo de uma investigação ou a aparência de uma pesquisa profissional. Tais modos tornam o jornalismo uma ferramenta ágil e de fácil acesso a multidões. No entanto, dificilmente o jornalista consegue realizar profissionalmente funções sofisticadas como uma investigação, se a empresa em que trabalha lhe cobra rapidez e concisão. Em função de suas condições de trabalho, o jornalista acaba se resignando a compensar no mundo das palavras e da gramática a sofisticação da matéria. Mesmo não realizando uma investigação, ele pode "passar a sensação" de que estamos lendo uma.

"Leia-se o que (Stédile) disse no encerramento de uma palestra durante um seminário sobre socialismo promovido pelo Instituto Sedes Sapientiae, em junho de 1991: 1) "A reforma agrária interessa a toda a classe trabalhadora e deixou de ser apenas uma questão econômica para resolver o problema dos sem-terra que estão passando fome. Ela passou a adquirir um caráter revolucionário".

Em outro trecho:

"É preciso registrar que a Igreja Católica foi leal até o fim. Permaneceu ao lado dos manifestantes, dando apoio em tempo integral."

A reportagem assume a forma de relatório de espionagem próximo aos que foram popularizados pela literatura policial de bolso. Antes de ser contratado por esposas traídas no cinema de Hollywood, os detetives reais eram a polícia privada contratada pelos donos de empresas para vigiar sindicatos e partidos comunistas americanos do começo do século.

A matéria vangloria-se de obter informações sigilosas: “o governo até já colocou as mãos em documentos internos do MST em que se fala na disposição de criar “zonas autônomas” — coisa que a guerrilha de esquerda, nos seus tempos mais férteis, chamava de “áreas liberadas”.”

Em seguida, a matéria avisa que “no governo, essa retórica é acompanhada com lupa.” Ao transformar-se num relatório de campo, indo ao *front* por seu leitor, a reportagem sobrepõe a imagem do leitor pela do “contratador” dos serviços detetivescos oferecidos pela revista.

Leitor ideal

Qualquer texto socialmente difundido pressupõe um leitor, seja esse texto jornalístico, cinematográfico, teatral, literário, etc.... Um leitor ideal, que, implícito no jeito em que é escrito o texto, não deve ser confundido com os leitores reais. Fruto de uma construção de texto, esse leitor é aquele que o texto espera que nos tornemos. Um leitor que, enfim, seja uma total construção de quem escreve, a parte oculta da construção jornalística.

No caso da reportagem sobre o MST, o leitor ideal é alguém que acredita no jornalismo da revista mas que, por outro lado, se sensibilizou com os massacres de sem-terra e quer ver a questão agrária resolvida (daí o cuidado de dizer que a reforma agrária é importante, mas infelizmente anacrônica). Alguém que reconhecerá, por outro lado, que as leis de mercado são importantes e devem ser respeitadas. Alguém que, apesar de tudo, irá salientar que a lei é fundamental e está acima de questão. Alguém que não irá gostar de perceber que sua opinião está

sendo manipulada e que precisa acreditar que está diante de uma tradução da verdade. Alguém que gosta de se informar mas que gosta de se divertir enquanto lê. Alguém para quem a leitura deve se submeter a seu tempo curto e precioso. Alguém que reconhecerá que as ações do movimento passaram dos limites previstos por lei. Alguém que reconhecerá que a negociação chegou ao fim. Alguém que compreenderá que não há maior perigo nos protestos, mas que ainda assim o MST merece uma palavra final, um basta diante dos excessos. Alguém que, um tanto a contragosto, entenderá que a única solução possível para a baderna é o massacre.

Pode existir vida à direita de FHC?

Por fim, vale a pena analisar como, sob a aparência de uma crítica ao governo, a matéria acaba por fornecer as justificativas para a resolução do conflito pela violência.

Seja ou não verdade que, como se falou, a matéria foi uma encomenda oficial, o fato é que ela se comportou “muito além do dever”. Começa-se por uma crítica ao governo: “em relação ao MST, o governo se comporta como uma enguia — ora vai para um lado, ora para outro.”, afirma a reportagem no fim, em claro tom de crítica. A reportagem decide então dar voz a um general: “Sinto tristeza que o MST tenha deixado de ser um movimento social pela reforma agrária para se tornar um movimento político e ideológico”, diz o general Alberto Cardoso, chefe da Casa Militar do Palácio do Planalto. “Se eles ameaçarem a democracia, o Estado vai reagir.”

A reportagem desloca sua atenção

do MST (definido previamente como inofensivo) para a negociação com o governo, esta sim entendida como problemática. Veja oferece voz a personalidades do governo insatisfeitas com a “mão branda” na negociação, e depois ressalta que o governo “nem sempre cumpre a promessa” de retaliar as invasões.

Mais que contrapor MST e governo “de forma maniqueísta”, forma de avaliar o mundo que Veja detecta no MST, a revista vai de fato além: propõe, na forma de sua reportagem, uma solução que transcende polarizações “entre bem e mal” e oferece — em nome da sua imparcialidade — a repressão como solução final. A reforma agrária, como ressalta Veja, é anacrônica, e a reportagem não aponta (ou exclui vozes que apontam) outra solução. O problema, não mais pertencente ao mundo do possível e da razão jornalística, sugere um impasse que o leitor ideal resolve pela revista. Desta forma, embora a revista não proclame em nenhum momento a necessidade de maior violência, a estratégia de desqualificações sugere um leitor que assim possa concluir.

A coerência formal do jornalismo de Veja se realiza ao evocar a “baderna” e a “arruaça”, termos não menos anacrônicos, que remetem culturalmente ao vocabulário de origem integralista empregado pelas autoridades brasileiras no período da ditadura.

Reivindicando-se como arma da democracia (bandeira que a revista insiste em marcar como sua), a proposta política de Veja (travestida de jornalismo) faz com talento sua intervenção no país. Prepara o terreno para ações violentas do governo, difundindo um jornalismo anti-democrático em seus aspectos formais mais profundos.

A seção Raio X ganha nesse número uma versão especial, acrescentando uma reflexão sobre a crítica às discussões sobre a distribuição e ao momento da produção nacional, apresentadas respectivamente em *Primeira Fila* e *Olho Crítico*.

Raio X Especial conta com dois textos, de Otávio Pedro e Leandro Saraiva, que apresentam diferentes visões sobre a atividade da crítica num país periférico, e duas resenhas, uma sobre o livro *O Processo do Cinema Novo*, do fundamental Alex Viary, e outra sobre uma recente e preciosa entrevista da *Revista Praga*, com Ismaíl Xavier, o principal crítico em atividade no país.

Como sempre, o que norteia a *Sinopse* é a crença de que é preciso atacar o campo cinematográfico em suas diversas frentes, na esperança de contribuir para sua consolidação.

O piercing de aristóteles no nariz do palhaço índio

por Otávio Pedro

Puído e esgarçado, o velho tecido da dramaturgia aristotélica foi aos tintureiros da pós-modernidade: em novas cores, *fashion*, e contando com a ajuda de nossa europeizada crítica, foi alçado como bandeira revolucionária.

Mas se “nada nos é estrangeiro”, não há razões para estranhar que mesmo subversão - devidamente domesticada e acondicionada em embalagens *cool* - seja importada da Metrópole. O consenso forjado em torno de filmes como *Beleza Americana*, *Tempestade de Gelo*, *Magnólia*, *Felicidade* ou *Tudo Sobre Minha Mãe*, repetindo o fenômeno da dogmática escandinava, mecanicamente transmuta tais cinemas em paradigma para a cinematografia brasileira. Mais do que um excesso de boa vontade ou de condescendência para com o autoproclamado “cinema independente americano” e o cinema-europeu-classe-média-intelectualizada, trata-se aqui de uma operação automatizada e inconsciente, reflexo condicionado de uma situação colonial.

A desmistificação torna-se necessária, levando-nos a perguntar: quais os verdadeiros limites dos melodramas *Mundo Mix* de Almodóvar? Até que ponto não são

apenas o lado B da grande indústria cultural, cinemercadorias de verniz “alternativo” fabricadas para um segmento específico do público? É no mínimo ingênua a atitude daqueles que, requentando uma antiga ladainha dos Cahiers du Cinema, procuram *auteurs* debaixo dos lençóis da grande



indústria. Há muito o chamado “cinema independente americano” demonstra que não é outra coisa senão a antessala de Roliúdi. Sob as bênçãos da Time Warner, seus filmes estão bem longe de serem herdeiros da tradição do cinema efetivamente independente e vinculado às lutas libertárias nos E.E.U.U. (tradição que remonta aos anos 30, com os filmes da geração Workers Film/Nykino/Frontier Films) - ou da radicalidade artesanal-experimental de um Mekas ou um Brakhage.

Fernando Solanas e Octavio Getino, no texto *Hacia um Terceir Cine* desenvolvem magistralmente a descrença para com esse “cine de “contestación” promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las bocas de salida comerciales”, uma vez que “la virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos que se agregan al mercado de compra y venta capitalista, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada, es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura.”

Miquinhos amestrados, incapazes de aceitar nossa própria barbárie terceiro-mundista, precisamos nos refugiar na revolta do outro, portador da cultura elevada. Copistas índios, aprendemos com os jesuítas a reproduzir evangelhos e catecismos dos ocupantes. Intelectualmente impotentes, “eunucos fílmicos”, nas palavras sábias de Severino Dadá, capitulamos diante da idéia de reconhecer um cinema que mergulhe em nossas especificidades e aceitamos como sucedâneo o cinema revoltado-civilizado do ocupante.

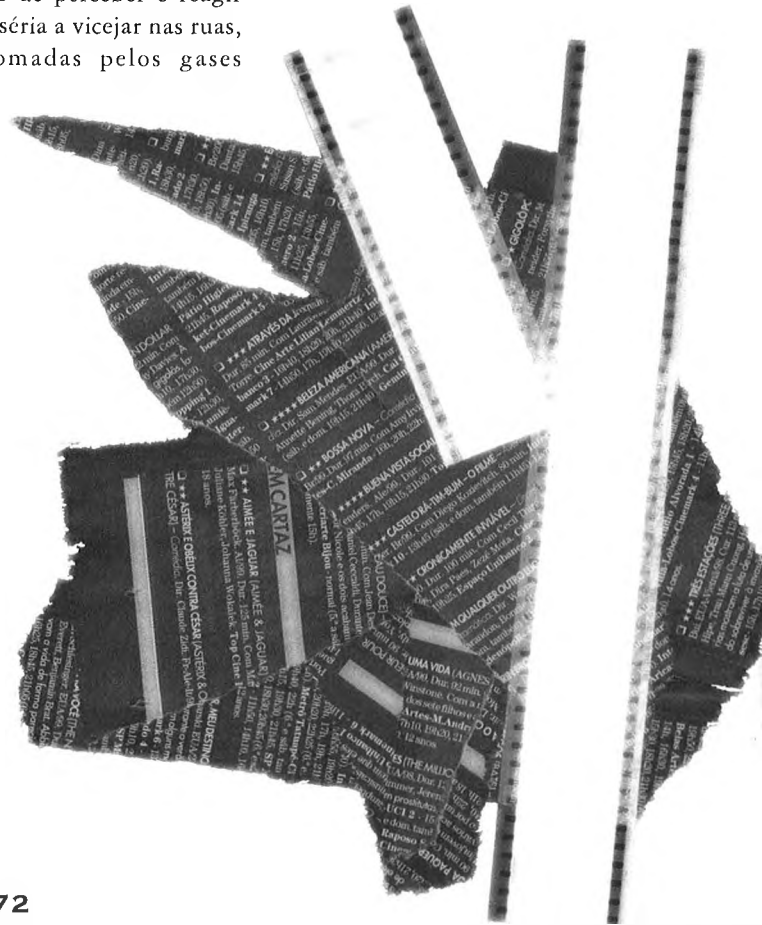
Imersos no mais brutal complexo de inferioridade cultural, aprisionamo-nos a uma miopia que nos torna incapazes de reconhecer a transmutação alquímico-capitalista das pseudosubversões em ouro, comercializadas pelos mercadores das salas de “cinema de arte”, e instrumentalizadas pela ordem social, onde desempenham um papel específico de espaços de contestação controlada. Os processos de condicionamento cultural introjetados no

espectador-padrão contaminam críticos e realizadores, que acabam por elevar tais filmes a tábuas de salvação para a inanición mental do cinema pátrio, sem perceber que, por maior interesse enquanto objetos culturais que demonstrem, são gerados em contextos radicalmente diferentes daqueles próprios à incivilização subdesenvolvida, como se os sedutores espelhos da Casa-Grande estivessem aptos a refletir a Senzala terceiro-mundista.

É bem provável que o ar carregado pela perfumaria acadêmica da crítica e pelo forte aroma dos cafés do circuitinho-cinema-alternativo tenha anestesiado a todos nós, incapazes de perceber e reagir ao mau cheiro da miséria a vicejar nas ruas, agora também tomadas pelos gases

lacrimogêneos do consenso de Uóchinton.

Pois que seja dito em alto em bom som: *nem tudo é beleza americana* - existem toda a beleza e a toda a feiúra latinoamericafrasiáticas de um cinema a construir-se da Fome.



Tudo que é sólido desmancha no ar, até feijoada e banana

por Leandro Saraiva

O cinema brasileiro tem recebido da crítica dos principais jornais, nos últimos anos, uma cobertura extensa e elogiosa, que acabou por sedimentar a idéia de um “Renascimento do Cinema Brasileiro”. Isso não significou, é claro, que escapamos, nas palavras do célebre *Uma situação colonial?*¹, da marca cruel do subdesenvolvimento, que se estende a todas as funções do campo cinematográfico. Esse insipiente nacionalismo, que viceja agora no país em desmonte, é um mito regressivo que, tanto no cinema quanto no resto, pretende responder de modo simplório à complexa situação, aprofundada no contexto contemporâneo, de país periférico e subordinado. O mito apaga as diferenças, reúne “todos nós”, de Antônio Ermínio

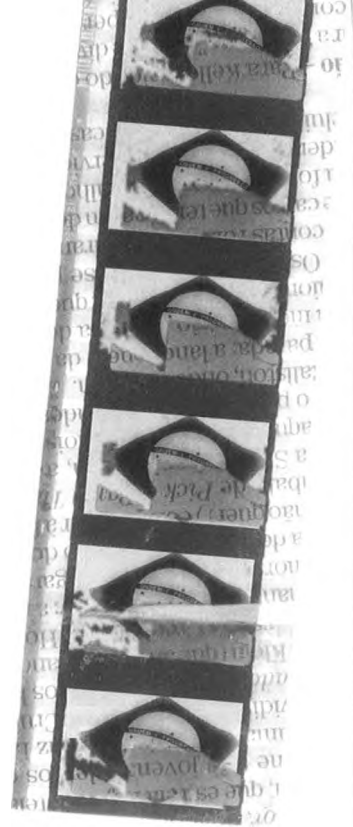
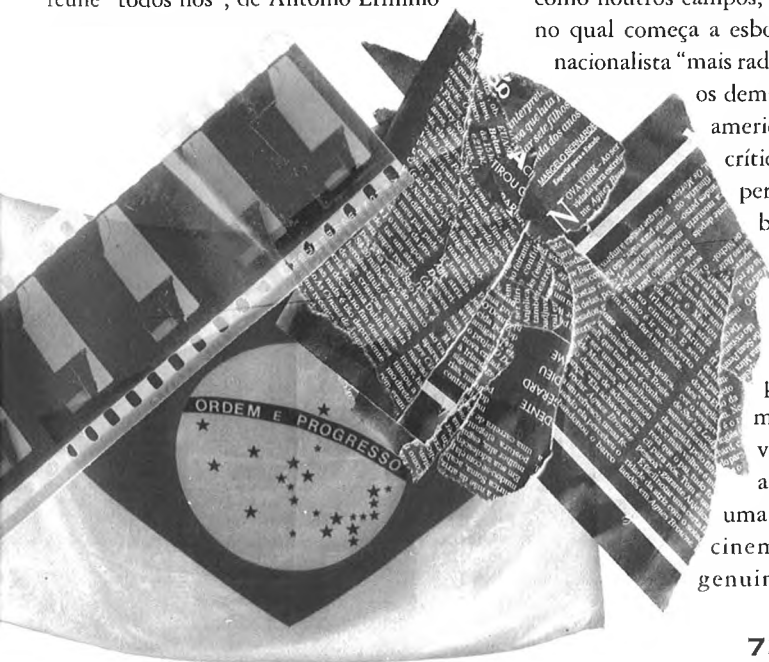
ao autor desse artigo, no grande bloco do “povo brasileiro”, vítima desses financistas vendidos (ou, para a matriz do discurso ficar clara: desses imperialistas), numa reedição da “fumaceira teórica” do populismo nacionalista, que Roberto Schwarz² já apontava na equivocada ação do PC nos anos 60.

