

SANTO FORTE MILAGRE EM JUAZEIRO TUDO SOBRE MINHA MÃE QUANDO ÉRAMOS REIS

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

ESTA NÃO É SUA VIDA AOS GUERREIROS DO SILENCIO

TRÊS R\$ 3,00

CRÔNICAS DE UM DESAPARECIMENTO DRINK DEEP MARIANA E A LVA BURRIED IN LIGHT

HOOP DREAMS FEI LHA DAS FLORES ANGANO... ANGANO... O FILME DE NICK

CATÁLOGO



II - Cinema Palestino:
uma nação na tela
por Tânia Callari

III - Sinopses e fichas técnicas

V - A Cidade Invisível
por Coco Fusco

XIII - Cronograma



VII - III Festival do Filme Documentário e Etnográfico
por Ruben Caixeta de Queiroz

IX - Sinopses e fichas técnicas

XII - Cronograma

EDITORIAL

1 Aqui, Agora.

1ª FILA

2 Por um Cinema Brasileiro de Baixo Orçamento
por Fernão Ramos, Maria Dora Genis Mourão, Mauro Baptista e João Lanari

8 Um Milagre em Juazeiro
por Alfredo Manevy

10 Almodóvar al Desnudo
por Wilson Silva

2ª CHANCE

12 Usar a Realidade é, sim, A Luta do Século
por Paulo Santos Lima

VIA BRASIL

14 Turistas na Própria Casa
por Spensy Pimentel

RAIO X

16 Fé Cega
por Manoel Rangel

COLUNA ABD

19 Informativo
por Rogério de Moura

CONTRA CAMPO

20 Fé na Lucidez
por Cláudia Mesquita, colaborou Israel do Vale

PARANÓIA

30 Herança Melancólica
por Marcos Cesana

DOSSIÊ

32 Breves Notas Sobre a Involução do Documentário Brasileiro
por Otávio Pedro e Paulo Alcoforado

36 Jorge Furtado: Representação Crítica e Códigos Dominantes da Representação
por Leandro Rocha Saraiva

40 Licínio Azevedo: A Fantástica Realidade Africana
por Ruben Caixeta de Queiroz

42 Jem Cohen, um Olhar Sobre as Cidades
por Cláudia Mesquita

44 César Paes e Marie Clément: Imagens de Esvaziar os Olhos
por Leandro Rocha Saraiva

46 Cinema de Autor, Cinema de Pesquisa
por Ruben Caixeta de Queiroz

48 O Docudrama
por Alan Rosenthal

52 O Filme de Nick e a Transcendência do "Cinema-Verdade"
por Eduardo Valente

HOMENAGEM

57 Eduardo Coutinho
por Eco

ÍNDICE

As ilustrações são de "Palestine",
HQ de Joe Sacco, que será publicada no Brasil no primeiro
semestre pela Editora Conrad (e-mail: conrad-livros@uol.com.br)



Cinema Palestino: uma nação na tela

O povo palestino não tem Estado e já teve sua existência negada, não reconhecida. Do silêncio de sua imposta retirada das terras onde foi estabelecido o Estado de Israel, passando ao combate das guerrilhas militares dos anos 70, aos atos de terrorismo e, finalmente, à diplomacia e à revolta popular do fim dos anos 80, os palestinos forjaram uma resistência para a afirmação não só de seus direitos, mas também de sua identidade.

O cinema foi uma das armas utilizadas, e é hoje responsável pela criação de um Estado virtual, com vozes e ecos vindos de diferentes partes do mundo, onde apareçam traços de identidade e as contradições que elas carregam. Até hoje, mesmo com a recente conquista de alguma autonomia palestina nos Territórios Ocupados, a maioria dos filmes é feita no exílio, o que marca a produção com temas recorrentes como a ausência, a espera, a memória e a identidade.

No final dos anos 60 e nos anos 70, surgiram os filmes de propaganda e panfletários, financiados pela OLP no exílio. Diretores árabes de diversos países, além dos próprios palestinos, divulgavam em película os feitos, as metas e a ideologia da resistência armada palestina. O mérito da produção desse período foi a preservação de documentos históricos e a recuperação de arquivos, já que umas das estratégias da ocupação sionista foi a de apagar a memória e os registros históricos palestinos.

A ficção ficou relegada até a metade dos anos 80. Além da orientação ideológica,

havia fatores inibidores, como técnica e custos. A primeira tentativa de ficção – de cunho político, mas ficção – foi bancada ainda pela OLP e dirigida por Qassim Hawal, diretor iraquiano. Era um filme sobre o retorno a Haifa, cidade na costa mediterrânea tomada pelos sionistas, e foi apreendido e destruído durante a invasão do Líbano por Israel, em 1982. Desvinculado da OLP, em 1980 um rapaz exilado em Bruxelas resolve voltar aos Territórios para fazer um documentário longametragem. Michel Khleifi, representado nesta mostra com dois trabalhos, filma *Memória Fértil*, mesclando documentário e ficção.

É de Michel Khleifi a ficção que marca o advento do "novo cinema palestino", que viria a se afirmar pela liberdade temática e formal, pela independência, pelo pluralismo. *Casamento na Galléia*, resultou de um trabalho paciente envolvendo financiamento internacional, locação na Palestina e participação da população local. Foi concebido em 1983 e realizado em 1987.

É nessa época que começa a Intifada, revolta popular que mudaria para sempre a história da produção audiovisual dentro dos Territórios. A guerra de pedras, atiradas por garotos palestinos contra os armadíssimos soldados israelenses, logo se transformou em filão da mídia internacional. Equipes de TV começaram a queerer imagens "de dentro" da revolta, vários palestinos foram treinados, equipamentos foram comprados.

Documentários autorais passaram a re-

velar a pressão interna dos campos de refugiados e a cotidiana violação dos direitos humanos por parte de Israel.

Até hoje, o cinema palestino sofre dos problemas comuns a todos os pólos produtores do sul do mundo. Basta observar que, no mundo árabe, a única indústria cinematográfica consolidada é a egípcia. Mas, além dos problemas técnico-financeiros, o ambiente de ocupação militar dos Territórios Ocupados, que um dia podem vir a ser um Estado palestino, não é o mais propício para nenhum tipo de indústria, ainda mais indústria de idéias e de repertório de aspirações humanas. Não custa lembrar que as salas de cinema na Cisjordânia e na Faixa de Gaza foram fechadas depois da Guerra dos Seis Dias, em 1967, e que, na estrutura que começa a ser recuperada, o sistema de distribuição praticamente inexistente priva o público local das produções que falam de si.

A mostra organizada pelo Cinusp apresenta seis filmes que falam muito do impasse político e humano do povo palestino. Ela permite a reflexão sobre a prática cinematográfica em condições adversas e sobre seu valor como instrumento na construção, revelação, afirmação e desconstrução de identidade. Frente à reiterada negação do direito a um território físico, o cinema se configurou para os palestinos como um território virtual do processo de constituição nacional.

Tânia Caliarí, Curadora

Checkpoint

Palestina/Cisjordânia – 1997 – 58 minutos

Direção: Tom Wright e Therese Saliba

Checkpoint, ou ponto de controle, é uma estrutura militar na beira das estradas que ligam os Territórios Ocupados a Israel, onde soldados israelenses vistoriam civis palestinos que queiram passar. Entre tantas situações e locais de tensão na Palestina, o *Checkpoint* é uma síntese bem acabada do estado das coisas. A assinatura do Acordo de Oslo, em 1993, provocou uma grande esperança de resolução do conflito entre palestinos e israelenses. Mas seguindo o dia-a-dia local, o filme traz uma visão crítica do processo de paz e seus resultados, oferece uma interpretação não-ortodoxa dos fatos, com humor e calor, que nunca aparece nos noticiários internacionais. Este documentário engajado explora fatos recentes, como o assassinato do primeiro-ministro israelense, Yitzhak Rabin, a passagem do controle de algumas cidades da Cisjordânia para as autoridades palestinas, as primeiras eleições palestinas, a explosão de um ônibus em um ato terrorista, o abuso de poder por Yasser Arafat e a crescente frustração entre os palestinos. Esses são eventos que anunciam um colapso do acordo histórico assinado em Oslo. Palestinos e israelenses falam sobre Jerusalém, a expansão das colônias judaicas na Cisjordânia, os refugiados esquecidos e a sua visão do que seria uma paz justa.



Wedding In Galilee

(Casamento na Galiléia)

Palestina/Bélgica – 1987 – 113 minutos

Direção: Michel Khleifi
Montagem: Maria Castro Vasquez
Fotografia: Watheer Van Den Ende
Produção: Marisa Film

O filme é uma alegoria ricamente detalhada sobre casamento, tradição e identidade nacional. Um ancião de uma vila palestina obtém a permissão para realizar o casamento de seu filho dentro da tradição local, com a condição de que o governador israelense da região e sua comitiva sejam os convidados de honra da cerimônia. Primeira ficção do diretor Khleifi, *Casamento na Galiléia* é um marco na história cinematográfica palestina, inaugurando a fase do "novo cinema palestino" e incorporando diferentes estilos como a dramaturgia teatral, o documentário, o impressionismo de textura quase neo-realista.