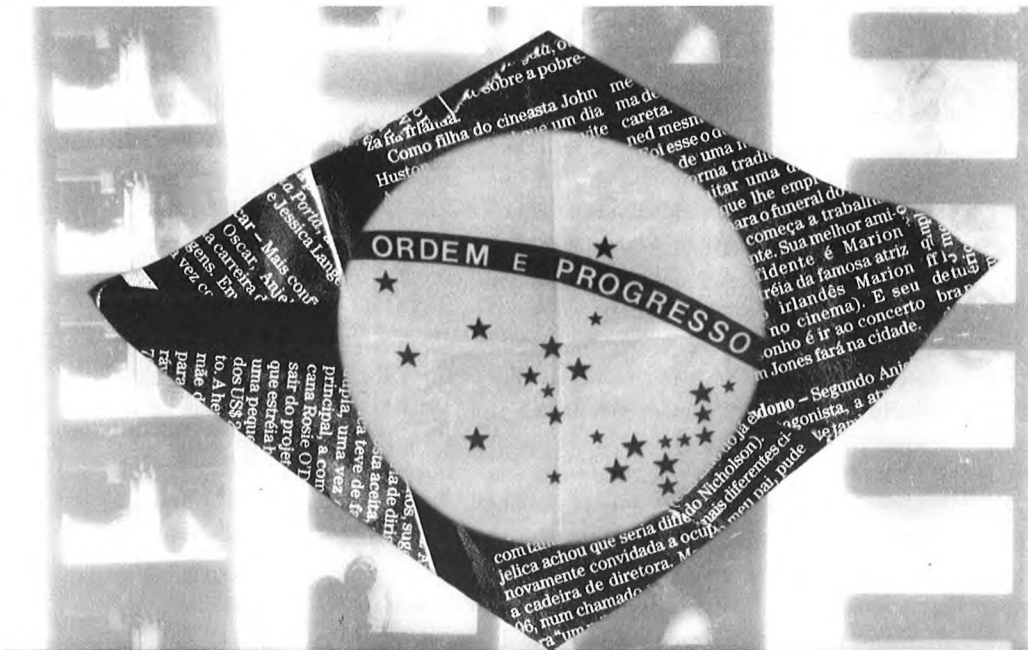
Ocorre que, como outros fundamentalismos que pululam pelo mundo como respostas à opressão sistêmica e planetária, a ideologia nacionalista exige que as disputas se dêem em termos de reivindicação da verdade revelada, gerando um mercado de profetas. Todos gritam, ou ponderam, de acordo com o lugar no espectro político, em nome da nação. Na crítica cinematográfica, como noutros campos, temos nosso mercado, no qual começa a esboçar-se uma tendência nacionalista “mais radical”, que acusa a todos os demais de europeizados ou americanizados, e exige uma crítica “nacional”, que não perca tempo com ilusórias busca de caminhos no cinema estrangeiro e dedique-se ao nosso cinema. Como todo fundamentalismo, os profetas dessa mitologia pregam a volta a uma pureza abandonada. Haveria uma verdade traída, de uma cinema e uma crítica genuinamente nacionais,

caminho que foi abandonado nos anos 60. Da estética da fome e do *tercer cine* até hoje nada mudou, pelo menos para os não traidores, e o único caminho para escapar a essa prolongada decadência em que mergulhamos é retornar às fontes sagradas.

Não resolve nada essa utopia regressiva, mas pode render um lugarzinho ao sol para seus profetas.

O que complica as coisas é que em parte os pregadores estão certos: a modernização conservadora e seu colapso conduziram o país àquela beira do precipício de piada, e o governo FHC convocou brasileiros e brasileiras para, num último esforço, darem um passo à frente. Rompeu-se drasticamente o processo de formação de uma nação, inclusive no plano cultural. Pena que não baste





dizer “quero voltar para casa da mamãe”. Ou, para ser mais positivo e elevar o nível das citações “De nada serve partir das coisas boas de sempre, mas sim das coisas novas e ruins”³. O fato é que o mundo mudou, ainda que os donos sejam os mesmos

Citar magicamente as “vacas sagradas” dos bons tempos não vai nos tirar do brejo. Quanto a Paulo Emílio, a coisa já está ridícula. Até para defender as notas frias de Norma Bengel ele foi citado! Uma das crueldades do pensamento mítico é reduzir tudo a seus próprios termos. Paulo Emílio, o ho-mem da “imag-inação como elemento polí-tico”⁴, do pra-zer do jogo movente com os poderes do mundo, do desassombro frente a *Jean Vigo* ou a *Os Mansos*, reduz-se a um herói bufo nacionalista, um Policarpo Quaresma em combate ao

malvado imperialismo. Se vai toda sutileza de sua ação, inclusive naquela fase dos 70 em que “fecha” com o nacionalismo, quando essa era o único canal possível de relação com o inferno ditatorial. Sutileza essa magnificamente expressa na famosa frase: “nada nos é estranho, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”⁵. Bastaria ler os principais intelectuais de cinema do país (Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, Maria Rita Galvão, Zulmira Tavares, mais os reforços “peso-pesado” de Antônio Cândido e Maurício Segall) debatendo *Trajatória no subdesenvolvimento*⁶ para compreendermos a riqueza e complexidade desse pensamento que não se deixava acomodar em fórmulas definitivas. Frente a um mundo formatado pelo

capitalismo financeiro e progressivamente dominado pelas megacorporações, já sem necessidade de ocultar a ordem por justificativas alheias à força da necessidade do poder, será que a velha cantilena nacionalista é mesmo a melhor pedida? Ou será que, novamente, a “fumaceira” do nacionalismo ameaça obscurecer as cada vez mais evidentes regras do jogo, impessoais e mundiais, conforme o interesse da fração da elite excluída do novo arranjo internacionalista - e inclua-se aí as viúvas da velha esquerda ruim, sem lugar no mundo?

O capitalismo é uma força revolucionária, como ensina o Manifesto Comunista. E, talvez

pela primeira vez desde o “socialismo em um só país” stalinista, estejamos aptos a perceber a ordem do mundo em sua real crueza e dimensão planetária, sem remissões míticas.

E nós, cucarachas, o que temos com isso? Mui-to, tudo, a ver. Num brilhante artigo recente sobre a “Atualidade de Mário Pedrosa”⁷, Otília Arantes apontava com precisão e absoluta contemporaneidade o fio da meada crítico, “o veio subterrâneo da melhor tradição brasileira”, que pode nos conduzir nos caminhos do labirinto. Ela caracterizava o método de Pedrosa, que, extremamente bem armado culturalmente, e absolutamente comprometido politicamente, soube construir um ponto de vista periférico, através do “ajuste entre tendências internacionais e realidade local. E mais

¹ Salles Gomes, Paulo Emílio “Uma situação colonial?” In *Suplemento Literário*. Ed Paz e Terra, São Paulo, 1982 (o texto é de 1960)

² Schwarz, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969” In *O Pai de família e outros ensaios*. Ed. Paz e terra, São Paulo, 1978.

³ Frase de Bertold Brecht que serve de epígrafe à coleção editorial “Zero à Esquerda”, responsável também pela *Revista Praga* (vide,

nessa seção, resenha sobre entrevista com Ismail Xavier, publicada no número 9 de *Praga*)

⁴ Título de artigo de Roberto Schwarz sobre Paulo Emílio. *Um intelectual na linha de frente*. Ed Brasiliense, São Paulo, 1987

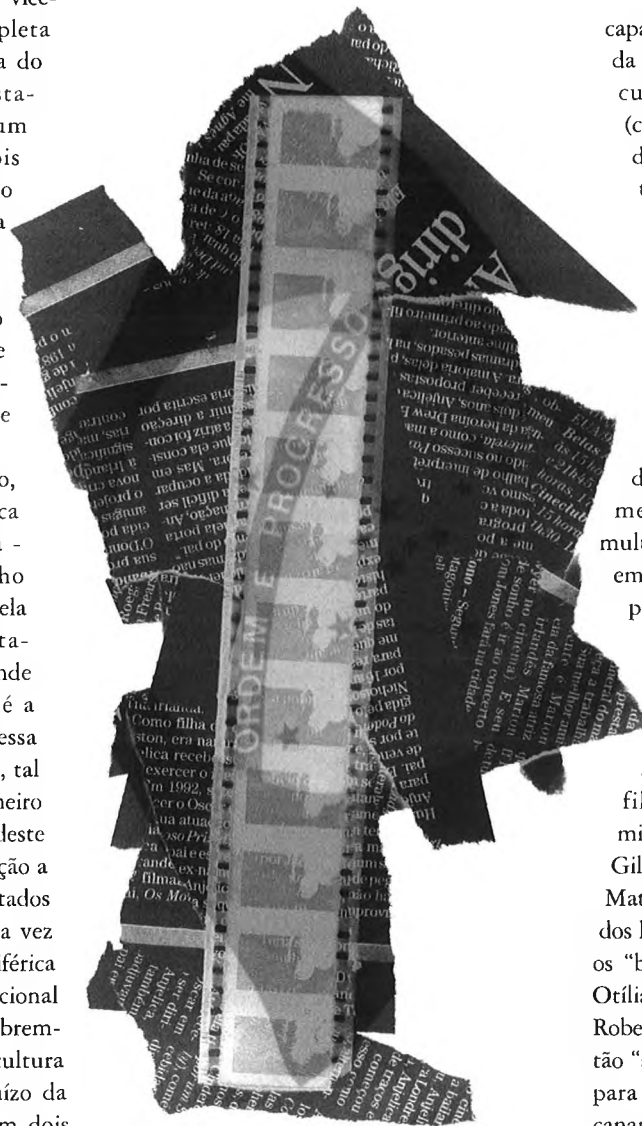
⁵ Salles Gomes, Paulo Emílio. “Cinema: *Trajatória no subdesenvolvimento*”. *Argumento* no. 2, 1973

⁶ Transcrição de mesa redonda realizada em 27/10/1977 publicada pela revista *Filme Cultura* em 1978

⁷ Arantes, Otília. “Atualidade de Mário Pedrosa”. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 16/04/2000. pp. 4-7

[acrescenta Otília Arantes]: toda vez que abandonamos tal modo de pensar em dois tempos - que manda confrontar a norma metropolitana com o desvio colonial e vice-versa- resvalamos para a mais completa irrelevância". A anos-luz de distância do nacionalismo substancialista-mitologizante, aqui a "nação" é um problema, a ser pensado "em dois tempos", ou, para usar a expressão pauloemiliana "na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro", num processo todo ele transpassado pelas divisões de classe, esquecidas pelo antigo "marxismo desdentado e patriótico" dos anos 60, "forte em anti-imperialismo mas fraco em luta de classes"⁸.

Mas tudo isso já é conhecido, ainda que não pela maioria da crítica cotidiana, nacionalista-corporativista - salvo as exceções (como o trabalho fundamental de Inácio Araújo) - nem pela desapetrechada crítica nacionalista-fundamentalista em gestação. O grande lance da reflexão de Otília Arantes é a percepção da atualidade candente dessa tradição. Ela observa que a "dualidade, tal como a conhecemos" chega hoje ao Primeiro Mundo. "Não que os estados nacionais deste estejam abalados pela transnacionalização a ponto de se assemelharem aos quase-Estados do Terceiro Mundo, mas pela primeira vez se está fazendo (...) a experiência periférica por excelência da dessolidarização nacional (...) os fatores sem mobilidade redescobrem-se como 'locais', da mão de obra à cultura autoctone", e correm atrás do prejuízo da constante desatualização." A visão em dois tempos do crítico da periferia o põe em situação privilegiada "desautorizando, um pelo outro, 'globalistas' e localistas-identitários - o fio



vermelho que atravessa sua obra, tão avessa ao emparedamento nacionalista quanto ao acanhado cosmopolitismo de nossos dias"⁹.

Um olhar complexificante, exigente, capaz de evidenciar os recalques e desrecalques da experiência social embutidos nos objetos culturais de um mundo recoberto e (cruelmente) unificado pela malha capitalista de circulação de tudo. Pensar "em dois tempos", relacionalmente, as formas de representação dominantes e seus desvios, incluídos aí os cinemas das minorias, as produções independentes de toda parte, e, inclusive, as lutas dos autores que trabalham para a indústria. Aí se pode ter um quadro do mundo, elucidativo sobre nosso lugar e de nossos filmes nele, sobre nossa rarefeção dialética, posição definida numa rede que se não se tornou menos perversa por ser policêntrica, multiplicou as conexões possíveis, inclusive emancipatórias. Imaginar alianças à altura do poder capitalista mundializado, negando tanto a subserviência neo-colonial como uma versão requentada dos enganosas "alianças nacionais". Ou então, pode-se sempre apelar para a pureza das soluções fundamentais, ressuscitar a pedra filosófica do nacionalismo populista, misturando-nos no alegre bloco tropical de Gilberto Freire, Darcy Ribeiro, Roberto Da Matta, do descolado Gilbertinho Vasconcelos, dos herdeiros velhos e moços que mercadejam os "bons tempos" e deixar pra lá essa turma aí, Otília Arantes, Mário Pedrosa, Paulo Emílio, Roberto Schwarz, todo mundo com um papo tão "anti-erótico", "uspiano", e que nem serve para passar o tempo em jogo que o escrete canarinho não está inspirado, nem se presta a pregações de ocasião no fim de feira nacional.

⁸ Schwarz, Roberto. op. cit. p.64-65

⁹ Arantes, Otília, op. cit. p. 7

Anotações em torno de **O PROCESSO DO CINEMA NOVO**, de Alex Viany

por Arthur Auran

A publicação de seletas com artigos de cineastas e críticos é uma das necessidades mais prementes da bibliografia do cinema brasileiro. A organização da contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e em outros periódicos e de volumes reunindo artigos de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ely Azeredo, Walter da Silveira, Francisco Luiz de Almeida Salles, Vinicius de Moraes e P.F. Gastal, entre outros, está longe de esgotar o filão. Afinal, Moniz Vianna, Décio Vieira Otoni, Walter Hugo Khouri, Rogério Sganzerla, Davi Neves, B. J. Duarte, Rubem Biáfora, Cyro Siqueira, Maurício Gomes Leite, dentre muitos, ainda não tiveram editada antologias contendo críticas suas. Somente por este aspecto o aparecimento de *O processo do Cinema Novo* já merece destaque, embora não se trate propriamente de uma seleta.

O processo do Cinema Novo chama atenção primeiramente pela variedade de materiais reunidos. O volume é composto por artigos de Alex Viany, debates conduzidos por este crítico com um ou mais diretores e, finalmente, depoimentos de caráter quase memorialístico concedidos pelos diretores para o historiador. Essa variedade como que reflete as muitas atividades do autor, pois Viany foi um dos críticos de cinema mais atuantes e importantes do país entre as décadas de 30 e 70, foi um dos pioneiros da pesquisa histórica entre nós – sendo de sua autoria o clássico *Introdução ao cinema brasileiro*¹ –, dirigiu quatro longas-metragens –

destacando-se *Agulha no palheiro*, de 1952 – e militou ativamente na política cinematográfica. Ademais Alex Viany foi, junto a Paulo Emílio Salles Gomes, o principal formador intelectual da geração que integrou o Cinema Novo, o que dá ao seu testemunho sobre o movimento um caráter privilegiado.

Outra característica que logo se faz notar é o longo arco temporal coberto pelo livro. Acompanhamos desde o período imediatamente anterior ao Cinema Novo, passando pelo seu aparecimento, auge e decadência, até os caminhos que os seus vários componentes tomaram após o movimento.

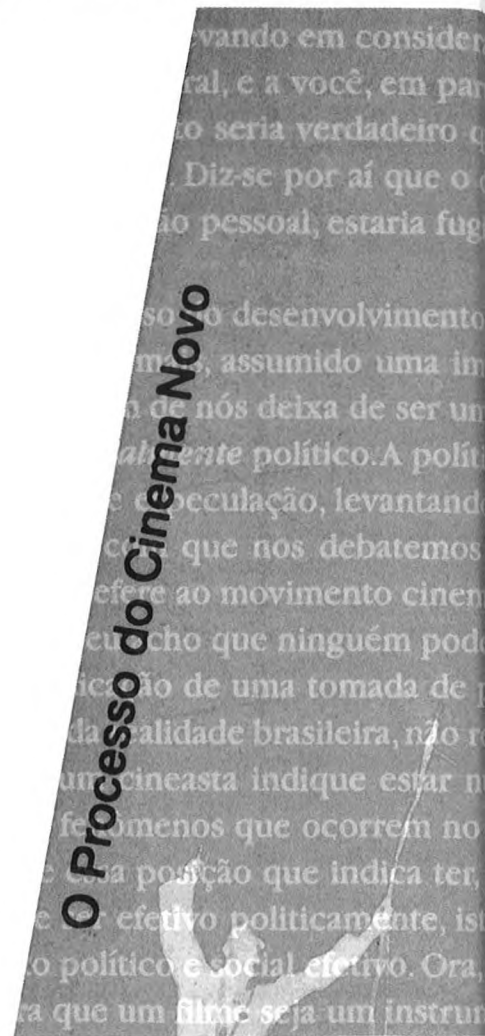
Essas duas opções resultaram em uma estrutura um tanto desalinhada, mas, ao mesmo tempo, bastante estimulante. Se, por um lado, às vezes é difícil para o leitor entender onde Viany quer chegar, principalmente devido à ausência de artigos que explicitem suas posições a partir dos anos 70 e que cremos deveriam ter sido integrados ao livro, por outro lado, o registro das mudanças da perspectiva intelectual dos cinemanovistas é um dado a mais para uma compreensão geral do movimento e do cinema brasileiro dos últimos quarenta anos.

Eduardo Coutinho, no seu depoimento para Alex Viany, afirma sobre *Cabra marcado para morrer*:

“Era uma coisa nova, um filme que se mostra como é e como era anos antes.” (p. 415)

Esta é uma ótima imagem para *O processo*

do Cinema Novo. Através dos textos, entrevistas e depoimentos, o livro mostra o que eram e no que se transformaram os vários componentes do movimento. Mais ainda, procura-se documentar toda essa transformação, e aí reside o tal “processo” a que o título se refere. Não por acaso Alex Viany, segundo o organizador José Carlos Avellar, não conseguia terminar o



VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organizado por José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. 525 p.

¹ Viany, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959. O livro foi reeditado em 1987 numa co-

edição Alhambra/Embrafilme e em 1993 pela Revan.

livro (p. 12), pois o “processo” virtualmente só teria fim com a morte dos integrantes do Cinema Novo.

Feitas estas observações de caráter mais geral, nos deteremos em algumas questões pontuais levantadas pelo livro e que se afiguram de grande importância.

Os três artigos datados de 1962 – “Cinema Novo, ano 1”, “Cinema Novo: alguns apontamentos” e “*Barravento*: um problema de comunicação” – chamam atenção pela cobertura no calor da hora. Há toda uma preocupação em registrar o movimento cinematográfico que então surgia, mas sem esquecer de apontar e discutir criticamente alguns problemas, como a dissociação entre o público que os realizadores pretendiam atingir – o popular – e aquele efetivamente atingido – o intelectualizado (p. 49-50).

No debate em torno de *Deus e o diabo na terra do sol* dois aspectos saltam aos olhos nas intervenções do crítico.

Em primeiro lugar, destaca-se a clara consciência da importância do filme para a cinematografia mundial, e isso antes da película rodar pelo circuito dos festivais internacionais e ser discutida pela crítica estrangeira (p. 80). Em segundo lugar, é interessante que para um crítico cujos preceitos estéticos eram fortemente baseados no realismo – seguindo uma orientação nitidamente inspirada em Guido Aristarco – não houvesse nenhum problema nas opções alegóricas de Glauber Rocha. A afirmação da nova postura está clara na conversa com Joaquim Pedro de Andrade em torno de *O padre e a moça*, quando Viany afirma:

“No caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, certas pessoas insistiram em criticar um filme realista inexistente, encontrando nele, com a maior facilidade, uma porção de erros em confronto com a realidade que a obra teria pretendido demonstrar sendo realista. Essa coisa de o crítico “inventar” um filme – que talvez não tenha passado sequer pela cabeça do realizador – e então atacar os erros que ele próprio inventou, é uma grave malversação da função da crítica.” (p. 161)

Existe aí toda uma mudança na postura do crítico, pois, nos anos 50, Viany desancou *Rio, Zona Norte* (dir: Néelson Pereira dos Santos, 1957) pelo fato de o filme não registrar corretamente determinadas características daquela região do Rio de Janeiro².

Outro dado do maior interesse é o fato de Alex Viany, no debate com Glauber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, datado de 1964, tecer críticas de cunho ideológico a dois filmes de diretores pioneiros do cinema brasileiro, quando é sabido que os responsáveis por aquilo que Jean-Claude Bernardet denominou “historiografia clássica do cinema brasileiro”³ – o próprio Alex Viany, B. J. Duarte, Adhemar

Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros – tendiam a não fazer nenhum tipo de crítica aos cineastas pioneiros. Mas, no referido debate, observa-se que o filme *Zero treze* (dir: Luiz de Barros, 1918) mostrava o problema do conflito no campo a partir dos “...preconceitos da classe dominante, tal como visto por um cineasta da época.” (p. 93)

Impressiona ainda mais a opinião sobre *Favela dos meus amores* (dir: Humberto Mauro, 1935), pois, segundo o historiador:

“A história era muito falsa.” (p. 96)

Ora, na *Introdução ao cinema brasileiro*, livro publicado cinco anos antes do debate, a mesma fita era entendida como “... um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema.”⁴

Mesmo no ensaio de cunho histórico “O cinema e a cultura brasileira”, de 1965 e reproduzido em *O processo do Cinema Novo*, não há da parte de Viany um julgamento ideológico negativo sobre o filme de Mauro, que é destacado positivamente por ser “... o primeiro filme a aproveitar um dos aspectos mais exuberantes, dramáticos e musicais da vida carioca: o morro.” (p. 140)

Aí está uma ambiguidade sobre a qual é necessário refletir. Em situações digamos mais “informais” – entrevista, debate ou simples texto jornalístico – existe o desenvolvimento de idéias que nos textos ditos mais “sérios” – ensaios ou livros – são totalmente evitadas. Por que essa prevenção do historiador? Seria, tão somente, uma busca consciente em valorizar o passado para os leitores contemporâneos através dos meios mais consagrados? Os meios mais corriqueiros permitiriam a expressão de idéias

² Viany, Alex. *Rio, Zona Norte*. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 6, dez. 1957.

³ Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995. p. 15-33

⁴ Viany, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Op. cit., p. 108.

do historiador que este busca reprimir ou, pelo menos, evita expressar constantemente? Se Viany desse continuidade ao seu questionamento em torno do filme de Humberto Mauro no ensaio “O cinema e a cultura brasileira” toda a perspectiva histórica construída na *Introdução ao cinema brasileiro*, que aquele ensaio retoma, teria de ser reformulada.

Um dos capítulos mais impressionantes do livro é o debate de 1974 entre Alex Viany, Néelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. O Cinema Novo, enquanto movimento articulado, já era passado neste momento. Mais ainda, todas as utopias dos anos 60 haviam sido massacradas pela ditadura militar. O esgarçamento das relações e a falta de perspectiva dos setores intelectuais progressistas são documentados aqui pela própria confusão do debate. A comparação deste debate com aqueles dos anos 60 transcritos no livro dá uma idéia clara de toda a destruição provocada pela ditadura militar na área cultural.

A segunda metade do livro é dedicada aos depoimentos memorialísticos realizados nos anos 80 por Viany com várias figuras ligadas ao Cinema Novo. Infelizmente não houve da parte do entrevistador disciplina na forma de conduzir os trabalhos, o que em parte gera uma desigualdade muito grande nos resultados. Também ficamos sem saber quais os motivos levaram cineastas de relevo como Eduardo Escorel, Arnaldo Jabor ou Gustavo Dahl a não estarem incluídos entre os entrevistados. À primeira vista destacam-se os depoimentos de Leon Hirszman, Rui Guerra, Orlando Senna, Eduardo Coutinho e Carlos Diegues, que efetivamente conseguem refletir não apenas sobre a sua trajetória pessoal, mas ainda sobre o Cinema Novo e o cinema brasileiro em geral.

Para finalizar gostaríamos de apontar alguns pequenos problemas na edição de O

processo do Cinema Novo que não diminuem o valor da obra, mas poderiam ser sanados em uma segunda edição para o melhor proveito do leitor.

A “Filmografia”, no que pese ser copiosa, não é exaustiva. Apesar de compreendermos que o autor ou o organizador determine que o recorte da “Filmografia” seja atinente apenas à produção nacional, não concordamos



inteiramente com este princípio, pois é sabido, e este livro o demonstra mais uma vez, o papel da cinefilia dos integrantes do Cinema Novo e da importância de determinados cineastas estrangeiros na formação dos cinemanovistas. Mas esta é apenas uma questão de perspectiva, e fica como sugestão para o organizador. O problema maior da “Filmografia” consiste em algumas omissões. Por exemplo, os filmes *Vidas*

solidárias (dir: Moacyr Fenelon, 1945) – aliás grafado como *Vidas solitárias* – e *Terra violenta* (dir: Eddie Bernoudy, 1949), ambos citados na p. 141. Ou ainda *Esquina da ilusão* (dir: Ruggero Jacobbi, 1953), *Luz apagada* (dir: Carlos Thiré, 1953), *Uma pulga na balança* (dir: Luciano Salce, 1953), *É proibido beijar* (dir: Ugo Lombardi, 1953), *Na senda do crime* (dir: Flaminio Bollini Cerri, 1953) e *Floradas na serra* (dir: Luciano Salce, 1954), todos citados na p. 145.

Muito pior é o caso da tímida bibliografia que indica a origem dos textos integrantes do volume. A bibliografia resume-se tão somente a uma simples nota, na p. 16, apensa à “Introdução” escrita por José Carlos Avellar. Além de, ao nosso ver, merecer um maior destaque visual dentro da edição, a bibliografia tem pelo menos um erro grave, trata-se da referência ao texto “Brasileiros no bom caminho” que foi publicado na revista *Leitura*, mas não em dezembro de 1962 e sim em dezembro de 1958, no número 18 daquele periódico. Fica como sugestão, ainda, no caso de uma segunda edição de *O processo do Cinema Novo*, arrolar na bibliografia todos os livros escritos por Alex Viany ou com partes de sua autoria.

Voltando a um ponto já levantado no início desta resenha, acreditamos que a perspectiva de Alex Viany a partir dos anos 70 seria melhor compreendida se *O processo do Cinema Novo* contivesse textos analíticos sobre aquela época escritos pelo crítico. Mesmo que Viany não haja escrito textos tão abrangentes quanto os ensaios dos anos 60, alguns artigos poderiam servir para dar uma idéia geral ao leitor.

Essas poucas observações negativas em nada diminuem a importância de *O processo do Cinema Novo*, livro que recoloca as idéias de um dos mais importantes intelectuais do cinema brasileiro em pauta para discussão.

Entrevista de Ismail Xavier à Revista PRAGA nº 9

por Leandro Saraiva

A obra de Ismail Xavier estabeleceu um novo patamar para o pensamento sobre cinema no Brasil. Os livros de seu início de carreira, *Sétima Arte: um culto moderno*¹ e *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*², este último acompanhado pela antologia de textos clássicos *A experiência do cinema*³, forneceram ao país um mapeamento das teorias do cinema no século que se tornou instrumental básico para qualquer interessado na área. Completa essa sólida base o pequeno, mas profundo, *Griffith: o nascimento de um cinema*⁴, que estabelece o necessário contraponto ao variado quadro de explorações teóricas apresentado nas outras duas obras, pela exposição, ao mesmo tempo rigorosa e abrangente — marca do grande crítico —, do cinema da metrópole.

Na fase seguinte, Ismail escreveu dois livros que, por sua profunda imbricação entre a análise detalhada da fatura de filmes e o grande vôo interpretativo do lugar das obras no panorama cultural geral, acabam por intervir nesse mesmo panorama. A leitura dos primeiros filmes de Glauber em *Sertão Mar: a estética da fome*⁵ dá concretude ao recorrente e vago epíteto de “barroco” para caracterizar a obra do mestre do cinema brasileiro moderno. Seu outro livro *Alegorias do subdesenvolvimento*⁶ é provavelmente a mais

densa contribuição da crítica cinematográfica à cultura nacional. Nele, Ismail utiliza-se criativamente da diferença entre a alegoria clássica, pedagógica, reveladora da verdade, e a alegoria moderna, que figura a opacidade e a angustiada fragmentação do mundo contemporâneo, para interpretar o percurso do melhor cinema brasileiro no momento do mergulho do país no inferno da ditadura militar.

Nos últimos tempos, Ismail tem se dedicado à produção de artigos que visam iluminar, por diferentes ângulos, a situação contemporânea, complexa e dolorosa para os que mantêm esperanças emancipatórias na arte e na vida. Um dos vetores de seu trabalho direciona-se à compreensão das estratégias do cinema imperial, como pode ser visto na análise em torno de *Forest Gump*⁷, que revela a permanência da matriz griffithiana no cinema hollywoodiano atual, sob o manto pseudo-renovador e domesticante da apropriação das experiências modernas. Uma reflexão assemelhada, acrescida por um esboço dos usos daquela mesma matriz melodramática pelo cinema moderno, pode ser encontrada em *Melodrama ou a sedução da moral negociada*⁸, onde, digamos, a ponta do iceberg em pauta é o pós-moderno *Titanic*.

Na outra vertente desse trabalho orientado por uma visão que situa o local em relação ao mundial, estão os ensaios sobre o cinema brasileiro, com destaque para a revisão da obra de Arnaldo Jabor, incluída sua fase de cronista⁹; o ensaio sobre os sentidos histórico-culturais dos diferentes momentos das versões cinematográficas de Nelson Rodrigues¹⁰; e, numa atualização dessa percepção de uma determinada vertente rodriguiana que se anuncia como dominante no país, o trabalho apresentado pelo crítico no último Festival de Brasília sobre o “cinema do ressentimento”.

Agora, numa longa entrevista para a Revista Praga de junho de 2000, Ismail analisa diretamente o cinema brasileiro dos anos 90 e, mobilizando seu vasto repertório crítico, faz um diagnóstico inédito sobre o período, nos revelando tanto caminhos esboçados, linhas de fuga, como estruturas estéticas arraigadas, em sintonia com o momento nacional, que estabelecem limites estritos para nosso cinema.

A reflexão de Ismail inicia-se pela apresentação da crise da representação, fundamental para todo cinema contemporâneo, que luta por encontrar imagens capazes de alguma revelação em meio à onipresente enxurrada imagética. Logo a seguir a questão se especifica, situando o desafio do cinema no contexto brasileiro, dominado pelo sucesso da Rede Globo no projeto de construção de uma versão mercantilizada da identidade nacional-popular. A outra face do mesmo processo retirou do cineasta o mandato de porta-voz

¹ Xavier, Ismail. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978

² Xavier, Ismail. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1977

³ Xavier, Ismail (org.). Ed. Graal Rio de Janeiro, 1983

⁴ Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense, 1984

⁵ Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense/Embrafilme, São Paulo, 1993. Sobre o barroquismo de Glauber ver também o ensaio

“Glauber Rocha: le désir de l’histoire” in *Le Cinema Brésilien*. Centre Georges Pompidou.

⁶ Xavier, Ismail. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1993.

⁷ “Parábolas cristãs no século da imagem”. *Revista Imagens*, nº 5.

⁸ Xavier, Ismail. *Folha de São Paulo*, 31/05/98, *Caderno*

Mais, pp. 8-9

⁹ “Pais humilhados, filhos perversos” e “Vícios Privados, Catástrofes Públicas”. Xavier, Ismail. *Novos Estudos Cebrap* nº 37 e 39 (respectivamente)

de uma coletividade rumo à emancipação. Ismail, sumariando as idéias expostas em seus livros, identifica a raiz dessa radical mudança, “da alegoria da esperança à alegoria do desengano”, já nos filmes do primeiro momento pós-golpe.

A grande novidade dos anos 90 estaria numa explícita reaproximação com essa história, num movimento na contramão do cinema dos anos 80, que procurou fazer tábula rasa da experiência anterior.

Entretanto, esse reatamento se dá, segundo o crítico, em termos bastante específicos, que vão sendo desenhados na entrevista através de sucessivas interpretações de filmes e conjuntos de filmes, organizadas segundo questões que se revelam as linhas de força do cinema da última década.

Num primeiro movimento, Ismail desqualifica o pretensível valor da tão proclamada “diversidade”, afirmando que “nessa tônica da convivência sem discussão (...) contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo”. Sob a tal “diversidade” ele encontra recorrências bastante significativas. À parte o “cinema poético, experimental (Bressane, Djalma Batista, Mazagão) ou os mestres do documentário (Eduardo Coutinho, João Moreira Salles)” e os filmes que se pautam por um grande espetáculo calcado num naturalismo já largamente codificado (Barretos, Resende), Ismail diz que “o que vale é comentar os filmes que se movem no entre-lugar (...) incluindo o trabalho de Tata Amaral, Beto Brandt, Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Murilo Salles, Domingos de Oliveira, Sérgio Bianchi, Hector Babenco, Carlos Reichenbach, Ugo Georgetti e Helvécio Rattón, entre outros”.

Esse núcleo estaria às voltas com a problemática da representação, em diálogo com os gêneros mas tentando, ainda que

timidamente, incorporar marcas do real, da experiência social. No clima geral de desconfiança da imagem que Ismail caracteriza como o pano de fundo para esses realizadores mais conscientes, esse esforço se dá através de uma carpintaria dramaturgicã “de corte clássico”, que se esmera na composição de perfis psicológicos e conflitos morais, sinalizadores de um mal-estar que permanece sem análise de suas raízes sociais.