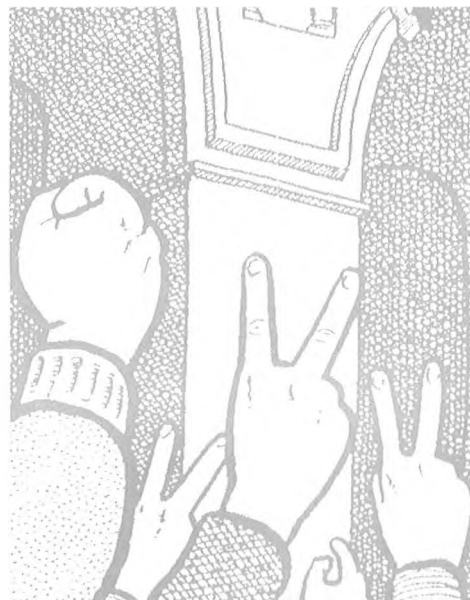
Forbidden Marriages in the Holy Land

(Casamentos proibidos na Terra Santa)

Palestina/ Inglaterra/Bélgica – 1995 – 66 minutos

Direção: Michel Khleifi
Montagem: Ludo Troch
Produção: Sindibad Production e Sourat Film

Explorando as vidas e os amores de oito casais de diferentes gerações e histórias, o diretor Michel Khleifi, palestino radicado na Bélgica, revela a intolerância mútua entre as três religiões monoteístas que surgiram no Oriente Médio: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Entre os personagens do filme está um jovem músico palestino que vive com sua namorada israelense, que é musicóloga. Há também uma ardente mulher palestina casada com um judeu, uma mulher judia que se converteu ao islamismo para viver com seu marido em Gaza e uma mulher africana casada com um palestino "branco". O filme é um recorte instigante que expõe a vida desses casais que, em uma região assustada por conflitos, escolheram o amor aem vez do ódio.



Chronicle of a Disappearance

(Crônica de um Desaparecimento)

Palestina/França – 1996 – 85 minutos

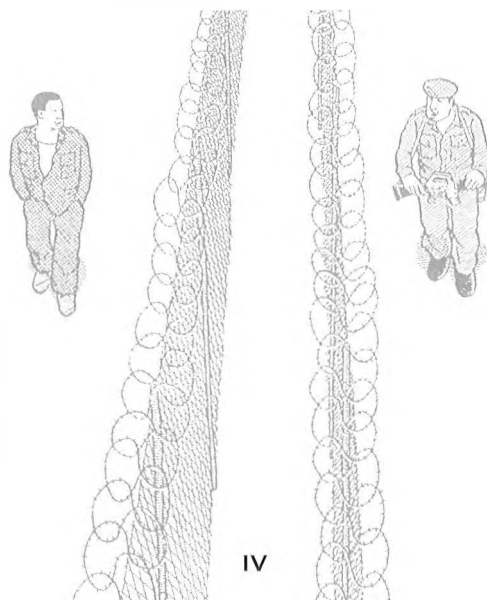
Direção: Elia Suleiman

Montagem: Anna Ruiz

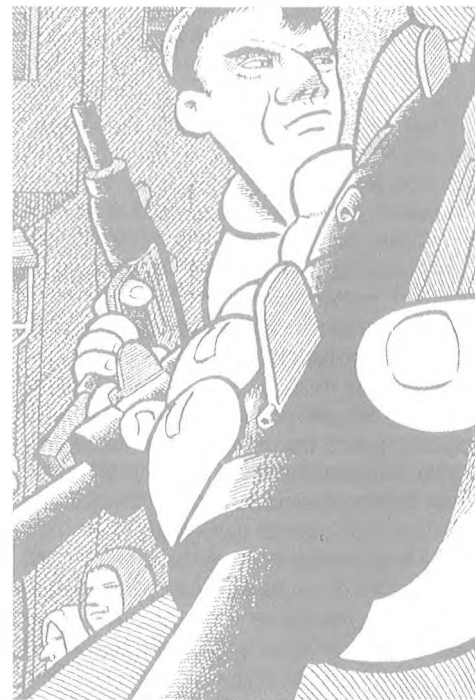
Produção: Dhat Productions

Fotografia: Marc André Batigne

O filme é uma meditação sobre a vida contemporânea dos palestinos na "Terra Santa". Os velhos contam lendas e piadas, imigrantes russos falam sobre os estragos deixados pelo turismo, turistas falam sobre a política israelense, uma jovem palestina luta para conseguir alugar um apartamento. O diretor está de volta a Nazaré, sua cidade natal, depois de 10 anos, e é, ele mesmo, um personagem de seu filme. Suleiman reencontra seus pais, a família e seus amigos: Jamal, que tem uma loja de *souvenirs* chamada "Terra Santa"; Abu Anhan, o excêntrico; um pescador e seus vizinhos. Uma realidade banal e assim mesmo surreal. São sonhadores que falam muito e não dizem grande coisa. E quando se calam, o seu silêncio diz muito sobre a sua resistência.



IV



We are God's Soldiers

(Nós somos Soldados de Deus)

Palestina – 1993 – 52 minutos

Direção: Hanna Musleh

Montagem: Patrick Hanna

Produção: Al Quds television

Fotografia: Abdel Salam Shehadeh e Jamil Mikhael

O filme leva o público a uma viagem sem precedentes por dentro do movimento islâmico na Faixa de Gaza, incluindo entrevistas com alguns líderes do Hamas que foram expulsos de Israel. As facções internas na sociedade palestina estão refletidas na história de dois irmãos: Islam, que é um militante veterano da Al Fatah, facção de Yasser Arafat na Organização para Libertação da Palestina (OLP), favorável às negociações com Israel; e Ziad, militante do movimento islâmico, contrário ao processo de paz.



Introduction to the End of an Argument

(Introdução ao o Fim de uma Discussão)

EUA – 1990 – 45 minutos

Direção: Jayce Salloum e Elia Suleiman

Montagem: Jayce Salloum e Elia Suleiman

Produção: Jayce Salloum

Fotografia: Arquivo e telejornais

Jayce Salloum, um artista libanês-canadense, e Elia Suleiman, um cineasta palestino que mora em Nova York, desafiam nossas impressões (de)formadas da Intifada palestina rastreando a origem do nosso senso comum nos filmes e na televisão. Este quadro altamente cinético de signos e sons desnaturalizados funciona sobretudo para expor o preconceito racial oculto nas imagens familiares. Usando fragmentos de filmes de ficção (como *Exodus*, *Lawrence da Arábia*, *Black Sunday*, *Little Drummer Girl*) e noticiários de TV, os diretores constroem uma narrativa irônica que revela o preconceito ocidental em relação ao mundo árabe, parodiando a história da política do Oriente Médio.

A Cidade Invisível

por Coco Fusco

Depois de passar mais de uma década em Nova York, o diretor palestino Elia Suleiman retornou à sua terra natal em 1992 para realizar seu primeiro longa. As expectativas em torno do que ele faria eram altas: ele deixou os Estados Unidos com uma bolsa da ITVS para desenvolver seu projeto e, em seguida, ganhou um prêmio em Locarno por seu roteiro. Contando ainda com o apoio de um co-produtor francês, Suleiman conseguiu completar seu filme a tempo de ganhar o prêmio de melhor longa de estréia no Festival de Cinema de Veneza de 1996.

Crônica de um Desaparecimento é uma longa meditação a respeito da vida contemporânea dos palestinos na “Terra Santa”. Os mais velhos recordam passagens e piadas absurdamente engraçadas; imigrantes russos falam sobre os impactos negativos do turismo no país; turistas opinam sobre a política israelita; e uma jovem atriz palestina luta para encontrar um apartamento, enquanto Suleiman, que vive um dos personagens, tenta descobrir que tipo de filme ele deve fazer. Suleiman tece estas narrativas com extraordinária graça e ironia.

Filmmaker: Você chegou na Palestina há alguns anos, com uma idéia do que pretendia realizar. Como o fato de estar morando lá afetou sua história?