Esse cinema que evita avançar diagnósticos, embaraçado pela referida perda de mandato, não se furta, entretanto, da disputa pela identidade nacional. Ela agora surge, coerente com a psicologização, na forma de “caráter nacional”, e reafirma sua vontade de ligação com o cinema anterior pelo uso recorrente de “espaços emblemáticos - sertão e favela - ou personagens emblemáticas na reflexão sobre a violência na história, como o cangaceiro”.

Ismail demonstra a mudança ocorrida na reelaboração dos modelos através da análise de cenas-chave da representação, atual e anterior, do bandido social e descobre no cinema brasileiro contemporâneo, diferente dos diagnósticos estruturais, uma violência que se fragmentou e particularizou e que se combina com a ausência das forças que dominam de fato o jogo, sempre incompreensíveis ou inalcançáveis.

Essa visão de um mundo de violência às cegas não resulta, entretanto, numa alegorização dilacerante, como em momentos anteriores mas, conforme a matriz dramaturgicã que Ismail identifica como presença geral, numa encenação de “encontros singulares”, intra-subjetivos (frequentemente - outra marca da época - envolvendo personagens em circulação internacional), frente aos quais as forças sociais aparecem não como determinantes, mas como exterioridades

que impedem a plena realização dos encontros.

Numa versão que Ismail vê como uma das principais características de nosso atual cinema, esse fracasso dos encontros assume a tonalidade do ressentimento. “Dentro do quadro geral de darwinismo social e luta encarniçada, os tempos da guerra civil urbana de todo dia se representam na cena doméstica (...) Não surpreende que o mecanismo recorrente, considerada a hegemonia da cena familiar, envolva obsessão, enredamento no passado, cadeias de vingança, como nas peças de Nelson Rodrigues”.

Outra vertente desses encontros malogrados é o que Ismail chama de “humanismo multicultural” que, ao invés da vingança obsessiva, apresenta a impossibilidade, por motivos sociais não desenvolvidos, desses encontros “humanos”. É nessa faixa que se localizam os filmes que oferecem a redenção moral do encontro bem sucedido, uma catarse compensatória e melodramática às durezas do mundo. Filmes esses que, na avaliação do crítico, se são frustrantes em seu rebaixamento simplificador da reflexão, não são mais graves que a “desqualificação universal” da vertente do ressentimento.

Ambas vertentes, em sua psicologização moralizante, despolitizam a representação, estando aí o principal limite que nosso cinema recente se auto-impõe.

Pela densidade na “costura” entre temas e conceitos e pela precisão na análise das características pertinentes em cada um dos muitos filmes abordados, o balanço do cinema dos anos 90 apresentado na entrevista passa, desde já, a ser referência obrigatória na bibliografia sobre o cinema brasileiro.

¹⁰ “Nelson Rodrigues no Cinema (1952-1998)”. *Cinemas* nº19

O conjunto de textos que compõem este Dossiê *Os Brasís Indígenas* complementa a programação da mostra de mesmo nome -ambas as iniciativas, mostra e dossiê, organizadas por Paula Morgado. Filmes e textos, mostrando várias facetas da representação da experiência dos povos indígenas, nos revelam, na melhor tradição da antropologia, tanto sobre a situação dessas outras sociedades quanto sobre a nossa própria. Há, em primeiro lugar, interesse intrínseco do exercício da compreensão da alteridade, revelador de ambos os pólos da relação - ainda mais pertinente no contexto de comemorações da conquista pelos donos do poder e da terra há 500 anos. Mas os textos aqui reunidos revelam ainda uma outra dimensão da experiência contemporânea de todos, índios e não-índios, que é do mais profundo interesse para a *Sinopse*.

A impressão que nos fica da leitura desses textos é de um mundo no qual os personagens estão em constante mutação, resultado de uma permanente troca e confrontação recíproca, no mais das vezes mediada por relações de violência, prática e simbólica. Analisar a produção das imagens é tentar compreender os mecanismos dessa sala de espelhos do mundo contemporâneo. A experiência da produção de imagens pelos próprios índios, principalmente, é “boa para pensar” para todos aqueles que se preocupam com a invenção de caminhos alternativos ao império das imagens programadas e a reflexão que se faz aqui sobre essa experiência é uma lição de pensamento relacional, nos ensinando, como caminho para a intervenção eficiente, a ver as imagens como armas de poder simbólico em um jogo pesado, mas possível.

Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais¹

Imagens muito diversas e contraditórias a respeito dos índios convivem hoje na mídia. Retratos exóticos ainda são convencionais, continuam inspirando representações acerca do primitivismo, que pretendem nos iludir em relação à distância que separaria os povos indígenas do convívio com nossas sociedades. Os índios, ao contrário, tem acessado cada vez mais amplamente imagens e discursos que produzimos a seu respeito, dos quais eles se apropriam como objetos de reflexão. Em outra extremidade deste variado painel de interpretações a respeito da distância entre “eles” e “nós”, realizadores indígenas tomaram a iniciativa de falar deles mesmos, de seus modos de viver e pensar.

As possibilidades crescentes de intercâmbio de representações acerca de identidades culturais, cada vez mais borradas, vem gradativamente eliminando distâncias que, durante muito tempo, legitimaram diversos “especialistas” - entre eles os antropólogos - na posição de produtores de conhecimentos sobre povos distantes. Mas o atual contexto de aproximação entre “eles” e “nós”, aumenta as possibilidades de reflexão crítica por parte dos antropólogos, num de seus campos privilegiados: o da tradução entre culturas. O desafio não se limita à descrição da diversidade cultural, mas à construção de novas modalidades de observação e de intervenção, capazes de captar os significados políticos acionados para a construção de diferenças e sua transmissão em diferentes espaços de comunicação.

Para avaliarmos qual seria, hoje, o destino dos conhecimentos que os antropólogos costumam produzir em suas pesquisas, enquanto “especialistas” de povos diferentes, poderíamos partir de algumas questões básicas: com quem pretendem compartilhar tais conhecimentos? como é produzido o conhecimento que pretendem transmitir? para quem este conhecimento é produzido? Efetivamente, para cada público-alvo, a transmissão de conhecimentos antropológicos, através de um tratamento audio-visual, apresenta desafios próprios. A

maior parte dos antropólogos que utilizaram este recurso destinaram, conscientemente ou não, seus trabalhos ao público especializado². Já, o diálogo com o chamado “grande público” exige uma mudança radical nos parâmetros de transmissão de conhecimentos, que poucos antropólogos tiveram a oportunidade de experimentar. Outra possibilidade, em expansão, consiste em destinar trabalhos audio-visuais às comunidades estudadas, na forma de experiências que foram, durante muito tempo, concebidas como a produção de “subprodutos” da pesquisa acadêmica.

Antropologia de produtores de imagens

O atual fenômeno de intercâmbio globalizado de imagens e o crescente acesso que os povos indígenas tem à mídia, alterou sensivelmente - e positivamente - as possibilidades de estudo antropológico de processos de construção de representações culturais. Trata-se de perceber as demandas entrelaçadas nos extremos de uma cadeia de comunicação: de um lado, a demanda de nossa sociedade enquanto público, do outro, a demanda das comunidades indígenas. E vice-versa. A investigação de experiências de intercâmbio e de justaposição de diferenças culturais, restituiria, assim, ao antropólogo um papel de intermediário na troca de conhecimentos. Caberia a ele saber apresentar, entre nós, o ponto de vista dos índios, cabendo a ele também restituir aos índios o olhar que nossa sociedade coloca sobre eles. A escolha dessa perspectiva de mediação exige, como propõe F. Heritier Augé (1992), algumas opções metodológicas, que consistem, essencialmente, numa melhor articulação das respectivas demandas de conhecimento, como segue:

1) Abandonar a perspectiva do relativismo cultural, que parte do pressuposto de que as sociedades são intraduzíveis uma na outra. Ao contrário, o processo criativo de desconstrução e reconstrução da realidade, que cabe ao antropólogo, consiste em viabilizar a identificação, selecionando pontos de vista de nossa sociedade a serem atingidos pelo ponto de vista dos

¹ Este texto retoma algumas questões tratadas em artigos anteriores: Gallois, D.T. “Antropólogos na mídia” (1995), in: Feldman-Bianco, B & Moreira Leite, M.L. Desafios da Imagem, Papyrus, 1998 e Gallois, D.T. & Carelli, V. “Video e diálogo cultural” Cadernos de Antropologia Visual, UFRS, 01/1995.

² Esta abordagem apresenta sobretudo interesse didático, na medida em que documentos audio-visuais são complementos significativos na formação de profissionais da Antropologia, contextualizando o trabalho etnográfico que se

pretende ‘retratar’: como se aproximar do grupo estudado, como entendê-lo a partir de ‘insights’, como registrar os dados em função de sua presença no cotidiano da pesquisa, como esses dados são recortados em função de hipóteses interpretativas, etc... Uma das principais características desta prática da antropologia audio-visual é de pretender descrições completas. Mas tanto quanto na forma escrita, a voz do antropólogo domina nos temas privilegiados por esta sub-divisão da Antropologia. E, por conseguinte, os destinatários dessas

outros, que se quer transmitir. A vantagem do audio-visual para a comunicação intercultural reside em grande parte no impacto da imagem, que impõe conceitos éticos, sentimentos, sensações que transcendem a diversidade das culturas: por serem atos de percepção, elas aproximam.

2) Simetricamente, cabe ao antropólogo escolher, nas demandas de comunicação e intercambio de um grupo indígena, aqueles aspectos mais diretamente relacionados com sua experiência de contato com nossa sociedade. No Brasil, os povos indígenas saíram do isolamento e neste processo, formularam demandas específicas para a nossa sociedade, que são raramente abordadas em filmes etnográficos. A maior parte desses documentários, entretanto, apenas continuam evidenciando o fascínio dos antropólogos pelos saberes tradicionais que, enquanto especialistas, se propõem desvendar em seus trabalhos. O ponto de vista mais frequentemente expressado nas produções audio-visuais que tratam de processos de mudança cultural, continua sendo saudosista, diante do desaparecimento de técnicas ancestrais; muitas produções persistem em abordar a situação dos índios nos termos impostos pelos preconceitos comum de "povos ameaçados". Aspectos diversos da globalização da cultura, costumam ser tratados de forma empobrecida na produção destinada ao grande público, especialmente quando se limita à simples denúncia das "perdas"

"sofridas" pelas culturas "dominadas".

A política da imagem rompendo os limites do enquadramento

Para intervir neste cenário, é preciso atentar para um ponto essencial na pauta da Antropologia contemporânea: o de compreender significados políticos da produção e do uso de diferenças, que por muito tempo foram atrelados à perpetuação de desigualdades. Abordar, por exemplo, o fascínio que tecnologias e saberes de nossa sociedade exercem sobre as populações indígenas, pode ser tratado no registro das ameaças que estariam pairando sobre "técnicas ancestrais" em vias de desaparecimento; inversamente, podem ser entendidas enquanto demandas e alternativas dos próprios índios diante da ampla convivência com nossas formas de "desenvolvimento". Neste caso, descrever seus interesses particulares em adquirir novos saberes, o modo como estes conhecimentos são traduzidos e adaptados, através de processos criativos, nos traz revelações muito mais esclarecedoras acerca das diferenças culturais.

Esta perspectiva articula-se a um dos preceitos básicos da etnografia, que preconiza descrições miúdas e localizadas. Quando se recorre a este instrumento clássico da antropologia, evidencia-se a impossibilidade de restringir a descrição de uma sociedade

cinema indígena

explicações, apresentadas em forma de minuciosas contraposições de interpretações são, também, os antropólogos.

³ Ver abordagens propostas por Appadurai, A. *A Modernity at Large - Cultural Dimensions of Globalization*. Univ. of Minnesota Press, 1996. e Bahba, H. *O local da Cultura*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 1998. Para Bahba "a diferença cultural é o processo de enunciação da cultura como "conhecível", legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria

da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações DA cultura ou SOBRE a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referencia, aplicabilidade e capacidade" (Bahba, 1998:61).

4. Carneiro da Cunha, Manoela. "Xamanismo e tradução" In Novais, A. *A outra margem do Ocidente*. Cia. das Letras, 1999.

índigena tomada como unidade fechada e incomunicável, como se fosse uma espécie rara a ser comparada com outra cultura distante. E é justamente em função desse contexto ampliado de comunicação em que essas sociedades vivem hoje, que as etnografias passaram a tratar predominantemente de questões relacionadas ao processo de constante revisão e re-construção de suas identidades. As trajetórias particulares de povos indígenas nos trazem conhecimentos e interpretações que eles fazem, para si mesmas, a respeito de nossas diferenças culturais e da convivência com nossa sociedade. Assumir como foco esse contexto de intercâmbio consiste em abandonar a perspectiva da distância cultural para privilegiar a da aproximação. Uma das vertentes mais interessantes nessas etnografias do contato é a que prioriza o entendimento da demanda de interação que esses povos colocam para nossa sociedade.

É interessante ressaltar que, no bojo de situações de contato e intercâmbio cada vez mais intensos, abrem-se aos antropólogos novos espaços de mediação, que não se reduzem à transmissão das vozes captadas em seus estádias em aldeias, mas enveredam pela troca de conhecimentos e pelo debate acerca de formas novas de produção das diferenças culturais³.

Assim, quando os antropólogos deixam de se assumir como autores privilegiados da visibilidade indígena, ou como coadjuvantes na difusão das vozes das comunidades com as quais trabalham, há ainda um longo caminho a ser percorrido para que a mídia televisiva se abra ao diálogo direto com os índios. Seus interesses em relação à nossa sociedade, suas versões a respeito da convivência interétnica continuam mediadas. Via de regra, a maior parte das produções sobre a temática indígena difundidas na grande mídia, continua fazendo uso de especialistas que identificam as culturas e identidades indígenas àqueles traços

exóticos que servem a distanciar “eles” de “nós”. No Brasil, um país que ainda tutela “os índios”, as produções midiáticas continuam se apropriando dos povos indígenas em função de seu altíssimo valor simbólico, usado à serviço de nossos interesses e diferenças.

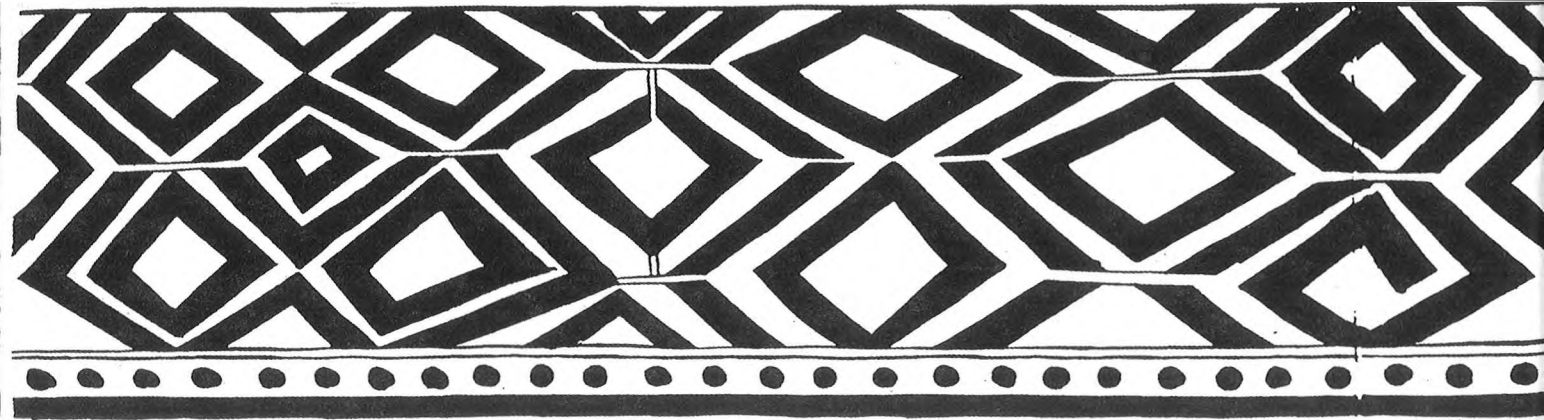
A riqueza cultural de que os antropólogos procuram se aproximar resultaria, ao contrário, de um mergulho no imenso painel de traduções, microscópicas, contextualizadas e localizadas, que esses povos produzem a respeito de suas posições e auto-imagens. Como sugere Carneiro da Cunha (1999), cabe-nos focalizar os modos peculiares de tradução cultural que esses povos constroem na sua relação com um mundo em expansão. Neste imenso painel de diferenças, não há como pensar em um sistema mundial, pois “o sistema global não dá conta dos problemas de construção de sentido... É no nível local que devem se concentrar nossos esforços, uma vez que os modelos locais não cessam de serem postos em prática, para dar conta da expansão das redes de relações sociais e econômicas com as quais as sociedades indígenas se deparam”. Como afirma a autora, “o local mantém seus poderes, e é até a fonte dos maiores poderes”⁴.