Suleiman: Quando escrevi a sinopse de *Crônica de um Desaparecimento*, eu disse que queria voltar para cá para encerrar a busca iniciada nos meus filmes anteriores. *Introdução ao fim de uma discussão* lidou com a representação do *Outro*, e *Homenagem por assassinato* lidou com identidade e exílio. E em *Crônica* eu queria lidar com questões relativas ao retorno, à procura da memória geográfica, política e pessoal. Eu também queria voltar e me estabelecer aqui, pois estava cansado de ficar vagando de um canto para o outro. Eu queria um lar verdadeiro. Quando me ofereceram um emprego como profes-

sor, aceitei imediatamente e corri para Jerusalém – eu não nasci em Jerusalém, mas já havia morado aqui antes – cidade que me era familiar. E a idéia de vir para cá me parecia um tanto romântica. Eu queria um jardim com uma oliveira, onde eu pudesse sentar e tomar um café. O conforto de uma casa, entretanto, é difícil de ser sustentado. Acho que depois que estou morando em um mesmo local por um determinado período de tempo começo a achar que minha casa é em outro lugar. Então, esse tipo de vida meio nômade parece inevitável para mim agora...O que me desapontou foi que, de alguma forma, ao mergulhar no sentimento de pertencer a este lugar, perdi a sensação de enraizamento.

Filmmaker: Você não acha que isso é logicamente inevitável? Para que você possa avaliar sua conexão com um lugar, você deve antes se distanciar dele.

Suleiman: Eu me questiono. Era minha intenção, consciente ou inconsciente, assumir essa distância? De certo modo eu quero pertencer, mas por outro lado me espanto totalmente com alguém que queira levantar um questionamento sobre “pertencer”. Obviamente eu permaneço ambivalente.

Filmmaker: Para mim, uma das coisas mais extraordinárias no filme é o fato de você ter conseguido transmitir a sensação de que estamos vendo a vida real num relance. Você trabalhou com sua família e com pessoas que você conhecia antes de começar a filmar. Quanto material você teve de filmar para extrair das pessoas revelações tão plenas de candura?

Suleiman: A proporção foi alta, já que, de fato, nenhum deles é ator profissional. Dois são atores amadores. Mas, visto que estavam fazendo coisas familiares, eu simplesmente disse a eles: “Façam o que normalmente fazem”. Em alguns momentos

houve improvisação, mas sempre tinha de armar a cena antes. Na cena da cozinha, por exemplo, aquelas são minhas tias e meus primos. Todas as vezes em que se reúnem, eles acabam discutindo por causa de receitas de culinária. Eu sabia que o alho era um forte ponto de divergência entre minha mãe e minha tia. Tudo que tive de fazer foi pedir a minha tia que levantasse a questão do alho. Fiz com que a equipe saísse da casa e deixasse a câmara rodando. Foi uma filmagem cega, por assim dizer. Eu tive de filmar, digamos, em uma proporção de 30:1, como num documentário.

Filmmaker: Você filmou a mesma cena várias vezes?

Suleiman: Não. Eles falaram ininterruptamente, e eu não soube no que tinha dado até ver o copião.

Filmmaker: Então, como você criou o filme? Você tinha um roteiro para se localizar com o que queria fazer?

Suleiman: À exceção da cena da cozinha, todo o resto foi extremamente preciso, calculado. Cada palavra que a tia fala no início está no roteiro. Nem uma palavra foi alterada.

Filmmaker: E o cara com o carro na frente do restaurante?

Suleiman: Tudo aquilo é premeditado. Cada movimento. Estas pessoas nunca posaram na vida delas. Eu tive de calcular cada passo. O homem foi pegar o cano de borracha para bater em seu filho. Eu tive de marcar o lugar. Nada foi documental, tudo foi completamente previsto no roteiro.

Filmmaker: Como você sabia que eles seriam

capazes de atuar de maneira tão engajada e efetiva?

Suleiman: Sabe de uma coisa? Foi um grande risco. Tudo o que fiz neste filme foi um grande risco.

Filmmaker: Um dos problemas mais comuns nos filmes de baixo orçamento é a performance dos atores, particularmente quando o diretor confia em amadores. Isso não parece ter te atrapalhado em momento algum.

Suleiman: Muitas pessoas que nunca estiveram na frente de uma câmara têm talento para o ofício. Nós também ensaiamos intensamente. Aqueles que trabalharam conosco aceitaram o fato de que estavam atuando, e não apenas sendo eles mesmos.

Filmmaker: Como você conseguiu fazer com que atores não profissionais fossem pacientes o suficiente para repetir a mesma cena inúmeras vezes?

Suleiman: Encorajamento. Apoio. Às vezes era difícil convencer um ator a vir uma outra vez, porque ele estava ocupado ou, simplesmente, não estava mais a fim. Nós tínhamos de implorar. Não foram filmagens fáceis, longe disso. Na Palestina não há infra-estrutura ou indústria. Muitas vezes as pessoas não sabiam o que estavam fazendo. Muitos membros da equipe palestina nunca haviam estado em um *set* antes. Nós cometemos muitos erros. E eram tantas locações – este filme foi rodado em 50 locações, em cinco cidades diferentes. A equipe ficou cansada de ir de um lado para o outro. E aí, a pós-produção foi em Paris, um lugar caríssimo. Eu tive de fazer isso pois o filme é uma co-produção francesa. Aproximadamente 40% do orçamento foram para a pós-produção, algo nada comum.

Filmmaker: Vamos falar do estilo do filme. Você filma através de janelas, portas, terraços, como se nos fizesse mais conscientes do seu status de “estranho”. Você também prioriza o uso da câmara parada, o que confere ao filme a idéia de uma sucessão de quadros.

Suleiman: Eu sou um tanto quanto literal. Não sou exatamente um homem inspirado. Sabe, geralmente quando decido a posição da câmara, a única razão é o fato de estar parado neste lugar olhando

para alguma coisa, e nada mais. Aí eu também estou tentando trabalhar com a idéia de um quadro dentro do quadro, para enfatizar minha distância.

Filmmaker: Eu detecto um outro nível de comentário permeando o filme. Na loja de *souvenirs* da Terra Santa há muitos planos que mostram os cartões postais rodando e rodando em seus suportes, expondo uma série de imagens padronizadas e comercializadas da Terra Santa. O marketing da imagem de Jerusalém ou da Palestina e a atenção que você dispensa aos turistas apontam para um outro significado deste lugar.

Suleiman: De um lado, há um homem sentado em frente à Terra Santa. Eu estou lá, como parte da cena, como parte do lugar, mas estou lá com um sentimento de alienação. Estou estagnando. Para mim, isso é como estar num gueto. Eu queria passar a idéia de que nada está acontecendo, nada está se movendo. Nazaré tem este ar.

Por outro lado, há o sentido bíblico do lugar, que escolhi representar como uma mercadoria. Sob este ponto de vista, nós não somos uma nação ou um povo, somos simplesmente produtos para comprar e levar para casa, e existimos no meio de alguma coisa antiga. Quando Israel tomou este país, os palestinos foram transformados em minoria, reduzidos a guetos. E eles usaram sua imagem como produto de consumo.

Filmmaker: Um de seus muitos personagens é membro de um grupo de teatro político que usa uma rádio policial para interferir no sistema de manutenção da ordem em Jerusalém. Que tipo de comentário político deve-se ler a partir do paralelo que você está traçando entre a representação simbólica e a ação política?

Suleiman: Eu nunca quero projetar a violência. Por exemplo, a violência dos israelenses: se você mostrar esta violência, você estará reduzindo-a ao que você mostrou e ao que você retratou. O que eu queria fazer é, na realidade, indicar a violência em potencial. Não acho que haja nada correto na política, mas acho que qualquer proposta política que carregue, digamos, valores morais, nunca será uma proposta política que ofereça qualquer resposta. O que se pode fazer é insinuar. O que se pode fazer é sim-

plesmente questionar. Eu utilizo outro estrato da representação. Eu utilizo o teatro dentro do filme para representar a potencialidade da violência. A potencialidade da rebelião, na realidade.

Filmmaker: *Crônica* é um filme complexo, no qual se deve ler as imagens de uma maneira muito sutil para que se entenda os níveis de ironia, os níveis de interpretação. Não é um filme que articule sua posição verbalmente: é um filme que se comunica visualmente. Ele constrói um comentário, como você diz na sinopse, do que significa ser palestino, mas você não senta no sofá e diz: “É isso que eu penso”.

Suleiman: Isso era minha intenção, mas não exatamente uma estratégia, visto que busco também o humor acessível e imagens imediatas. E eu ficava pensando: tudo bem, se as pessoas não entenderem a complexidade da estrutura do filme, todo o discurso político, todas as metáforas, pelo menos eles vão gostar do...

Filmmaker: ...humor. Dos personagens.

Suleiman: Exatamente. E eles podem se envolver emocionalmente de maneiras que eles nem entendem. Algumas pessoas vieram me dizer que choraram, mas não sabiam o porquê.

Filmmaker: O filme desafiou as expectativas do público no exterior?

Suleiman: Há sempre uma expectativa oriental dos públicos europeus e americanos. Eles esperam aprender um pouco da história do lugar. Quando essas pessoas assistem ao filme, ficam um tanto chocadas, já que têm de empregar energia mental e se envolver emocionalmente. Elas aproveitam o filme em vez de olhá-lo de um ponto de vista elitista. Eu espero que as pessoas se encantem e que alguns estereótipos sejam esquecidos.

Esta entrevista foi originalmente publicada na revista Filmmaker: the magazine of independent film, vol. 5(4), verão 1997, e está sendo republicada com a permissão do editor.

III Festival do Filme Documentário e Etnográfico



No final de 1997, um grupo de jovens realizadores e estudiosos do cinema organizou a primeira edição do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Nascia então um projeto que buscava unir produção, crítica e divulgação da experiência de realização desse gênero cinematográfico e videográfico. Diluir as fronteiras entre ficção e documentário foi, desde o início, um dos nossos propósitos, pois, para colocar os pontos sobre os “i” e falar como Jean-Luc Godard, “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção... E quem escolher, para valer, um deles achará necessariamente o outro no final do caminho.”

O caminho estava aberto. A ordem era romper fronteiras no tempo e no espaço; resgatar os documentários clássicos; organizar retrospectivas de autores e épocas; promover debates entre realizadores e teóricos de diferentes matizes, provenientes das artes e humanidades; trazer para a tela os movimentos, os gestos e as falas dos esquimós, dos pescadores de diferentes rios e mares, do índio da Amazônia, dos nômades no Oriente, dos africanos, dos imigrantes, das minorias sociais e étnicas das grandes cidades.

A antropologia, esta aliada particular, nos guiaria nesse processo de conhecimento do outro, aproximando-o, focando-o, relativizando-o e, ao mesmo tempo, possibilitando o conhecimento de nós mesmos: distanciando-nos, desfocando-nos, mostrando-nos a nossa cara. A ordem era romper de uma só vez com a imagem a serviço de um projeto meramente acadêmico, com a linguagem televisual e com o espetacular. Dizíamos o que não queríamos: relatos de viagem ou pesquisa tendo a câmera como caderno de campo e, muito menos, reportagem jornalística na qual o sensacionalismo e o exotismo se prestam ao contemplar passivo de um telespectador ordinário – esta reportagem que, na impossibilidade de uma pesquisa mais aprofundada e de um diálogo com as pessoas filmadas, nos quer convencer de que a imagem informa e ilustra a voz em *off* da verdade sobre o outro.

O que queríamos? Apostar que a imagem captada pela câmera de Flaherty, Vertov, Jean Rouch, Orson Welles, Luiz Buñuel, Glauber Rocha, Arthur Omar, Eduardo Coutinho, Licínio Azevedo, Yves Billon, Jem Cohen, César Paes, Divino Xavante, Vincent Carelli e outros grandes realizadores revelam aquilo que tantas sociedades indígenas concretizaram em suas “obras de arte”: vida cotidiana e sonhos, sociedade e cosmologia, rito e mito, objeto e sujeito, coisas e signos, *homo sapiens* e *homo demens* não existem e não são fabricados separadamente. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch, já nos revelou isso há muito tempo.

O Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte não tem compromisso com a imagem limpa, purificada, territorializada, conformista, unificada, globalizada. O sujo nos é bem vindo, desde que esteja a serviço de uma investigação e de uma nova estrutura estética e narrativa. Novos olhares não nos assustam. Nosso cinema quer ser um lugar de agenciamento das diferentes experiências humanas, onde sujeito e objeto se confundam, até o ponto em que a câmera passe literalmente para as mãos daqueles que antes figuravam na frente dela. Queremos antropologia, cinema e vídeo para provocar um deslocamento no olhar e revelar a alteridade por completo.

Na sua terceira edição, dezembro de 1999, o CINUSP também pretende ser um lugar de abrigo destas diferentes perspectivas e portador desta alteridade. Ele acolherá uma parte significativa dos filmes programados para o Festival de Belo Horizonte e, assim, alargaremos nossos horizontes com outros olhares. O CINUSP certamente nos ajudará a veicular a idéia de que o cinema não se presta somente a vender pipocas, roupas e CDs, não se limita à sua função de diversão, mas, sim, se constitui num lugar privilegiado para o agenciamento de idéias, práticas sociais, políticas e estéticas.

Ruben Caixeta de Queiroz
Coordenador do III Festival do Filme Documentário e Etnográfico

DRINK DEEP

EUA – 1991 – 9 min (vídeo, v.o. sem falas)

Direção, fotografia e montagem: Jem Cohen
Música: Stephen Vitiello, Gabriel Cohen e Mary Wooten

“Todo paraíso é paraíso perdido”. Visão poética da amizade, dos segredos e desejos. Cohen usa diversos tipos de imagem para compor as texturas desse filme que constrói um paralelo poético entre imagens rodadas em piscinas naturais no interior da Geórgia e da Pensilvânia e cenas de uma noite de chuva em Nova York.

BURIED IN LIGHT (CENTRAL AND EASTERN EUROPE IN PASSING)

EUA – 1994 – 60 min (vídeo, v.o. em inglês)

Direção, fotografia, texto e montagem: Jem Cohen

Meditação sobre a história, a memória e as transformações na Europa Central e do Leste, este filme é uma jornada não-narrativa, uma colagem cinemática. *Buried in Light* aponta para um profundo paradoxo: o momento em que a diversidade da Europa do Leste é revelada para o Ocidente é o mesmo momento em que ela passa a desaparecer sob a luz excessiva do capitalismo. Detalhes, objetos ordinários, lugares esquecidos – Jem Cohen filma a vida cotidiana sem nenhum glamour.

LOST BOOK FOUND

EUA – 1996 – 37 min (vídeo, v.o. em inglês – será distribuída tradução da locução)

Direção, fotografia, texto e montagem: Jem Cohen

Resultado de mais de cinco anos de filmagem em Super 8 e 16 mm pelas ruas de Nova York, este filme relaciona ficção

e documentário numa complexa meditação sobre a vida na cidade. Um misterioso caderno preenchido por anotações obsessivas que listam lugares, objetos e acontecimentos é a chave de entrada a uma cidade escondida: a Nova York das geografias desprezadas, das histórias esquecidas, dos excluídos da euforia.

Na banda de som, um narrador fictício recorda-se das anotações do caderno perdido e nos conta seus percursos por Nova York, enquanto as imagens documentais vão tecendo um longo retrato desta metrópole desconhecida. Primeiro Prêmio no Festival Internacional de Cinema de Locarno.

OUT OF THE ASHES

EUA – 1985 – 60 min (vídeo)

Direção: Alan Rosenthal
Produção: Alan Rosenthal/PBS Network

O filme é um episódio da série americana de televisão *Heritage*, que documenta a história trágica dos judeus da Europa sob o regime nazista e Hitler, entre 1924 e 1945. O filme vai além do Holocausto e investiga o estado geral da Europa naqueles anos, a indiferença dos aliados, a luta heróica no gueto de Varsóvia e a ajuda dos dinamarqueses e belgas.

BRINK OF PEACE

EUA – 1985 – 60 min (vídeo)

Direção e Roteiro: Alan Rosenthal
Produção: Alan Rosenthal/Channel 13 WNET NY

O filme traça a história das conversações de paz entre árabes e israelenses entre 1993 e 1997. Boa parte do filme dedica-se a recriar a atmosfera das con-

versações secretas de paz em Oslo. A seguir, são descritos os turbulentos que se seguiram, culminando com a morte do primeiro-ministro Rabin. As filmagens foram feitas na Noruega, Egito, Gaza, Israel e Jordânia.

MILAGRE EM JUAZEIRO

Brasil – 35mm – 83 min

Direção: Wolney Oliveira
Roteiro: Wolney Oliveira e Verônica Guedes
Direção de Fotografia: Raul Perez Ureta
Som Direto: Márcio Câmara

Leia sobre o filme na seção **1ª Fila**, página 8.

CRÔNICA DE UM TEMPO SECO

França – 1984 – 16 mm – 70 min (legendas em inglês – falas em português e francês)

Direção: Yves Billon
Som e edição: Jean François Sciano
Produção: Les Films du Village

“Lá no Jatobá a gente estava furioso... os outros índios, a gente estava em guerra com eles... os brancos também, quando eles passavam, agente matava...”

Até 1967 os Txicao viviam ao longo do Jatobá, na floresta. Eles só se aproximavam das tribos do Alto Xingu para pilhagem e sequestro de crianças. Naquele ano os irmãos Villas Boas fizeram o primeiro contato com eles, e os persuadiram a ir viver junto ao posto de assistência brasileiro, no coração do Parque Indígena do Xingu (Mato Grosso). No seu novo habitat, os Txicao renunciaram à guerra, adaptaram-se a seus antigos inimigos e aceitaram a assistência da FUNAI. Hoje eles tentam preservar suas tradições face à crescente influência da civilização moderna.