Dominique T.Gallois

NHII / USP

Antropóloga/ FFLCH-USP

Coordenadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo/
USP



Filmar e ser filmado

Normalmente somos filmados pelos waradzu (não índio) que vão até a aldeia como pesquisadores ou com o objetivo de estar documentando sobre a nossa cultura. Depois eles voltam para a cidade, editam o material, e concorrem a prêmios em festivais de cinema. Muitas vezes, eles ganham fama com isso enquanto os indígenas não participam em nada, nem do processo, nem dos ganhos, nem se destacam por isso. Principalmente agora, com esta “comemoração” (nós indígenas devemos comemorar?) dos 500 anos do descobrimento do Brasil, essa situação tem se tornado muito frequente.

A justificativa que se dá é que estão divulgando a nossa cultura para que se conheça mais sobre os hábitos, a estrutura social e política das aldeias. Porém, esse resultado nem sempre é alcançado. Porque o ponto de vista do cineasta acaba por ter maior destaque do que o conteúdo. Ou seja, os índios continuam como simples objetos da filmagem para despertar a curiosidade do público, que continua pouco informado sobre a situação real dos povos indígenas.

No mês de abril, devido à proximidade do Dia do Índio, assistimos a um verdadeiro festival de imagens sobre os índios, tratadas, quase sempre, de maneira totalmente superficial. O resto do ano a temática permanece adormecida. Aparentemente, para os waradzu, pouco importa o aprofundamento da questão. Como ocorre no caso da novela “A Muralha” produzida pela Rede Globo de Televisão, a representação da imagem do índio não tem consistência, é uma idéia generalizante do que seria o índio brasileiro. Mistura-se elementos de várias culturas, quando na verdade, a história contada por eles diria respeito aos Guarani, Tupiniquim, Tupinambá e Tamoio. Me pergundo o que os Xavante que aparecem na Muralha estariam fazendo lá. Na realidade nós, os Xavante, temos muito pouco a ver com tudo isso. Nós não fomos descobertos pelos Portugueses, nem tampouco fomos caçados a laço. Resistimos, isto sim, enquanto pudemos, atacando com bordunas e arco e flecha os aviões da Força Aérea Brasileira, mas isso aconteceu apenas no período do governo do Presidente Getúlio Vargas, a partir de 1930. Como se percebe nossa história é outra.

Ocorre também que quase nunca somos consultados no momento da finalização dos filmes, quando se privilegia o lado estético da imagem e se despreza o conteúdo real da

representação. Por exemplo, o filme “Hans Staden” que é um festival de imagens bonitas, dá muito pouca oportunidade ao espectador de saber sobre o processo cultural ali envolvido. Também sentimos isso quando filmam o nosso ritual do Wai’a, que sem dúvida é um espetáculo de representação e de cores. Numa ocasião passada, um filme mostrando esse ritual de cura, que é coisa muito séria para nós, e que acontece apenas a cada quinze anos, foi mixado com som de rock e acabou sendo aclamado no Festival da Fotóptica.

Portanto, nós não temos domínio nenhum sobre as nossas próprias imagens. Somos o alvo desse safari fotográfico. Mesmo quando as imagens são captadas por um dos nossos cinegrafistas, após a conclusão dos trabalhos as imagens partem para a finalização na cidade, porque nós não temos o equipamento necessário, nem dominamos o processo para a edição e finalização.

A Associação Xavante Warã tenta modificar essa situação. São grandes os nossos esforços para formar pessoal Xavante capacitado para realização de vídeos. Queremos uma relação de maior igualdade na produção de imagens e controle da nossa auto-imagem. Desejamos sim, colaborar em parceria com outras instituições em projetos de vídeos e de filmes, desde que tenhamos uma participação efetiva, ativa. Estamos preparando um jovem cinegrafista, Tseretó, da aldeia Idzô’uhu, para que ele retrate a visão coletiva da comunidade, e não somente a sua visão individual. Este trabalho tem uma enorme importância para nós, pois se trata de uma forma de registrar a nossa tradição oral e cultura para as novas gerações de Xavantes. Este objetivo, na maioria dos casos, não é compartilhado pelos cinegrafistas waradzu, que filmam e editam apenas para outros waradzu.

Para que tenham domínio da sua auto-imagem, e para que o vídeo cumpra a função social esperada, os povos indígenas precisam estar preparados para participar de todo o processo de construção de imagens. Para isso é necessário que entendam no que implica esta atuação, e tudo que ela envolve, como por exemplo nos seus aspectos legais.

Hiparidi D.Top’tiro
 Coordenador da Associação Xavante Warã

Índio de Caserna

Como o acaso é a matriz de tantas idéias, o projeto do documentário *Yndio do Brasil* não escapou à regra e ao risco. Ainda que o tópico “índio” eu já tivesse freqüentado nos anos 70/80 com o documentário de longa-metragem, *República Guarani* (1982), nele a pegada significou recapturar a polêmica de uma conquista espiritual de há trezentos e cinquenta anos.

Com *Yndio do Brasil* o diálogo também é com a história, mas uma história contemporânea à revolução do século XX, o cinema. Se naquele filme a iconografia dá visibilidade à infância e adolescência da América do Sul e do Brasil, neste o imaginário coincide é com o próprio cinema ainda *teen*.

São presumivelmente de *Os Sertões de Mato Grosso* (1912), do major Luiz Thomaz Reis¹ - que acompanhava as expedições geo-políticas de Rondon, cujo objetivo era não só (também) estender linhas telegráficas mas demarcar fronteiras e “civilizar os sertões”² - as imagens inaugurais do nosso indígena.

Depois dessas o cinema não parou mais de extrair de seu corpo e mitologia fotogramas ora de puro estranhamento, ora de indisfarçável preconceito, e muitas vezes um *mix* de idílio e usurpação etnocêntrica de uma cultura “perdida” pela civilização. Nas pesquisas em arquivos públicos e privados dos Estados Unidos em 1989, na pista de cenas inéditas sobre a presença da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália durante a II Guerra Mundial, que deram no documentário *Rádio Auriverde* (1991), o acaso despertou sua melhor vocação.

Garimpo de imagens

Consultando fichários, prospectando coleções de cinejornais, falando com pesquisadores americanos, cruzando autores, assuntos, datas e filmes restaurados sobre o Brasil - que uma inesperada “cinemateca indígena” foi se esgueirando com notável nitidez. Diante da imponderabilidade que é fazer cinema neste país, quando o próximo filme é sempre uma incógnita, após o lançamento de *Rádio Auriverde* me surpreendi refém dessa sensação recorrente. Mas aquele poderoso e quase clandestino manancial ficara indelével na mente: volta e meia ele retornava como que pedindo “socorro”: uma forma organizada de resgate

1 Pereira, Nelie Sá, Major Luiz Thomaz Reis - o cinegrafista de Rondon (pesquisa e filmografia). Departamento de Documentação e Divulgação da Embrafilme, Rio de Janeiro, 1982.

do limbo a que fora relegado.

Leitor contumaz de toda e qualquer literatura sobre o cinema brasileiro, “rato” de arquivos filmicos desde 1978 quando me “batizei” com o longa *Revolução de 30* (1980), o índio entrevistado nos EUA e o que eu coletei na memória cinematográfica nacional se corporificaram numa espécie de pré-mote inicialmente tão vago quanto ambicioso. No início cheguei até a pensar numa minisérie tendo por temática abrangente de como o cinema vê e ouve o índio (de todos os países que ainda convivem com ele) através da reinserção de filmes “antigos” para uma fruição das platéias de hoje. Logo percebi: além de o projeto soar inviável para os padrões brasileiros de produção, pois demandaria inclusive capitais estrangeiros e investigação em inúmeros países, a filmografia sobre índio é planetária e incomensurável. Depois, convenhamos, o índio brasileiro é de longe um dos “primitivos” mais desfrutáveis mundo afora exatamente por ser o único cuja sobrevivência e cultura simbolizam uma resistência pertinaz à agressão da sociedade branca - fatora de seu sumiço ou integração, faces perversas da mesma moeda.

Dessa constatação nasceu o espectro imagético de *Yndio do Brasil*: como o cinema tem se aproximado e fixado o nosso índio, do seu cotidiano, rituais, idiossincrasias e cosmogonia - seja pelo veio jornalístico e “científico”, seja ele mediatizado por um discurso ficcional. Foram quase quatro anos na miragem de dezenas de títulos, um vôo tateante atrás de filmes mudos e sonoros, documentários e ficção, desconhecidos e “clássicos”, em preto-e-branco e a cores - nos mais diversos estados de conservação e possibilidades de acesso. Balizado pelo estimulante *insight* garimpei todos os acervos possíveis, o que naturalmente me levou de volta aos Estados Unidos, fonte indispensável para esta futura colagem até então apenas intuída. Quando logrei discernir o todo reunido, não deu outra: fui trombando com uma história audiovisual do Brasil velada e subterrânea, uma história não oficial e anti-acadêmica e, por isso, quase nunca levada a sério pela *intelligentzia* e pela mídia.

Quem tem alguma intimidade com a matéria sabe, com as exceções de praxe localizadas nas escolas de comunicação, que a Universidade brasileira é infensa ao cinema mesmo quanto a películas estritamente antropológicas e etnográficas, imagine registros leigos ou artísticos ainda mais voltados para os povos

2 Lima, Antonio Carlos de Souza, “O Governo dos Índios sob a Gestão do SPI” In História dos Índios do Brasil, Manuela Carneiro da Cunha, org. Fapesp, SMC, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

índigenas. Mas é impossível revisitar o passado recente do país sem estabelecer uma interação com os seus arquivos cinematográficos - por mais que esse patrimônio seja comprometido política e ideologicamente, seja de estética medíocre, seja assimétrico, disperso, precário e até virtual.

É de lá, do ventre desses fotogramas irrepetíveis que vem o molde do inconsciente coletivo das últimas três gerações, todas de corte cinéfilo - sobre nossos fundadores. Deve-se, e isso é inelutável, à empatia do cinema a reprodução impune e aliciadora de um espelho destorcido do índio onde os faroestes de Hollywood certamente influíram para cicatrizar essa aura de menoridade e marginalidade que medeia entre o "selvagem" e o "bom selvagem".

Da pesquisa à criação

O roteiro de um documentário via de regra é fulminado pela realidade bruta apreendida pela câmara - fato que se agrava quando o seu corpo narrativo compõe-se de material de arquivo captado por terceiros. Ao contrário da ficção em que o roteiro norteia filmagem e edição, e o improviso se auto-limita, no documentário a liberdade é aparentemente ciclópica, o que amplia o horizonte do acaso e também o do risco.

Foi à conta dessas águas que a idéia original de *Yndio do Brasil* extravasou suas margens, invadindo um território impensado durante as pesquisas e na arregimentação dos filmes. Na montagem, o que parecia mera justaposição das inúmeras contradições hauridas nas películas, o índio brasileiro enquadrado

por nós e por estrangeiros acabou detonando uma leitura político-ideológica e moral impressionantes.

Um pelo outro, cine-jornal, documentário etnográfico ou de divulgação, fitas de enredo, encenações, músicas, filmetes institucionais ou de propaganda - o cinema "índigena" faturado pelo branco é o *continuum* de uma concepção pedagógico-paternal que remonta à catequese cristã da época colonial. A filmografia dos últimos oitenta anos, vista e revista à distância e desossada das paixões e interesses coevos, denuncia esse quadro tão sintomático quanto constrangedor. De como o índio romantizado ou demonizado pela Igreja e pelos historiadores, pela literatura e as artes plásticas, quando decodificado em celulóide é vítima do mesmo viés discriminatório que cristaliza sua efigie desde o assim chamado "Descobrimento".

Soa como um *remake*, para ficarmos com o jargão do cinema: os filmes todos "atualizam", agora em movimento e sonoros pós-1930, as achegas militarizantes com que o Estado, a Igreja e a sociedade de um modo geral (financiando expedições de bugreiros para fins de "limpeza étnica" nos Estados do sul, por exemplo) protagonizaram até fins do século XIX a doma (e a mortandade) das comunidades indígenas. Tanto é que, sem coincidência nenhuma, coube à Comissão Rondon, de inspiração e logística castrenses, formatar toda uma estratégia "civilizatória" nas frentes de atração e pacificação, nas tentativas de integração já a partir do século nascente. Eram autênticas operações de guerra à moda de suas congêneres agenciadas por bandeirantes e missionários. Assim a estrutura do documentário "Yndio do Brasil" - ao defrontar-se com essas inesperadas evidências - otimiza sua meta inicial que era tão-somente esmiuçar a tensão estética e ética entre a câmara e o índio. E termina o filme por testemunhar que a tragédia do nosso índio é uma espécie de premeditado moto perpétuo de sua morte física e mítica - à qual os mil olhos do cinema sempre estiveram arregalados - a ponto de identificar uma vetusta cultura de caserna a presidir a sua submissão ao longo deste século.

Como as imagens não mentem jamais, mesmo as da história do vencedor quando recenseadas anos, décadas depois, e munido o espectador de nova mentalidade, critérios de avaliação e desideologizado - seu avesso é sempre um libelo.

Sylvio Back
Cineasta e Escritor

QUANDO OS CINEASTAS SÃO ÍNDIOS

Filmografia:

-Kasiripina Waiãpi: *Jane Moraita* (Nossas Festas). 32'. CTI. 1995.

-Caimi Waiassé: *Tem que ser Curioso*. 16'. CTI. 1996.

-Divino Tserewahu: *Hepari Idub'rada – Obrigado Irmão*. 17'. CTI. 1998.

-Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé, Divino Tserewahu, Jorge Protodi e Winti Suyá: *Wapte Mnhônô – Iniciação do jovem Xavante*. 75'. CTI. 1999.

-Isaac, Valdete e Tsirotsi Ashaninka; Llullu Manchineri; Maru Kaxinawá; Nelson Kulina; Fernando Katuquina: *No tempo das Chuvas*. 38'. CTI. 2000.

São todos filmes realizados entre 1995 e 2000, por índios treinados pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, do CTI – Centro de Trabalho Indigenista. De que modo é possível pensar estes filmes como elementos de representação e auto-imagem, já que são os próprios índios que captam a editam suas imagens?

Pensar esta questão implica, necessariamente, na consideração do contexto de que partem estas produções videográficas. O Projeto Vídeo nas Aldeias é uma iniciativa que tem início em 1987 no interior de uma ONG: o Centro de Trabalho Indigenista. Fundado em 1979 por antropólogos, educadores, e indigenistas interessados na auto-determinação de sociedades indígenas, numa época em que a chamada abertura da política brasileira ainda era apenas uma possibilidade vislumbrada, o Centro de Trabalho Indigenista, diferentemente de outras ONGs voltadas para a questão indígena, sempre atuou diretamente nas aldeias, a partir de relações de confiança e trabalho conjunto, estabelecidas com estas sociedades. Os antropólogos fundadores do CTI, que vinham realizando pesquisas em comunidades indígenas perceberam que teriam que abrir mão da chamada “neutralidade científica”, assim como da “objetividade” da pesquisa. Só assim poderiam ter uma visão destas sociedades que não fosse marcada pela exterioridade. Neste sentido, era sim necessário tomar partido, observar a situação de contato estabelecida entre os índios e a sociedade nacional não como um processo natural, espontâneo e inexorável (como afirmavam vários antropólogos) e sim a partir de uma certa cumplicidade com as razões mais subjetivas dos índios neste processo.

Os projetos desenvolvidos pelo CTI sempre procuraram viabilizar atividades definidas pelas próprias comunidades que permitissem uma maior autonomia frente a sociedade nacional, sem deixar de levar em conta suas práticas culturais tradicionais. A viabilização de qualquer projeto envolvendo atividades econômicas – fosse a coleta da castanha pelos Gavião do Pará, o processamento do guaraná pelos Sateré Mawe na Amazônia, a exploração da borracha pelos Kaxinawá do Acre, o garimpagem desenvolvida pelos Waiãpi no Amapá, a fabricação de polpas de frutos do cerrado – enfim estas atividades não são nunca vistas como um fim em si mesmas. São como que estratégias a partir das quais um grupo se fortalece em termos sociais, políticos e culturais. Não são, neste sentido, projetos de ordem estritamente econômica.

Projeto Vídeo nas Aldeias: uma câmera na mão e idéias indígenas

O projeto Vídeo nas Aldeias se desenvolve a partir de 1987 com este mesmo espírito. A incorporação de uma tecnologia contemporânea de captação e manipulação da imagem foi uma iniciativa extremamente feliz e oportuna, principalmente quando se leva em conta o fato do CTI sempre ter trabalhado com sociedades de tradição oral, onde a escrita é uma atividade bastante marginal (embora tenha sua importância nas relações de contato).