A GUERRA DA PACIFICAÇÃO NA AMAZÔNIA

França – 1999 – 16 mm – 60 min (v.o. em português)

Direção: Yves Billon

Som: Christian Malcros

Edição: Gilles Dinematin

Produção: Les Films du Village

Uma crônica do etnocídio dos índios brasileiros, vítimas da abertura das estradas transamazônicas. Os índios Parakana têm o primeiro contato com o homem branco, iniciando o processo de sua pacificação. Eles são atraídos por presentes colocados na floresta e depois dispostos ao redor de campos de atração. Mais tarde os Parakana passarão a viver em reservas indígenas, antes de serem completamente assimilados por nossa civilização

As pacificações estão orientadas por razões estratégicas ou econômicas. As civilizações indígenas violentadas da Amazônia brasileira nos fazem descobrir nossa crueldade, ignorância e pretensão.

SÃO PAULO, O RAP DA SATURAÇÃO

França – 1998 – 52 min – (vídeo, v.o. em português)

Episódio de uma série feita por Yves Billon para a TV européia, mostrando a produção musical em cinco capitais brasileiras.

BIRINAITE SOB O VIADUTO

Brasil – 1998 – 12 min

Direção, fotografia, montagem e som direto: Renata Otto

Incursão amistosa ao “condomínio” instalado sob um viaduto de Belo Horizonte. Filme realizado com uma câmera de VHS doméstica, operada pela realizadora que, ao mesmo tempo, con-

versa com os moradores do viaduto, em som direto.

TERRA DA LUA

Brasil – 1993 – 17 min

Direção: Anna Karina Bartolomeu, Cláudia Mesquita e Tânia Caliar

Fotografia e Montagem: Anna Karina Bartolomeu

Um retrato da cultura rural de Minas Gerais a partir de conversas com duas famílias moradoras de Araçuaia, na Serra do Boné.

DO OUTRO LADO DA SUA CASA

Bra – 19 min – vídeo

Direção: Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri

Fotografia: Marcelo Machado e Paulo Morelli

Produção: Olhar Eletrônico

Documentário sobre os moradores de rua urbanos, seus problemas, sonhos e opiniões. Um dos moradores participa do filme como entrevistador e condutor da narrativa.

ESTA NÃO É A SUA VIDA

Brasil – 1991 – 35 mm – 16 min

Direção e Roteiro: Jorge Furtado

Fotografia: Alex Sernambi

Montagem: Giba Assis Brasil

Música: Léo Henkim

Produção: Nora Gulart/Casa de Cinema

Noeli tem um metro e cinquenta e oito e pesa cinquenta e quatro quilos. Noeli é dona de casa e tem dois filhos. É uma pessoa comum. Mas não existem pessoas comuns.

ADEUS RDA

Moçambique – 1994 – 26 min (vídeo)

Direção: Licínio Azevedo

Na década de 80, 16 mil moçambicanos trabalhavam na ex-República Democrática Alemã. O acordo governamental que permitia tal situação era um símbolo da solidariedade entre um regime comunista europeu e regimes socialistas do terceiro mundo. Poucos trabalhadores ficaram na Alemanha reunificada. Para os que regressaram a Moçambique, alguns deles depois de 10 anos fora, foi como uma viagem a um mundo desconhecido: aquele país já não era o mesmo que haviam deixado. Em Moçambique, o muro também caiu e o ex-governo socialista segue agora as regras do Fundo Monetário Internacional.

A ÁRVORE DOS ANTEPASSADOS

Moçambique – 1994 – 50 min (vídeo)

Roteiro e direção: Licínio Azevedo

Durante os 15 anos de guerra em Moçambique, um milhão e meio de moçambicanos tiveram que encontrar asilo nos países vizinhos. Não houve tempo para se despedir, nem cumprir com as formalidades em relação aos mortos. Em 1984, quando a guerra atingiu a província de Tete, Alexandre Ferrão foi escolhido pelos tios para levar a família para o Malawi. Os que agüentavam caminhar e as crianças foram com ele. Dez anos depois, com o fim da guerra, Alexandre decidiu que era hora de regressar, para se reconciliarem com a árvore dos antepassados. Este filme é a história da viagem de regresso à casa da família.

A GUERRA DA ÁGUA

Moçambique – 1996 – 73 min (vídeo)

Roteiro e direção: Licínio Azevedo

Durante a guerra em Moçambique, os combates nas regiões secas acontecem em volta dos poços de água. Vários deles foram destruídos para não caírem nas mãos do inimigo. Hoje, nos meses de estiagem, quando a água da chuva armazenada nas cisternas familiares acaba, a população começa uma nova guerra.

TCHUMA TCHATO

Moçambique – 1997 – 56 min (vídeo)

Roteiro e direção: Licínio Azevedo

Na margem sul do rio Zambeze, na fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbabwe, a primeira experiência moçambicana de gestão comunitária dos recursos naturais transformou famosos caçadores furtivos em fiscais de caça. Todos os espíritos da região, representados por animais – o Leão, o Macaco e a Serpente – deram o seu aval às mudanças. Todos menos o espírito do Leopardo, o grande predador. Seguindo os seus hábitos ancestrais, o Leopardo quer continuar a caçar.

MARIANA E A LUA

Moçambique – 1999 – 72 min (vídeo)

Direção: Licínio Azevedo

Mariana Mpande, curandeira e líder numa remota aldeia moçambicana, vai aos Estados Unidos divulgar a experiência de gestão comunitária dos recursos naturais que mudou a vida da região em que ela habita, rica em fauna bravia. Extrovertida e comunicativa, Mariana seduz platéia de intelectuais em

Washington, Nova York, Berkeley. O espírito que rege suas atividades de curandeira, Koro, o Macaco, entra em comunhão com espíritos índios, numa reserva no norte da Califórnia, com espíritos hawaianos, diante da cratera de um vulcão. O urso, o dragão, o lagarto, representantes de culturas completamente diferentes da sua, transformam-se em irmãos de Koro. Mariana leva consigo a lua, a esperança. Em paralelo à viagem física e espiritual dela à América, Matias, fiscal da fauna bravia e seu companheiro neste percurso ao outro lado do globo, faz uma outra “viagem” às profundezas secretas da África, em busca da verdade sobre a morte de um amigo.

ANGANO...ANGANO - Tales from Madagascar

França – 1989 – vídeo – 63 min (legendas em inglês)

Direção: César Paes

Som: Raul Fruhauf

Edição: Daniel Reynes e César Paes

Produção: Marie-Clémence Blanc-Paes e Laterit Productions

Entremeando e sobrepondo narrativas orais dos mitos da cultura de Madagascar com a montagem de cenas do cotidiano, o filme obtém uma versão audiovisual da descrição densa antropológica, costurada pelos narradores locais, que não deixam também de apresentar suas próprias interpretações dessa rica cultura oral.

AOS GUEREIROS DO SILÊNCIO

França – 1992 – 52min – vídeo (legendas em português)

Direção: César Paes e Marie-Clémence

Fotografia: César Paes

Produção: Laterit Productions

Através de uma montagem paralela entre duas culturas, são apresentados os mundos dos pescadores ribeirinhos amazonenses e dos criadores de renas da Lapônia. Duas culturas orais, que tem seu direto contato com a natureza (a floresta e o gelo) profundamente transformado pela modernização. A descrição e comparação entre as duas situações se desenvolve por uma sutil montagem de imagens e narrativas orais.

ENSOPADO DE AWARÁ

França - 1996 - 70 min - vídeo (legendas em inglês)

Direção e Fotografia: César Paes

Som: Bernard Oses

Edição: Agnes Contensou, Marie-Clémence Paes e César Paes

Produção: Laterit Productions

A sopa de awará é uma espécie de ensopado contendo todo tipo de ingredientes originários das diferentes culturas que convivem na sociedade guianesa. O povo diz que se alguém come o prato na Páscoa, nunca mais deixará a Guiana. Usando a culinária como ponto de partida, o filme explora as diferentes realidades que compõem esse território francês de além-mar: índios, europeus, descendentes de escravos, laosetanos, chineses, brasileiros, surinameses, nos contam como estão trazendo novos sabores ao ensopado de identidades da Guiana.

Redação das sinopses: filmes de Jem Cohen: Cláudia Mesquita; filmes de César Paes e Marie-Clémence: Leandro Saraiva; demais sinopses fornecidas pelos realizadores.



III Festival do Filme Documentário e Etnográfico

nota: os filmes de Alan Rosenthal e Wolnei de Oliveira não serão exibidos em Belo Horizonte.

06/12

18:30

Angano... Angano..., de César Paes

(vídeo, 60 min; legendas em inglês)

Aos guerreiros do silêncio, de César Paes e Maria-Clármence

(vídeo, 52 min; legendas em português)

Enspado de awará, de César Paes

(vídeo, 71 min; legendas em inglês)

07/12

18:30

A guerra da água, de Licínio Azevedo

(vídeo, 72 min)

Mariana e a lua, de Licínio Azevedo

(vídeo, 73 min)

08/12

18:30

Tchuma Tchato, de Licínio Azevedo

(vídeo, 56 min)

A árvore dos antepassados, de Licínio Azevedo

(vídeo, 50 min)

09/12

18:30

Out of the ashes, de Alan Rosenthal

(vídeo, 60 min; v.o. em inglês)

Brink of peace, de Alan Rosenthal

(vídeo, 60 min; v.o. em inglês)

20:30

Debate com Alan Rosenthal, professor da Universidade Hebraica de Jerusalém e da Escola de Cinema e TV da Grã-Bretanha, cineasta e autor de Why Docudrama?

10/12

18:30

Milagre em Juazeiro, de Wolnei de Oliveira

(35 mm, 83 min)

13/12

18:30

Drink deep, de Jem Cohen

(vídeo, 9 min; v.o. sem falas)

Burried in light, de Jem Cohen

(vídeo, 60 min; v.o. em inglês)

Lost book found, de Jem Cohen

(vídeo, 37 min; v.o. em inglês)

será distribuída tradução do texto do filme

entrada franca

CINUSP Paulo Emílio

Rua do Anfiteatro 181 Colméias Favo 4 Cidade Universitária
tel: 818.3540 e-mail: cinusp_preceu@recad.usp.br

14/12

18:30

Sessão Destaques

Birinaite sob o viaduto,

de Renata Otto (vídeo, 12 min)

Terra da lua, de Ana K. Bartolomeu, C.

Mesquita e T. Caliyari (vídeo, 17 min)

Do outro lado da sua casa, de R.

Barbieri, P. Morelli e M. Machado (vídeo, 25 min)

Esta não é a sua vida,

de Jorge Furtado (35 mm, 14 min)

Premiados do III Festival

de Documentário e Filme

Etnográfico de BH

15/12

18:30

Drink deep, de Jem Cohen

(vídeo, 9 min; v.o. sem falas)

Burried in light, de Jem Cohen

(vídeo, 60 min; v.o. em inglês)

Lost book found, de Jem Cohen

(vídeo, 37 min; v.o. em inglês)

no dia 13/12 será distribuída

tradução da locução

16/12

18:30

Birinaite sob o viaduto,

de Renata Otto (vídeo, 12 min)

Drink deep, de Jem Cohen

(vídeo, 9 min; v.o. sem falas)

Adeus RDA, de Licínio Azevedo

(vídeo, 26 min; v.o. em português)

Aos guerreiros do silêncio,

de César Paes e Maria-Clármence

(vídeo, 52 min; legendas em português)

20:30

Debate com Ruben Caixeta,

antropólogo e cineasta, professor da

UFMG, Organizador do III Festival do

Filme Documentário e Etnográfico

17/12

18:30

Crônica de um tempo seco, de Yves

Billon (70 min; legendas em inglês -

falas em português e francês)

A guerra de pacificação na

Amazônia, de Yves Billon

(60 min; v.o. em português)

O rap da saturação, de Yves Billon

(52 min; v.o. em português)



29/11

18:30

Crônica de um Desaparecimento (85 min, legendas em inglês)

Nós Somos Soldados de Deus (52 min, v.o. em inglês)

30/11

18:30

Introdução ao Fim de uma Discussão (45min, v. o. em inglês)

Checkpoint (58 min, locução em inglês)

Nós Somos Soldados de Deus (52 min, v.o. em inglês)

01/12

18:30

Casamento na Galiléia (113 min, legendas em inglês)

Casamentos Proibidos (66 min, legendas em inglês)

02/12

18:30

Crônica de um Desaparecimento (85 min, legendas em inglês)

20:00

Debate com Tânia Caliari, jornalista

(mediação de Leandro Saraiva, editor da Sinopse)

03/12

18:30

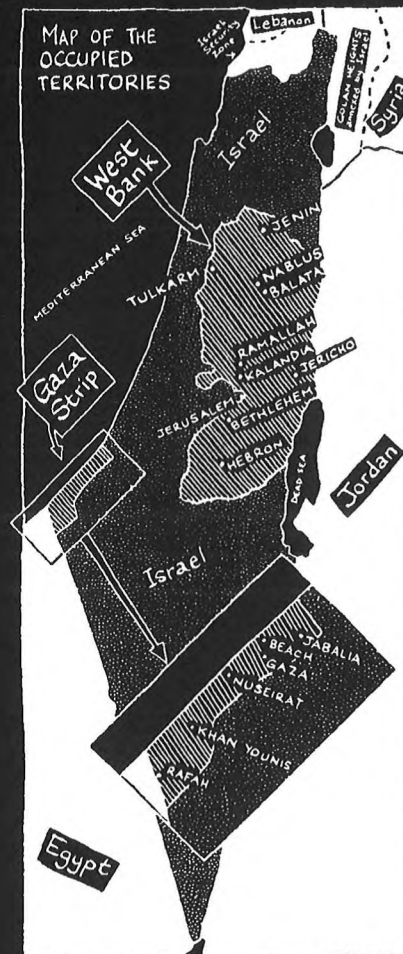
Casamentos Proibidos (66 min, legendas em inglês)

Introdução ao Fim de uma Discussão (45 min, v.o. em inglês)

Checkpoint (58 min, v.o. em inglês)

Cinema Palestino: uma nação na tela

(todos os filmes serão exibidos em vídeo)



CINUSP Paulo Emílio

Rua do Anfiteatro 181 Colméias Favo 4 Cidade Universitária
tel: 818.3540 e-mail: cinusp_prceu@recad.usp.br

entrada franca

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 3 ano I dezembro 1999

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão

Diretor de Redação: Kako D'Angelo

Diretor Editorial: Alfredo Manevy

Editores de Seção: Leandro Saraiva e Newton Cannito

Editores de Arte: Bruno D'Angelo e Marcelo Furquim

Secretário de Redação: Maurício Hirata F.

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

Atendimento ao Leitor: Maria Aparecida Vieira

Colaboradores: Fernão Ramos, Mauro Baptista, João Lanari, Wilson Silva, Paulo Santos Lima, Spensy Pimentel, Rogério de Moura, Cláudia Mesquita, Israel do Vale, Marcos Cesana, Otávio Pedro, Paulo Alcoforado, Ruben Caixeta de Queiroz, Alan Rosenthal, Eduardo Valente

Caricaturista: Eco

Fotógrafos: Alexandre Schneider, Maurício Hirata F.

Ilustrador: Fábio Moon

Distribuição: Editora Hedra - (0••11) 867.8304

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

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

Agradecimentos: Luciana Lopes, Sérgio Moliterno, Marcus Harada, Marcio Penna, revista Palavra, revista Filmmaker, editora Conrad

ENFERMELHOCOMPAROCONOSCO

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

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

E-MAIL:

revista.sinopse@zipmail.com.br

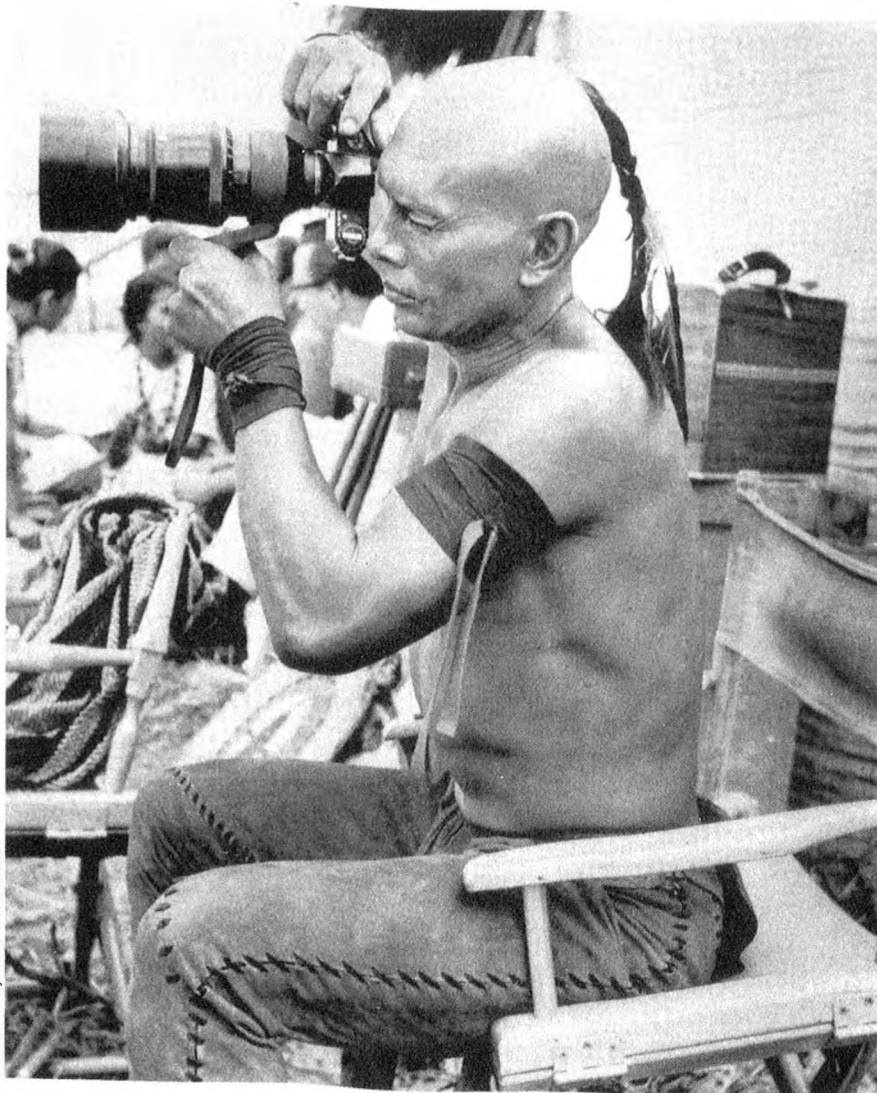


foto: Victoria Brynner/ Biblioteca da USP

FOTOGRAMA



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

Aqui, agora.