A introdução do vídeo desencadeia nestas comunidades um processo de reflexão sobre a imagem em que os índios são, simultaneamente, sujeito e objeto desta reflexão, o que não era possível com o texto, que jamais despertou grande interesse entre eles. É, certamente, uma reflexão guiada e dirigida, onde se pode perceber as diretrizes dos coordenadores do projeto, assim como suas necessidades de obtenção de financiamento. Isto é bastante visível nos vídeos de Caimi Waiassé: *Tem que ser Curioso* (16'. CTI. 1996) e no de Divino Tserewahu: *Hepari Idub'rada – Obrigado Irmão* (17'. CTI. 1998). Ambos realizados por índios Xavante, têm uma mesma estrutura de roteiro: trata-se do depoimento de índios cinegrafistas, que narram como começaram a se interessar por gravar com a câmera de vídeo, como descobriram a importância da imagem tanto para os velhos como para as crianças, num tempo em que a memória é muito curta. A imagem é aqui vista como depositária da memória, num tempo de rápidas e intensas mudanças por que passam estas sociedades. Memória que é fundamental para grupos em que a mudança e a superação da situação presente não

são valores em si, ao contrário do que ocorre em nossa sociedade, que parece apostar cada vez mais na obsolescência programada.

Os depoimentos são explícitos: a câmera grava, permite lembrar, não deixa esquecer, diz Divino. Aí está a importância da imagem gravada. A possibilidade de uma sociedade reproduzir-se e manter-se como uma sociedade diferenciada no interior de uma sociedade mais abrangente.

O vídeo como meio de comunicação indígena

Outro dado importante é que a câmera abre a estes jovens um papel fundamental. Eles passam a ser mediadores de um processo de comunicação em que são vários os agentes envolvidos:

1. a comunicação que se estabelece através do vídeo entre diferentes aldeias de um mesmo grupo;
2. a comunicação entre as diferentes gerações, velhos, jovens e crianças e a segurança de que as tradições poderão ser mantidas;
3. a comunicação entre índios de diferentes sociedades (no Brasil e no exterior), que podem, através do vídeo, ter a percepção imediata de que, apesar das diferenças (e semelhanças que só com o vídeo são reconhecidas de fato), partilham das mesmas condições, o que pode fortalecê-los enquanto um segmento social;
4. a comunicação entre líderes e suas comunidades, já que o vídeo permite gravar as reuniões realizadas, por exemplo, com autoridades da FUNAI e mostrar o que pode ser cobrado do órgão.

O interessante nestes dois vídeos é que o reconhecimento do papel do cinegrafista ocorre, no interior da comunidade, quando os velhos anciãos percebem a câmera como recurso fundamental para que seus ensinamentos continuem (mesmo após a tão temida morte dos velhos). Trata-se, assim, de uma atividade absolutamente contemporânea, mas os fatores de legitimação são os tradicionais. A câmera é igualmente um importante elemento de revigoração cultural. As pessoas que participam de um ritual podem depois ser espectadoras, tendo assim uma melhor oportunidade de se auto-avaliarem. Do ponto de vista externo à comunidade o reconhecimento do papel do cinegrafista e das imagens por eles captadas se dá através de iniciativas como o Programa de Índio,

iniciativa conjunta do CTI com a UFMT, onde os índios se encarregam da produção de programas que, se são elaborados a partir do modelo de reportagens e entrevistas típicas da TV, o objetivo é uma reconstrução da imagem do índio, em que estereótipos e acusações a estas sociedades são desmontados.

Kasiripiná: um realizador e seu público

O vídeo de Kasiripiná, embora o mais antigo de todos estes (1995) aprofunda a questão da importância da imagem e não está preso à mesma fórmula dos outros dois. *Jane Moraitá* (Nossas Festas) apresenta o cinegrafista Kasiripiná Waiãpi narrando e explicando várias festas de sua sociedade na medida em que elas são apresentadas no vídeo que ele assiste na ilha de edição em São Paulo. É muito mais rico que os dois anteriores em termos de dados culturais sobre esta sociedade e igualmente enfático na importância da manutenção das tradições e do vídeo como o grande aliado neste processo.

Mas, mais do que isto, o vídeo traz o enorme prazer que Kasiripiná demonstra ao narrar as festas e mitos Waiãpi, prazer que vem também do fato de que a representação do monstro Tamoko, por exemplo, está sendo feita do mesmíssimo modo que os antigos faziam. E aqui são também os velhos que darão legitimidade ao cinegrafista, são eles que vão dizer se ele filmou bem ou não.

São comuns entre os Waiãpi as festas regadas com muita bebida



fermentada. Kasiripiná explica que a bebida permite uma melhor sociabilidade, ninguém fica preocupado com trabalho, a caça, ou a roça.

A importância da imagem neste vídeo não está simplesmente no fato de ser acervo de memória, como nos outros dois. A imagem é importante porque torna visível, e, sabemos o quanto a visibilidade é um dado fundamental para a identidade de povos ou segmentos populacionais que pertencem a uma minoria. O objetivo de Kasiripiná é filmar para mostrar a todos – nas aldeias, nas cidades, no estrangeiro – quem são os Waiãpi, assim como levar as imagens que captou em São Paulo para seus parentes na aldeia. Aproximar realidades distantes, tornar visível um povo que poderia ser ignorado no âmbito de uma sociedade mais ampla, são os primeiros objetivos do cinema e algo que continua presente quando a câmera é acionada pelos índios.

Auto-retratos culturais

Os dois outros filmes mostram de modo nítido a importância da cultura e de sua vivência para a auto-imagem e a representação de um povo. *Wapte Minhôhõ*, que trata de um ritual dos índios Xavante e *No Tempo das Chuvas*, em que os Ashaninka falam de suas atividades numa determinada época do ano são vídeos exemplares. Têm não só intimidade com a cultura – o que é mesmo o que se espera de índios que vivem esta cultura – como uma enorme sensibilidade e profundidade para transformar em imagens aspectos que marcam e diferenciam a vida de um povo.

Alguns elementos são recorrentes. A cultura é motivo de orgulho para os que falam dela. E o que aí vêm a tona é a ênfase na tradição, na importância daquilo que os mais velhos transmitem aos mais jovens, na valorização da possibilidade de se fazer algo como os antigos o faziam e, neste sentido, a responsabilidade dos adultos para com as crianças. Na auto-representação destas sociedades há como

que um *continuum* entre os antigos e os jovens, *continuum* que faz com que eles sejam uma coisa só. No caso dos Waiãpi passado e presente unem-se através da figura do criador:

Wapté é, do meu ponto-de-vista, o vídeo que melhor elabora, neste conjunto de vídeos aqui analisados, como um estilo de vida se firma e se reproduz ao longo de gerações. Minha visão dos Xavante sempre foi muito impregnada pelo modo como os Bororo vêm seus vizinhos. Para os Bororo os Xavante são duros, bravios, corajosos. Têm também seus defeitos na visão Bororo. Mas pude entender melhor a origem deste estilo de vida, como um homem se torna Xavante, passando por rituais em que a coragem é o valor a ser assimilado.

Wapté é um vídeo “sem pressa”, acompanha este longo ritual nos detalhes, tem intimidade, traz as brincadeiras jocosas dos Xavante, assim como dados muito específicos a esta cultura – a relação entre pai e filho, entre padrinhos e afilhados, entre homens de diferentes classes de idade. Os Xavante não expressam apenas orgulho por sua cultura, parecem ter a exata noção da importância do dado cultural não só para o contexto interno à aldeia, mas, principalmente, para as relações que estabelecem com o mundo de fora – a sociedade brasileira.

Na mostra apresentada no MIS, em que estes vídeos foram exibidos, Hipãridi Dzutisi wa Top'tiro, um jovem Xavante que se expressa em português muitíssimo bem articulado, falou das dificuldades de filmagem para um cinegrafista índio. No caso Xavante, a relação de evitação que deve ser respeitada entre sogro e genro, as dificuldades de se filmar um grupo que pertença a uma facção política que não a do cinegrafista, implicam numa visão muito específica daquela sociedade.

Mas também para Hipãridi o vídeo é um importante aliado para o reforço da história oral, para abrir espaços nas escolas, diminuir o preconceito. Além disso, filmar nas grandes cidades e levar as gravações para a aldeia pode ajudar a lidar com a sedução que a cidade ainda exerce, explicar, para quem aqui nunca esteve, o *stress* da cidade grande, assim como nossos aspectos mais sórdidos e exóticos: a prostituição, nossa miséria nas grandes favelas que circundam o espaço urbano, e até mesmo shows muito estranhos, como os apresentados pelas *drag queens*. Quando os cineastas são índios, índios somos nós.

Sylvia Caiuby Novaes
Antropóloga/ FFLCH-USP
Coordenadora do Laboratório de Imagem
e Som em Antropologia/USP

Taking Aim e a Aldeia Global: A apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos Índios Kayapós

Em 1985, iniciamos o primeiro projeto de mídia indígena brasileira, intitulado *Mekaron Opoi D'ioi*¹, através do qual alguns membros de grupos Kayapós, aprenderam a trabalhar com a tecnologia de vídeo. Ao longo desta experiência, os Kayapós compreenderam e exploraram as diversas possibilidades que o uso da câmera de vídeo poderia oferecer-lhes. Inicialmente, compreenderam a câmera como um instrumento de preservação de sua cultura tradicional, seus rituais, danças e cantos, para as gerações futuras. Em uma dentre as inúmeras conversas que viriam a definir as bases nas quais o projeto se desenvolveria, Kremoro, Chefe Metuktire-Kayapó, afirmou:

“No passado, fotógrafos vieram e tiraram fotografias nossas, mas eles nunca nos deram nada em retorno. Eles nunca tentaram nos ensinar nada. Agora, nós, os Kayapós, estamos gravando nossos rituais para nossas crianças.”

Kremoro, Chefe Metuktire

Muito embora o vídeo fosse então uma mídia bastante instável para fins arquiváveis, sobretudo se considerarmos a impossibilidade de digitalização das imagens e sons naquela época, a determinação dos Kayapós em usar a câmera para documentar atividades de sua própria cultura levou-os a performarem danças antigas, que muitos dentre eles desconheciam, assim fazendo com que o vídeo preenchesse, ainda que de forma limitada, sua função como instrumento de perpetuação cultural entre os Kayapós. Além disso, as possibilidades técnicas do vídeo permitia-nos² assistir diariamente ao material gravado, promovendo assim a ampliação de nossa própria compreensão sobre os Kayapós e da apropriação que estes faziam da mídia eletrônica.

Há muito tempo os Kayapós já vinham integrando em suas atividades cotidianas, elementos e práticas da sociedade moderna

que os circunda, como por exemplo, o manuseio de instrumentos médicos para tratamentos básicos efetuados por jovens que, devidamente treinados, desempenhavam o papel de monitores de saúde, ou ainda, o uso do rádio para comunicação entre grupos Kayapós e grupos que habitam o Parque Indígena do Xingu, onde o grupo Metuktire-Kayapó também habita. Como definiu o líder Megaron:

“Nós estamos aprendendo a cultura brasileira, as coisas dos brasileiros, para manter nossas terras e proteger nossa própria cultura.”

Megaron, Líder Metuktire-Kayapó.

Megaron, que na ocasião ocupava o cargo de diretor do Parque Indígena do Xingu, posição conquistada por ocasião do episódio que ficou conhecido pelas mídias televisiva e impressa como a Guerra da Balsa³, demonstrava com clareza o vínculo indissolúvel entre a terra e a cultura para membros de uma sociedade tradicional como os Kayapós e ainda, a importância e a necessidade de conhecer e aprender elementos da sociedade circundante, como uma forma de garantir sua própria existência territorial, cultural e política.

Nossa observação do uso que os Kayapós faziam do rádio levou-nos a sugerir que o projeto, que inicialmente limitava-se ao grupo Metuktire-Kayapó, fosse expandido entre outros grupos Kayapós que habitavam terras no sul do estado do Pará, estimulando-os na troca de mensagens gravadas em vídeo entre aldeias. Assim o projeto passou a incorporar os membros das aldeias Gorotire, A'ukrê e, mais tarde, Kubenkokre, permitindo o diálogo entre parentes que não se falavam há anos. Enquanto trocavam mensagens pessoais e solicitavam o envio de materiais diversos para confecção de cocares e outros artefatos culturalmente relevantes entre eles, aos chefes e líderes cabiam a articulação de formas comuns de defesa e resistência às dominações externas, dividindo, entre as aldeias, mensagens como a que se segue:

“Meu nome é Noyremu. Eu estou falando para todos os

¹ *Mekaron Opoi D'ioi* significa “ele, que cria imagens” na língua Gê, falada pelos grupos Kayapós.

² A equipe do projeto era formada pelos antropólogos-videomakers Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios. O projeto foi desenvolvido entre 1985 e 1987, período no qual foram realizadas três viagens às terras Kayapós.

³ A Guerra da Balsa, em 1984, culminou com a tomada da balsa, que fazia a travessia dos carros e caminhões no ponto em que a estrada BR-080 cortava o Parque Indígena do Xingu, pelos Metuktire-Kayapós. Eles reclamavam a demarcação das terras ao norte da estrada. Nesta ocasião, durante todo o mês os guerreiros Kayapós apareciam no horário nobre dos grandes telejornais e nas

chefes. Eu tenho uma visão de nossas terras como um único país. Nós devemos proteger nossa floresta para nossas mulheres, que seguram nossas crianças em seus braços. Minhas palavras foram diretas e honestas. Eu espero por sua resposta.”

Noyremu, Chefe Metuktire-Kayapó da aldeia de Kubenkokre.

A dimensão política do projeto consolidou-se como uma extensão do uso que os Kayapós já faziam do rádio. A apropriação política da tecnologia de vídeo não limitou-se ao espaço interno das aldeias. Se internamente, o vídeo viria a fortalecer a identidade étnica e a unidade política Kayapó; externamente, os Kayapós, que há muito tinham demonstrado sua compreensão do poder da mídia, passaram a usar o vídeo na documentação dos acordos estabelecidos com representantes do governo, como por exemplo, quando cercaram o Palácio do Planalto. Em 1985, ao cercar o Palácio do Planalto e demandar reunião com as autoridades brasileiras, os Kayapós, serviram-se da exploração de sua imagem como “índios hi-tech” para ocupar a primeira página do Jornal do Brasil, e assim conseguir que suas reivindicações chegassem a nós, de forma mais abrangente. Eles, que sempre exibiram seu *ethos* guerreiro à mídia, aparecem agora como “índios hi-tech”, ocupando, inclusive, mais tarde, a capa da revista Time, por ocasião do Encontro de Altamira, quando reivindicavam que uma hidro-elétrica que inundaria suas terras não fosse construída.

Este projeto de mídia indígena nos permitiu compreender como os Kayapós reconstróem sua identidade cultural combinando elementos da sua tradição à apropriações da cultura moderna. A câmera de vídeo soma-se à pintura corporal e, enquanto as mídias televisa e impressa exibem a modernidade Kayapó, eles, senhores de sua própria história e criadores de sua própria representação, indicando-nos, uma política de representação áudio-visual pluricultural, marcada pela diversidade de vozes que se expressam. De acordo com Megaron:

“Nossos filhos e netos poderão assistir a estas imagens. Até mesmo os brancos podem ver estas imagens de nossa cultura,

pois assim, permaneceremos Kayapós.”

Megaron, Líder Metuktire.

O controle dos Kayapós sobre a forma com que são representados como “índios hi-tech” é também uma afirmação culturalmente relevante da identidade Kayapó, visto que eles concebem sua cultura tanto do ponto de vista da permanência quanto do ponto de vista da transformação, em consonância com Stuart Hall que observou que:

“Identidade cultural não é uma essência fixa, que se mantém imutável em relação a história e a cultura. ... É sempre construída através da memória, fantasia, narrativa e mito. Identidades culturais são pontos de identificação, os instáveis pontos de identificação ou sutura, que constituem-se dentro dos discursos da história e da cultura.”⁴ (Hall, 1989)

Assim, ao invés de aparecerem como mero sujeitos de nossos filmes, os Kayapós compreenderam o uso da tecnologia de vídeo enquanto “praxis”, isto é, como uma ferramenta que podem fazer uso para transformar sua realidade socio-política. A apropriação do vídeo pelos Kayapós reafirma a noção de que são as pessoas que fazem sua própria história e que, na era da “aldeia global”, fazem a história aqueles que detém o controle de sua própria representação através da mídia.

A partir do material gravado ao longo dos dois anos que envolveram três viagens às terras Kayapós, realizei o vídeo Taking Aim⁵ apresentando imagens originais do projeto Mekaron Opoi D'joi, imagens de arquivo, fotografias e animação por computador. Taking Aim, não limita-se a documentação do processo de apropriação que os Kayapós fazem da tecnologia de vídeo enquanto instrumento de intervenção cultural e político, busca também, questionar e subverter formas convencionais de representação de sociedades tradicionais, sendo irônico e provocativo na sua abordagem sobre poder e representação.

Mônica Frota

*Antropóloga Visual, fotógrafa e videomaker.
Professora do Depto. de Artes&Design da PUC/RJ*

primeiras páginas dos jornais diários. Os Metukire obtiveram a retomada e demarcação das terras reclamadas e a nomeação de Megaron para a administração do Parque do Xingu.

⁴ Hall, Stuart, “Culture, Identity and Cinematic Representation”. *Framework*, nº 36, London: Sankofa Film & Vídeo, 1989 (pg. 71-72).

⁵ Taking Aim foi exibido em 16 países e premiado em diversos festivais internacionais, destacando-se o Grande Prêmio no Festival Internacional de Vídeo de Hiroshima, 1995, e o Prêmio Hugo de Prata no 30º Festival Internacional de Filmes de Chicago, 1994.

YANOMAMI: A Produção Imagética da Realidade Nativa

A vista aérea de um grande *xapono*, a casa coletiva Yanomami, cercada por pequenas habitações de missionários evangélicos que, às margens do rio Toototobi (AM), tentavam realizar seu ofício de pescadores de almas, ilustra um contexto etnográfico clássico: um grupo nativo vivendo as especificidades de sua cultura no interior de algum território inóspito e de difícil acesso. O conjunto de pequenas casas que circunda o grande *xapono* mostra-nos, no entanto, um contexto de interação entre duas versões de mundo que chocam-se, negociam, estudam-se mutuamente buscando uma interação positiva entre duas formas de realidade absolutamente distintas. Mas um terceiro olhar evidencia-se na cena. O olhar do fotógrafo que, agregando à sua técnica todo o viés específico de sua cultura e sua história pessoal, sobrevoa aquela realidade criando, a partir da captação de uma imagem congelada no tempo e no espaço, uma quarta versão para aquele mundo, multiplicando-se infinitamente nas leituras e apropriações feitas sobre seu registro fotográfico.

A publicidade atingida pelos Yanomami no cenário internacional a partir da década de 1960, torna possível o acompanhamento da transformação do discurso elaborado sobre eles, discursos estes absolutamente permeados de imagens que lhes dão a legitimidade e a verossimilhança que apenas a linguagem fotográfica pode proporcionar, construindo “realidades etnográficas” que muitas vezes alimentam o imaginário ocidental, ávido por um exotismo que dê justificção aos rumos tomados por sua própria civilização.

O realismo intrínseco à produção de imagens potencializa os discursos produzidos sobre o “outro” inventando “realidades efetivas” que, compartilhadas no cotidiano, passam a agir com relativa autonomia em relação aos mundos que lhe servem como referente, influenciando diretamente, no entanto, sobre o destino destes em sua interação com a sociedade envolvente, na qual tais “realidades” passam a operar.



1. Changnon, N. *Yanomamo: The Fierce People*, First Edition. Cases Studies in Cultural Anthropology. New York, Holt Rinehart and Winston, 1968

“Fierce People” : A produção exotizante da “realidade selvagem”

O livro publicado originalmente em 1968 sob o título *Yanomamö: The Fierce People*, contribuiu para tornar Napoleon Chagnon um dos mais polêmicos antropólogos que a etnologia da Amazônia já produziu. Com um viés metodológico fundamentalmente baseado em dados estatísticos, extremamente vinculados as teorias da sociobiologia, seus estudos tornaram-se famosos por criar admiração em alguns e revolta em outros, além de extrapolar em à esfera da academia, muitas vezes legitimando uma série de ações extremamente nocivas aos índios.

Criador de uma linguagem exotizante que encontrou eco principalmente no universo ideológico do público norte-americano, Chagnon funda um campo discursivo no qual são estabelecidas as regras através das quais uma série de outros autores vem inserido-se. Sob os auspícios da sociobiologia, suas análises centradas em uma espécie de violência institucionalizada, vinculada ao sucesso reprodutivo de indivíduos inseridos em um meio social hostil, transforma a “seleção natural” em um “projeto individual de maximização genética”² refletindo o mito do estado de natureza, onde a luta de todos contra todos marca os limites do universo “primitivo” a espera da redenção civilizatória por um estado de sociedade fundado na soma de interesses individuais.

Em *Yanomamö*, as imagens relacionadas com a violência entram em um quadro descritivo das características sócio culturais deste povo, potencializando o realismo etnográfico que reinventa

2. Borges, M.I.S. *Das Amazonas aos Yanomami: fragmentos de um discurso exotizante*. Dissertação de Mestrado, Brasília, ICH/PGAS - UNB, 1995. p. 39

a realidade nativa.

Todas as fotografias são em preto e branco e enfocam as formas principais através das quais a violência Yanomami se expressa (fig 1, 2, 3, 4).

A fusão entre narrativa escrita e imagens fotográficas cria uma apreensão culturalmente orientada para a interpretação e compreensão da realidade etnográfica. O potencial polissêmico intrínseco às fotografias vai, em conjunção com o texto escrito, sendo limitado, enquanto a leitura do texto fotográfico torna-se, aliada aos clamores do realismo etnográfico, meio de legitimidade e constituição de uma realidade nova, criada pelo antropólogo e vivida pelo espectador como um mundo indubitavelmente concreto, impondo assim as consequências desta ilusão aos próprios índios.

O olhar sobre a barbárie

A partir da década de 1970, a região ocupada pelos Yanomami passou a ser alvo de invasões sistemáticas que, fomentadas pela política desenvolvimentista do Estado Nacional, fez com que frentes de expansão agrícola, aliadas à construção da rodovia Perimetral Norte e os resultados obtidos pelo projeto RADAM Brasil, levassem, em um espaço de uma década, cerca de cinquenta mil homens ao interior desse território, incitando uma das maiores corridas do ouro da história brasileira. Os efeitos desse contato intenso e descontrolado foram devastadores. Uma série de doenças desconhecidas dos Yanomami passaram a atingir maciçamente os índios que observavam, atônitos, a morte de seus parentes e a incapacidade de cura de seus xamãs.

A desestruturação social e a desnutrição agravaram ainda mais a situação. Impossibilitados do trabalho nas roças devido a uma situação precária de saúde decorrente das constantes epidemias, os Yanomami observaram também o desaparecimento da caça, que fugindo do ruído dos motores, agravavam os problemas relacionados à falta de alimentos. Muitos rios conta-minados pelo mercúrio utilizado nos garimpos transformaram-se em enormes poças de lama,

favorecendo ainda mais a reprodução de agentes transmissores de doenças. Estava então configurada uma situação na qual os índios passaram a depender dos garimpeiros para comer.

Neste contexto, a produção de imagens sobre os Yanomami passou cada vez mais a focar os absurdos cometidos pelos garimpeiros e a retratar o enorme impacto que sua presença causava ao meio ambiente e principalmente aos índios.

A morte dos Yanomami era o tema fundamental das campanhas pela demarcação da terra e pela expulsão e proibição definitiva da permanência dos garimpeiros na área. Imagens dramáticas da convivência entre índios, garimpeiros e militares rechearam a imprensa em todo o mundo (fig 5 e 6).

A degradação social foi intensamente explorada pelos fotógrafos que buscavam reverter a situação dramática pela qual passavam os Yanomami. Provas inquestionáveis dos desmandos do garimpo, as imagens jornalísticas basearam-se ainda mais no realismo fotográfico. Utilizando-se de uma outra fonte de legitimidade - o discurso da "imparcialidade jornalística" - buscavam relatar friamente a destruição que a permanência dos garimpeiros causava entre os Yanomami (fig.7).

Ao apropriarem-se desta realidade com um tom urgente de denúncia, o jornalismo fez com que toda e qualquer esfera positiva



do cotidiano Yanomami fosse, no entanto, subtraída através de uma visão externalista da cultura, que pintada com as cores da vítima, viu-se, como consequência nefasta, relegada a uma situação desgraçada de sobrevivência às decorrências da barbárie do garimpo descontrolado.

Os olhos da arte

De maneira diferenciada dos olhares fotográficos apresentados até aqui, as fotos de Cláudia Andujar³ sobre os Yanomami demonstram um caminho alternativo no tratamento das imagens sobre o outro. Sem preocupação com o realismo etnográfico, aqui o envolvimento entre fotógrafo e fotografado

passa não pela reprodução de uma realidade, mas pela transmissão de experiências, sensações e vivências criadas em conjunto. A releitura artística da realidade indígena opõe-se firmemente à postura da documentação; é a criação explícita de um mundo novo de imagens que buscam expandir a realidade, deformando uma concepção linear de tempo pela construção de uma memória que condensa passado e futuro em um presente fluido e interpessoal.

Sua interferência na realidade Yanomami, explicitada por uma linguagem fotográfica particular, apresenta-nos “um olhar específico” sobre uma realidade outra, distante e intraduzível. O cotidiano da aldeia é deformado por recursos que intensificam o contraste, deformam rostos e imprimem movimento, articulando a afetividade, as emoções e a participação, em uma síntese elegante entre sensibilidade estética e significados extremamente densos (fig 8,



9 e 10).

O retrato de Cláudia Andujar (fig 11.), com uma criança Yanomami em seu colo é o contraponto da imagem inicial, na qual uma visão distante sobre o mundo Yanomami sugeria a produção



de uma série de versões que, ao apropriarem-se da realidade nativa, criaram, de forma dissimulada, mundos paralelos que chegaram a sociedade ocidental como realidades legítimas.

A opção por uma linguagem que dispensa a preocupação puramente documentária possibilita-nos a pensar um caminho intermédio entre a pretensão realista e a subjetividade artística.

Como nos mostra P. Dubois⁴, a relação de índice entre a imagem captada pela câmera e seu referente, estarão sempre nos remetendo ao contexto ou fato fotografado, e a responsabilidade na produção do texto etnográfico, aliada ao bom senso (e se possível, bom gosto) na produção das imagens, possibilitaria a criação de narrativas que apresentassem a alteridade a partir de pontos de vista explícitos, aumentando assim nosso conhecimento sobre estas sociedades ao isentar-nos do mal estar de nos descobriremos ludibriados por versões que, mesmo quando bem intencionadas, acabam prestando um desserviço não apenas aos povos retratados, mas à própria produção do conhecimento sobre o outro.

Rogério Duarte do Pateo
Mestrando em Antropologia FFLCH/ USP

Imagem Aérea: Victor Englebert - 1982, *Aborigines of the Amazon Rain Forest - The Yanomami*, Amsterdam, Time-Life Books.

Fig. 1: Chagnon, N. - in: *Yanomamô: The Fierce People*, pag.182

Fig. 2: Chagnon, N. - in *Yanomamô, Fifth Edition*, pag.187

Fig. 3: Chagnon, N. - in *Yanomamô, Fifth Edition*, pag.197

Fig. 4: Chagnon, N. - in *Yanomamô, Fifth Edition*, pag.197

Fig. 5: s/r - Aconteceu Especial 18 - Povos Indígenas no Brasil - 1987/1990, São Paulo, CEDI, pag.172 e 179.

Fig. 6: Renato dos Anjos - A/E, in: 1991, Aconteceu Especial 18 - Povos Indígenas no Brasil - 1987/1990, São Paulo, CEDI, pag.164.

Fig. 7: Paulo Lacerda - A/E, in: 1990, *Yanomami: A Todos os Povos da Terra*, Brasília, Ação Pela Cidadania.

Fig. 8 e 9: Cláudia Andujar - 1998, Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo.

Fig. 10 e 11: Cláudia Andujar - 1998, *Yanomami*, São Paulo, DBA.

Como era gostoso o meu Hans Staden

Quero estabelecer aqui uma comparação entre dois filmes - *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971) e *Hans Staden* de Luís Alberto Pereira (1999), que partem de um relato comum, o do artilheiro alemão, Hans Staden: prisioneiro de índios antropófagos por nove meses, no Brasil do séc. XVI, consegue escapar, e voltar para a Alemanha onde publica sua história.

O filme de Nelson, apesar de seguir bastante relato de Hans Staden, opta por inserir alguns dados de outro viajante da mesma época, o francês Jean de Léry, que veio juntar-se a comitiva do almirante Villegaignon com o intuito de povoar a França Antártica – tentativa de colonização francesa no Brasil.

A produção de Luís Alberto Pereira acompanha, como diz o próprio diretor - ‘literalmente’, o diário deste viajante alemão sobre sua estada no Brasil: de seu aprisionamento até sua artilosa escapada.

A diferença que chama mais a atenção entre as duas produções é a que diz respeito ao destino final do protagonista: na primeira versão ele é sacrificado de acordo com o ritual antropofágico dos índios tupinambás, na segunda, ele consegue enganar seus algozes escapando do ritual previsto.

O que está implícito em um e outro final é determinante para entendermos as diferenças entre uma e outra adaptação.

A questão da adaptação:

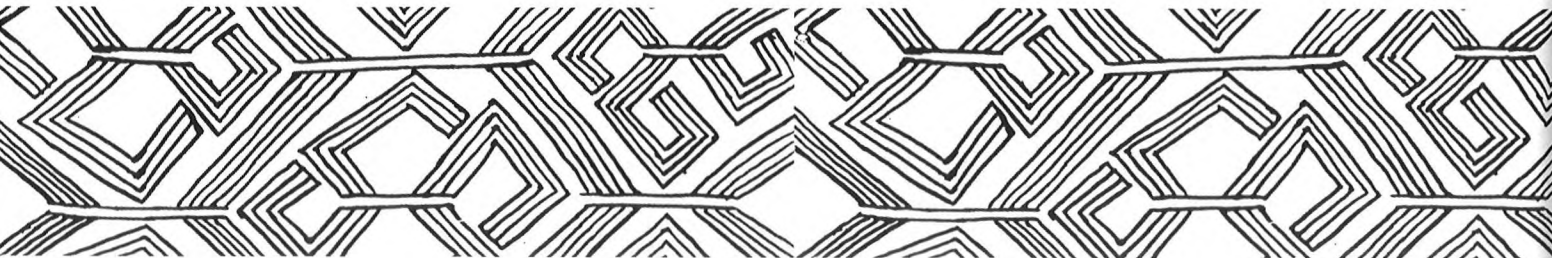
O tipo de relação que Luís Alberto Pereira estabelece com o diário do viajante alemão é totalmente diferente do fixado por Nelson. Podemos dizer que o filme *Hans Staden* optou por um tipo de adaptação onde o objetivo é conseguir um campo de verossimilhança com a obra em questão, representar

literalmente o que está escrito; essa relação de fidelidade com a obra é sempre muito relativa pela própria diferença de amplitude entre os dois suportes: o cinema tem recursos tão diferentes e explicitados – movimento de câmera, luz, textura, ruídos, música, diálogos, etc., que fica impossível reproduzir somente, exatamente, o relato escrito.

Mas, podemos dizer que, ao submeter o filme a seguir ‘à risca’ a história do artilheiro alemão, a produção de *Hans Staden* recusa outros tipos de relação com o livro no qual se baseia; este, já foi fonte de inspiração para todo um pensamento sobre o ritual antropofágico dos índios brasileiros e tem um longo percurso de estudos e indagações.

A história da antropofagia brasileira

Duas viagens ao Brasil, de Hans Staden, foi publicado no séc. XVI, reeditado em fins do séc. XIX na Alemanha e traduzido no início do séc. XX no Brasil. A questão da antropofagia sempre polêmica, desde o séc. XVI, já se destacava entre outras descrições e histórias do Novo Mundo. Hans Staden descrevia, com a ênfase de quem viveu na eminência de ser canibalizado, a experiência da antropofagia: “... golpeiam o prisioneiro na nuca, de modo que lhe saltam os miolos, e imediatamente levam-lhe as mulheres, o morto para o fogo, raspam-lhe toda a pele, fazendo-o inteiramente branco, e tapando-lhe o anus com um pau a fim de que nada dele se escape”. O livro de Jean de Léry (utilizado pelo filme de Nelson), fala das cenas de canibalismo com mais distanciamento, (afinal ele não viveu a possibilidade de ser devorado), em *Viagem à terra do Brasil*, chega a ‘relativizar’ a violência deste ato ao dizer que: “... existem entre nós (europeus) criaturas muito mais detestáveis do que os que só investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. Não é preciso ir à América para ver coisas extraordinárias e monstruosas. Temo-las cá em nosso país.” Montaigne, em *Os Canibais*, questiona a dimensão de ato bárbaro do canibalismo



ao compará-lo aos procedimentos similares ou piores utilizados pela Europa do séc. XVI, diz ele: “...estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, a pretexto de devoção e fé ... e isso é bem mais grave do que assar um homem previamente executado.” Além dos relatos, existiam outras formas de descrever e representar os canibais: as ilustrações, as gravuras que acompanhavam esses textos, (de Teodoro de Bry, por exemplo).