Não fossem outras tantas as virtudes da obra de Eduardo Coutinho – talvez o maior cineasta brasileiro em atividade – bastaria seu testemunho de perseverança na lucidez. Se foi possível a alguém atravessar as últimas quatro décadas fazendo um cinema permanentemente “faca só lâmina”, cravado nos olhos e mentes de quem ainda quer ver, então qualquer subterfúgio é pura covardia. Ou canalhice, seja em forma pura, seja diluída nos múltiplos elixires de ocasião em liquidação no fim de feira nacional.

Esse número da **Sinopse** está amplamente dedicado ao documentário. O grosso da produção atual que se auto-proclama “documental” faz do título um rótulo de classificação do “produto” nas prateleiras virtuais. Obedece a direção onipresente que, repetindo-se neuroticamente, produz um mar de imagens auto-referentes, que, paradoxalmente, nos afoga numa cegueira luminosamente multicolorida.

Quem não tem colírio, nem quer óculos escuros, tateia. “É tarde demais para que não salvemos o que sobrou do cinema”. Seguimos as trilhas abertas – no Brasil, na África, na Palestina, na Lapônia, em Nova Iorque – por homens e mulheres que acreditam que o cinema pode servir para encontrar e entender homens e mulheres, mas que isso não pode ser feito via satélite, mas apenas a pé, com a câmera (e o tripé, se houver) no ombro, abrindo caminho no matagal contemporâneo de imagens a golpes de linguagem.

É filmes como esses, que acreditam que existem horizontes para além do por do sol nos estacionamentos dos multiplex, que está o único futuro possível. “Por um cinema de baixo orçamento”, título do artigo-manifesto que abre essa **Sinopse**, mais do que um imperativo moral, é a alternativa ao lento de caminhar de costas rumo ao abismo. É um tempo de guerra, é um tempos em sol.

Os editores

divulgação



Silvino Santos na Amazônia, início do século.

POR UM CINEMA BRASILEIRO DE BAIXO ORÇAMENTO

O cinema brasileiro está mais uma vez diante de uma encruzilhada. De um lado, um modelo de produção perto de esgotar-se, baseado na renúncia fiscal, que produziu resultados econômicos e estéticos insuficientes. De outro, a revolução digital na produção audiovisual que desponta no horizonte, oferecendo opções inéditas para baixar gastos na produção. Se a uma minoria interessa fazer *lobby* para prorrogar a lei do audiovisual por mais 20 anos sem questionar as falhas do modelo, ao restante dos produtores e cineastas importa mesmo é reduzir os custos e propor um outro tipo de cinema representativo da diversidade social e cultural brasileira. Este é o momento de se criar alternativas que viabilizem produções de orçamentos adequados à realidade brasileira, bem inferiores à média praticada nos últimos anos. Uma das mesas do recente III Encontro Anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), realizado na UNB, em outubro de 1999, debateu a necessidade de se produzir longas de baixo custo, entre R\$ 200.000 e R\$ 500.000. As considerações que fazemos a seguir surgiram desses debates.

Há hoje um certo consenso de que a Lei do Audiovisual contribuiu para uma inflação dos orçamentos cinematográficos. No modelo de produção e na estética vigentes, se o seu orçamento for inferior a R\$ 2.000.000,00 o filme é catalogado como de “má qualidade técnica”. Ora, esse pseudo critério só encontra fundamento na voracidade do mercado financeiro que vê na lei

uma chance de lucro fácil. Implica na adoção, sem critério, da estética e do modo de produção do cinema Hollywoodiano convencional, baseado em fórmulas narrativas tradicionais e na pirotecnia dos efeitos especiais. O chamado renascimento do Cinema Brasileiro materializou-se a partir de uma lei isolada que, propiciando a predominância de

Uma verdadeira cinematografia não se constitui sem que se descubram mecanismos reais para se incentivar a produção de primeiros filmes

filmes de alto orçamento, não parece ter consolidado uma continuidade sustentável da produção, retratando a falta evidente de uma ampla política cinematográfica nacional. Uma verdadeira cinematografia não se constitui sem que se descubram mecanismos reais para se incentivar a produção de primeiros filmes (“óperas primas”), de obras caracterizadas como artísticas, de experimentação, ou direcionadas para públicos específicos. E este tipo de cinema tem sido esquecido pela atual política de incentivos que, como já dissemos, estimula a produção de filmes de alto orçamento. O incentivo a “óperas primas” facilita o aparecimento de talentos e promove a renovação de uma cinematografia.

O setor cinematográfico continua

incapaz de influir em assuntos diversos que efetivamente interessam ao cinema como segmento do audiovisual. Um dos exemplos mais recentes e re-presentativos da fragilidade do setor – determinada pela falta de um órgão institucional suficientemente forte e específico que proponha e coordene a política do audiovisual – é sua incapacidade de se fazer presente na discussão da nova lei das telecomunicações, em gestação no Ministério das Comunicações, que vai regular a televisão. Sabemos da importância crucial existente na parceria entre a televisão e o cinema em várias partes do mundo. Muitos são os países que nos mostram como é desejável uma aproximação entre essas duas mídias, seja através do investimento na produção de filmes, seja através da concessão de espaço publicitário, ou como difusão. Ao tentarmos equacionar o Cinema Brasileiro é indispensável pensarmos em uma política pública para a inserção/interação cinema-tv. Deve-se lembrar que as emissoras de televisão brasileiras são concessões do Estado e que portanto têm deveres para com ele. Assim sendo, regulamentar as relações entre a televisão e o cinema como parte de uma política pública nos parece algo natural.

Durante os tempos da reserva de mercado e subsídios havia, bem ou mal, uma produção significativa, embora a proteção camuflasse a fragilidade do setor. É importante lembrar a crítica quase unânime que o regime de produção financiada pelo Estado sofreu por parte da classe cinematográfica, apoiada por manchetes sensacionalistas da

mídia. Neste ambiente, o regime de produção estatal potencializou a pior tradição corporativista do Estado brasileiro, a ponto de que, quando se encerrou, o comprometimento com filmes já aprovados superava os recursos previstos para diversos anos. O governo Collor derrubou o que já estava maduro para cair. A crítica que hoje predomina com relação às estruturas legais e financeiras que sustentam a produção cinematográfica nacional contemporânea lembra – no tom, na abrangência e na arrogância –, a crítica acirrada às estruturas de produção estatal que, mal ou bem, ajudaram sustentar a produção do Cinema Brasileiro durante três décadas. Trata-se de novamente eleger o “outro” (o governo, o imperialismo americano) como responsável de nossas misérias. A Embrafilme/Concine foram extintas sem que se propusesse alternativas, deixando-se as salas nas mãos do cinema americano industrial e a produção em um beco sem saída. À catástrofe seguiu-se a brecha oferecida pelo governo Itamar, aprofundada no governo atual: ainda num quadro inflacionário, promulgou-se a Lei do Audiovisual. Com a estabilização do plano real, que obrigou a economia a realizar um realinhamento geral de preços, os agentes econômicos envolvidos com captação para cinema puderam, graças às vantagens e falhas da lei, jogar o preço do produto cinematográfico para cima. O modelo deu recursos para a produção, esquecendo a distribuição e exibição, deixando que “o mercado” se encarregasse de regular ambas. Como era de esperar, as salas continuaram dominadas por exibidores estrangeiros. Os filmes nacionais são exibidos para audiências reduzidas (salvo contadas exceções) ou ficam encalhados nas prateleiras. Paradoxalmente, enquanto a grande maioria dos setores produtivos foi obrigada a reduzir custos e aumentar a produtividade para sobreviver, na

indústria cinematográfica a legislação permitiu uma formação artificial de preços. Com a recessão, a alta do dólar, e as privatizações das estatais (as principais “patrocinadoras” do Cinema Brasileiro) o modelo entrou em crise. Hoje, constata-se que o modelo de incentivo baseado na isenção fiscal favoreceu os grandes orçamentos, em detrimento de uma forma de produção mais dinâmica, voltada para a realidade material concreta que é produzir cinema em um país subdesenvolvido. Está na hora do meio cinematográfico como um todo assumir sua parte de responsabilidade no processo

o modelo de incentivo baseado na isenção fiscal favoreceu os grandes orçamentos

histórico que conformou as mazelas apontadas no atual modelo de produção e exibição. À uma minoria corporativista, historicamente, contrapõe-se uma classe dividida que parecer ter como principal motor de sua atuação a satisfação narcisista embutida no exercício da crítica.