A noção de antropofagia, no séc. XX, à partir mesmo da leitura desses cronistas do séc. XVI, vai se transformar em metáfora, através da apropriação do termo por Oswald e Mário de Andrade, ou em análise histórica e antropológica por Alfred Métraux (*A religião dos tupinambás*, 1928), Florestan Fernandes (*A função social da guerra na sociedade dos tupinambás*, 1948).

Na década de 60 vai haver uma reutilização da noção de antropofagia em movimentos culturais como o Tropicalismo (1968), peças como *O Rei da Vela* (1967) de Oswald de Andrade – ambos inspirados pelo filme *Terra em transe* (1967). Vários outros filmes foram influenciados por essa estética tropicalista-antropofágica – dos quais destaco a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade do livro *Macunaíma* (1969), de Mário de Andrade, onde aparece pela primeira vez a imagem do canibalismo como devoração cultural no cinema brasileiro.

A inserção do diário de Léry

Como já foi mencionado, ambos os filmes, partem de uma fonte comum – o diário de Hans Staden; Nelson Pereira dos Santos acrescenta descrições do viajante Jean de Léry que são reproduzidas nas cenas iniciais de seu filme. Do diário de Léry, Nelson insere a carta do almirante Villegaignon, governador da França Antártica, para Calvino, descrevendo uma rebelião dos próprios franceses, que aqui habitavam, contra a tirania desse almirante. A inserção desse episódio da rebelião dos

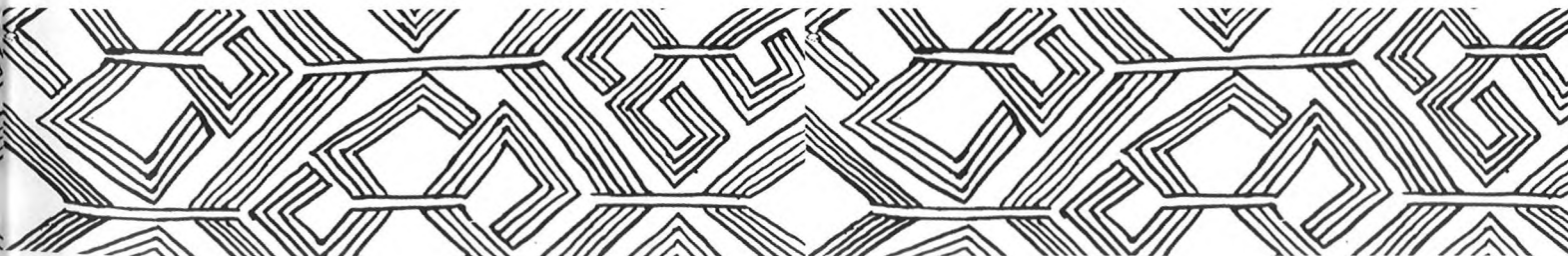
franceses contextualiza o aprisionamento de Jean pelos Tupinambás em meio a uma série de conflitos entre as nações ‘civilizatórias’: Jean é expulso por seus compatriotas (franceses), aprisionado por seus inimigos (portugueses, tupiniquins) e finalmente pego pelos tupinambás aliados de seu país mas que não o reconhecem como tal.

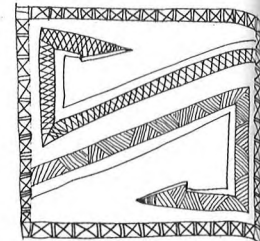
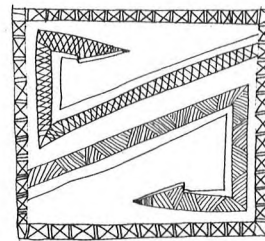
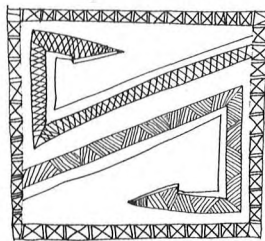
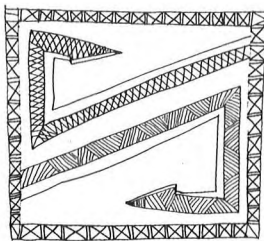
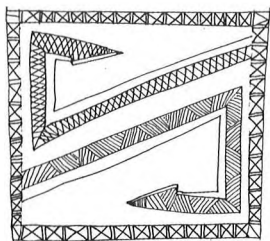
O contexto no qual Hans, o protagonista do filme de Luís Alberto, é aprisionado é bem mais simples: ele tem o ‘azar’ de ser pego pelos índios inimigos do país com o qual ele se relaciona – Portugal. O que está em destaque aí é que Hans, ao afastar-se do grupo dos civilizados se depara com a comunidade estranha, primitiva e antropofágica dos tupinambás.

Em *Hans Staden*, a Alemanha, pátria de origem do protagonista, aparece como a ‘grande família’ – para a qual ele consegue voltar. No filme de Nelson – a França é responsável pelo abandono e pelo aprisionamento de Jean, e mais adiante, na figura de um comerciante francês, que vinha trazer especiarias para os índios, o trai ‘vilmente’, ao desmentir, só de safadeza, a sua nacionalidade. A cena em que um conterrâneo tem a chance de ajudar o outro a ser salvo da canibalização, também aparece no filme de Luís Alberto Pereira; só que, no caso, o personagem de Hans estava falseando sua nacionalidade, tentando se passar por francês sendo alemão; de qualquer forma, o francês que nega ajudá-lo volta atrás e tenta salvá-lo. As nações européias aparecem aí unidas e com senso de moral!.

Identificando o estrangeiro com o espectador

Com finalidades completamente diferentes, os dois filmes têm alguns pontos em comum, como, por exemplo, a maneira como ambos nos identificam com a figura do estrangeiro, do colonizador. Luís Alberto Pereira cria, logo de cara, uma empatia entre o protagonista e o espectador, seja pela voz do próprio Hans Staden, em *off*, relatando, de forma





intimista, o momento de seu aprisionamento, seja pela maneira vulnerável com a qual seu corpo ‘branquíssimo’, de estrangeiro alemão, nos é apresentado.

Como era gostoso também constrói uma empatia entre Jean e o espectador. A situação abandono do protagonista é tal - expulso por seus próprios compatriotas, aprisionado pelos índios tupiniquins e os portugueses, novamente preso pelos índios tupinambás, que ficamos necessariamente solidários a ele. Também temos a voz de Jean em *off* quando este descreve o cotidiano dos índios com os quais está convivendo. Sua voz em *off* causa a sensação de intimidade e domínio sobre aquela gente.

Além da voz *off* ou da situação de fragilidade do protagonista, a empatia inicial com a figura do colonizador-civilizador, também é criada através do impacto causado pelo encontro deste com os índios que, em ambas produções, nos são apresentados como temíveis antropófagos. Em *Hans Staden* todo realismo da cena², é trabalhado no sentido de mostrar o medo, o horror, a solidão do protagonista, que tem a perna machucada no ato do aprisionamento e vai sendo arrastado, mesmo assim, por seus algozes. Em *Como era gostoso* também há choque nesse primeiro encontro quando alguns prisioneiros são abatidos, no ato, com um único golpe do ‘tacape’ (nome do pedaço de pau utilizado pelos índios com o fim de abater o inimigo).

Ambos os filmes também substituem essa primeira imagem do índio-hostil-antropófago por uma figura de ser humano mais amena: aquele que organiza seu cotidiano construtivamente, plantando, pescando, fazendo adereços.

Por fim, nos dois filmes, ambos protagonistas tentam causar impacto entre os índios, mostrando seus poderes de comunicação com os deuses - conseguem prever a chuva ou a morte de um de seus membros.

A diferença é que todas as tentativas do Jean, de *Como era gostoso*, de interação com a tribo, vão servir para mostrar como a crença indígena é forte - se ela não pode ser abalada, ele vai ser devorado. Já na versão atual, Hans consegue inserir-se no cotidiano sagrado dos índios de tal forma que estes abrem uma exceção dentro de sua cultura e deixam-no escapar. Hans aparece afinal com o papel de ‘catequizador’ e o índio de ‘catequizável’: seu domínio em relação à tribo aumenta fazendo com que ele consiga, em nome de seu Deus, não só salvar a si próprio, como às pessoas a sua volta: o negro, que é encontrado na floresta - ele convence os índios a deixá-lo fugir, o mesmo ocorrendo com seus amigos portugueses.

Ao fazer cumprir o ritual indígena optando pela morte de Jean, o filme de Nelson alinha-se a uma tradição, de compreensão da cultura indígena e crítica ao europeu, que começa no séc. XVI, passa por Montaigne, e chega até o séc. XX com estudo de Florestan Fernandes e a invenção cultural de Oswald de Andrade³.

O índio no filme de Nelson e no filme de Luís Alberto: implicações

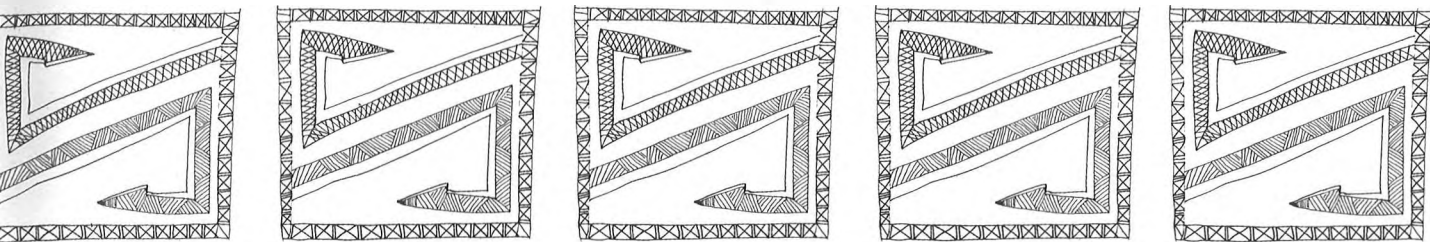
A consequência mais imediata da opção por um ou outro final (deixar ou não Hans escapar do ritual antropofágico) está na expressão de melancolia e dor que, na primeira versão, aparece na figura do colonizador e na segunda na figura do índio.

O final de *Hans Staden* coloca os índios como uns ingênuos ou melancólicos. Um pouco antes da partida de Hans, eles são atraídos para o interior de uma embarcação francesa, com a promessa, que os satisfaz plenamente, de um

¹O outro comerciante francês, do filme de Luís Alberto, representado pelo ator Sérgio Mamberti, estaria fazendo o papel do colonizador sacana, sem nenhuma relação de patriotismo; mas, ele tem um tipo tão estereotipado e cômico que não chega a abalar a figura daquele comerciante correto.

²A música de Marluí Miranda colabora, em vários momentos do filme, para dar uma visão extremamente convincente desse cotidiano.

³A cena de guerra entre os tupinambás e os tupiniquins (que antecede a canibalização do francês) nos é mostrada, no filme de Nelson, como um



baú cheio de especiarias. Em *Como era gostoso* temos uma cena onde o negociante francês tenta entregar um baú com presentes para os índios, este é veemente recusado por seu chefe - Cunhambebe que, nomeando os objetos de ‘quiquilharias’, afirma, a seguir, seu interesse pela pólvora.

A melancolia, em *Hans Staden*, é colocada como um sentimento que parece ‘próprio’ da raça indígena, na expressão de tristeza da índia na canoa, vendo seu amante Hans Staden se afastar na ‘grande embarcação’. Em *Como era gostoso o meu francês* esse sentimento parece estar localizado na figura de Jean, que perde sua única oportunidade de escapar, por querer levar Seboipepe junto: estava em uma canoa já próximo a uma embarcação francesa, ao ouvir a voz da índia chamando-o para a praia, volta para buscá-la.

A impossibilidade de uma relação de afeto entre o colonizador e o colonizado em *Hans Staden* é determinada pela figura do colonizador, que consegue retornar a sua verdadeira “família” - a Alemanha; em *Como era gostoso*, trata-se da impossibilidade de existência do próprio sentimento em si, em função das normas e hábitos rígidos que regem a sociedade dos tupinambás: uma índia não se apaixonaria pelo inimigo que irá devorar.

A não concessão dos índios de *Como era gostoso o meu francês* em relação a vida de Jean nos leva à regra preconizada por Oswald, presente na Revista Antropofágica de 1928: “só o civilizado faz concessões, transige e assina o Tratado de Versalhes ... o acordo (do índio) era no moquém com o corpo do inimigo fritando na brasa”. A influência de Oswald no filme, pode ser responsável pelas interpretações carnavalizadas, (que confirmam seu lema de devoração da cultura estrangeira): o close sobre o rosto de Seboipepe comendo com prazer o

‘pescocinho’ de Jean ou imagem de Cunhambebe correndo com os canhões (que pertenceram a Jean) apoiados nos ombros – vale lembrar também da provocação presente no próprio título: *Como era gostoso o meu francês*. Mas, não podemos dizer que o filme de Nelson é totalmente paródico ou carnavalizado. A maneira como o cotidiano indígena nos é mostrado recebe o mesmo tratamento e precisão histórica do filme *Hans Staden*: os diálogos em tupi (realizados pelo cineasta Humberto Mauro), a descrição dos rituais, dos hábitos e da história dos tupinambás. É também pelo viés de uma interpretação histórica, que a canibalização do francês representa uma visão positiva da crença indígena de que, ao comer o inimigo, estariam assimilando para si a sua força.

A antropofagia no filme *Hans Staden* é vista de maneira semelhante à descrita pelo livro do viajante europeu, traz a imagem de terror e de medo que circundavam o imaginário do civilizado em relação ao nativo, justificativa para a catequização e para o ensinamento que os europeus deveriam dar ao Novo Mundo. O espectador é colocado como um observador privilegiado de uma aventura exótica, de um Brasil distante, do qual pode se livrar partindo com o viajante alemão, para relatar as estranhas sensações do convívio entre os índios canibais.

Como era gostoso nos atrai direto para o momento atual: ao inverter as relações colonizador-colonizado, civilizado-selvagem, vencedor-vencido, consegue causar uma verdadeira crise de identidade nacional, afinal, quem somos? O que nos forma como nação? Consegue, assim, um diálogo muito mais contundente com as questões atuais, levantadas pelo aniversário de 500 anos do descobrimento Brasil, do que a versão moderna.

Guiomar Ramos
Doutoranda em Cinema na ECA/USP

conflito entre as tribos e anterior a chegada dos europeus, o que nos explica a tradição do ritual antropofágico como diretamente ligada à guerra. Montaigne (Os canibais) já dizia que “... esses povos não entram em conflito a fim de conquistar novos territórios, porquanto gozam ainda de uma

uberdade natural que, sem trabalhos nem fadigas, lhes fornece tudo o que necessitam e em tal abundância que não têm motivo para desejar ampliar suas terras”.

Ficha de Assinatura da Revista Sinopse

Valor da Assinatura Anual: R\$ 30,00
(Seis edições por ano)

Nome: -----

Área de atuação: -----

Endereço: -----

Bairro: -----

Cidade: -----

Estado: ----- **CEP:** -----

DDD: ----- **Tel:** ----- **Fax:** -----

E-Mail: -----

Data: -----

Assinatura: -----

Forma de pagamento:

**Deverá ser feito um depósito identificado , informando
o nº 239-9 no Banco do Brasil - Ag. 3559-9 Conta nº 5997-
8 - FUSP.**

Maiores Informações:

Tel: (0..11) 818-3152

Comercialização e Distribuição

Editora Unesp

Praça da Sé, no. 108

01001-900 São Paulo - SP

Depto. de Vendas

Fone/Fax: 011-232-7171

ramal: 415

E-mail:

vendas@editora.unesp.br

Site: www.editora.unesp.br

Distribuidora

Unesp/UnB

- Rio de Janeiro

Fone: 021-8525067

Fone/Fax: 021-5075141

E-mail:

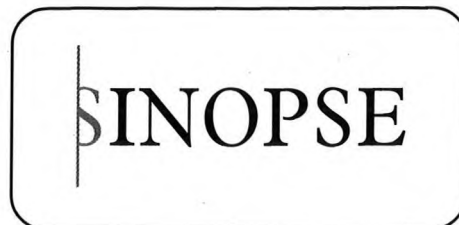
distr.unesp-unb@uol.com.br

Espaço Aberto

A Revista Sinopse está abrindo espaço para novos colaboradores.

Os interessados devem enviar seus textos para a direção editorial, aos cuidados de Alfredo Manevy, no seguinte endereço:

Rua da Reitoria, 109 bloco K
sala 201, segundo andar.
Cep: 05508-900
Cidade universitária
São Paulo-SP.
ou para o e-mail:
revista.sinopse@zipmail.com.br



Envie o seu texto em disquete (ou como attachment 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)



Pró Reitoria de
Cultura e Extensão
Universitária

**grupo de
cinema**
DE SÃO PAULO

CINUSP

Editora
UNESP



ISSN 9787139-7

00005



9 779787 139005