A grande maioria do Cinema Brasileiro contemporâneo tem seguido o modelo do cinema convencional de Hollywood e passou ao largo de propostas contemporâneas bem mais apropriadas para um cinema nacional, como o cinema inglês, o cinema iraniano, o cinema independente americano, e, mais recentemente, o Dogma 95. O recente Cinema Brasileiro confundiu o estilo clássico com o cinema de fórmula dominante nos anos 80 e 90, simbolizado por Steven Spielberg e George Lucas e os manuais de

roteiro de Syd Field. Contar uma história acabou sendo sinônimo de uma narrativa simples e linear, alto grau de redundância, oposição maniqueísta, falta de ambigüidade. A identificação com um cinema industrial conservador, baseado na ênfase da tecnologia e nas fórmulas narrativas, deixou espaço para outras duas influências questionáveis: a dramaturgia televisiva e a publicidade. Estes três modelos (Hollywood, televisão, publicidade) ajudaram a construir um cinema caro, mitificador da tecnologia, descomprometido com a discussão da realidade contemporânea brasileira e com a inovação da linguagem.

Há formas distintas de se fazer cinema que podem ser inspiração para um outro cinema brasileiro, construído sob novas bases: criativo, de apelo popular e barato. Não estamos falando de propor um cinema tão alternativo e diferente que impossibilite a construção de uma indústria nacional de cinema. Nem queremos voltar à velha oposição entre um cinema popular desprezado pela elite intelectual e um cinema de arte, modernista, ignorado pelo público e idolatrado pela mesma elite. Um novo cinema brasileiro deve fazer dinheiro e público, tanto quanto inovar e discutir a realidade cultural e social do país. Acreditamos que isso é possível: basta derrubar as barreiras entre alta e baixa cultura, eliminar os preconceitos contra a reflexão, a inteligência e a provocação, mas também contra a diversão e o prazer. Porque não unir as duas tendências? Os exemplos de um cinema contemporâneo inteligente, crítico e rentável, abundam: os filmes do Dogma; o cinema britânico de Loach, Leigh e Frears; Almodóvar, Tarantino, os argentinos Alejandro Agresti e Adolfo Aristarain; Robert Altman. Acreditamos que a imitação do modelo hollywoodiano e a desconexão da atualidade, na ânsia de agradar as empresas patrocinadoras, foram algumas das razões

que afastaram o público do cinema brasileiro recente. A busca da diversão a qualquer preço e a rejeição da reflexão gerou, paradoxalmente, um cinema previsível e nada divertido. Por que continuar insistindo na dicotomia entre um “cinema cultural” – muitas vezes uma justificativa para filmes desconexos e pretensivos – e um cinema de mercado e público, achando que este último implica em linguagem pobre, histórias simples e narrativas lineares? O cinema de baixo orçamento que propomos almeja ser mais representativo da realidade cultural brasileira e também mais rentável.

O Dogma 95 – com sua provocação estética e de produção, e seu sucesso de crítica e público –, veio sacudir as bases do cinema industrial e convencional dos anos 90. O Dogma procura maior verdade, realismo e inovação de linguagem, em um cinema contemporâneo marcado pela elegia do domínio da técnica e dos efeitos especiais. Os dez pontos do Dogma 95 (entre eles, câmera na mão, não usar música nem luz artificial, som direto, planos fechados) têm como objetivo retirar toda uma série de aspectos convencionais e freqüentemente estetizantes do modelo industrial dominante, para valorizar o momento da *mise-en-scène*, o momento em que o cinema se faz e a imagem cristaliza-se. No Dogma, roteiro, *mise-en-scène* (com destaque para performance e a direção de atores) e decupagem/montagem são a essência do filme, não o ponto de partida de histórias que serão recriadas e transformadas na pós-produção. A idéia central é depender do capital humano – direção, roteirista, atores e montadores – e não de uma finalização industrial e pasteurizada, de efeitos especiais, música e ruídos, que, muitas vezes, preenchem o que o diretor não soube expressar. O Dogma 95 é uma forma de fazer cinema limitando ao máximo os excessos de pós-produção que aumen-

tam sobremaneira o custo financeiro. Se este “ovo de colombo” está presente no cinema desde os anos 60, pô-lo de pé, com uma estética atualizada para o final do milênio, constitui um feito a ser considerado. Hoje fazer um filme inspirado no Dogma significa fazer filmes baratos e romper com outro “dogma”, o do cinema americano e do discurso uniformizador da tecnologia, com suas regras de produção e de estética que tornam um filme absurdamente caro.

Algumas crenças serão certamente sacrificadas por este cinema que tem ânsia de filmar, que acredita que filmar é fácil e que

O cinema é forte quando consegue equacionar positivamente estilo e forma de produção

tem de ser feito a qualquer custo (literalmente). Talvez devamos repensar nosso conceito de novidade tecnológica, e apreender a dissociá-lo do modelo industrial americano de alto orçamento, usando esta tecnologia principalmente em torno de variável “custos baixos”. Alguns cenógrafos, fotógrafos, atores, roteiristas, montadores, talvez percebiam que seu trabalho também pode ser feito de uma maneira ligeira, em um clima onde predomina o espírito coletivo, a fagulha da *mise-en-scène*, o prazer de filmar seguindo um bom roteiro e uma dramaturgia densa. O cinema é forte quando consegue equacionar positivamente estilo e forma de produção. Foi assim com a Nouvelle Vague, com o Neo-realismo, com o Cinema Novo, com o Cinema Marginal, com o cinema independente americano dos anos 70 (Cassavetes e,

noutra linha, Corman). A estrutura de produção na qual o Cinema Brasileiro acabou se enredando lembra um pouco a estrutura do cinema clássico francês, estourada pela Nouvelle Vague: um sistema estatal, envolvendo custos fixos irrealistas de mão de obra e material, viciado por exigências que reproduzem-se em um círculo vicioso e que acabarão levando à imobilidade total. O baixo orçamento trará forçosamente uma procura por novas estéticas. Um dos melhores filmes da recente safra do cinema brasileiro foi um dos poucos a ser realizado com pouco dinheiro, *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral. O filme tem uma admirável decupagem, edição de som e trabalho de câmera, que lhe valeram vários prêmios e boa crítica. No entanto, seu exemplo estético e de produção não foi seguido, porque o modelo de financiamento vigente não estimula iniciativas de baixo custo e força os cineastas a aumentar seus orçamentos para adequarem-se ao sistema de captação instituído.

O cinema britânico é outro exemplo instigante a considerar. Há mais de uma década, diretores como Mike Leigh, Ken Loach, Stephen Frears fazem um cinema de baixo orçamento e alta qualidade, que discute o presente e a realidade social, cultural e política, amparados numa sólida dramaturgia, no trabalho com os atores e na *mise-en-scène*. Leigh, grande diretor ignorado por estas terras, consegue captar uma britanidade essencial em seus personagens, apoiado numa dramaturgia própria que não imita a fórmula dos manuais de roteiro americanos. De Leigh, a principal lição é seu método de trabalho com os atores, que consiste em extensos ensaios onde se criam os personagens, as situações e as cenas, até chegar-se ao roteiro final. Nas tomadas há pouca improvisação, o que permite cumprir os prazos de filmagens e a responsabilidade com o di-

nheiro utilizado. Como a maioria do cinema inglês sócio-realista, as histórias de Leigh acontecem no tempo presente da época de filmagem, aspecto importante para um cinema de baixo orçamento, comprometido com a discussão da realidade cultural e social contemporânea. Ambas propostas discutidas (Dogma, Mike Leigh) caracterizam-se por uma procura de conceitos como verdade, realismo, espontaneidade, provocação e inovação, num movimento recorrente na história do cinema que tenta contrapor-se à espiral de burocratização e aos altos custos em que a sétima arte, dado seu caráter industrial, costuma embarcar.

Temos que fazer filmes baratos, investindo no capital humano, o único em abundância neste país: atacar uma forma burocrática de fazer cinema, recuperar o gosto da provocação, a reflexão, sem dissociá-las do riso e do prazer. As etapas de criação de roteiro, o ensaio com os atores e a *mise-en-scène*, são os momentos da criação cinematográfica que o Cinema Brasileiro deve aprofundar, em detrimento de um tipo de cinema baseado na pós-produção. Achar a pós-produção e seus custos, talvez seja uma palavra de ordem dinâmica para ser adotada neste momento. No futuro teremos cinema feito em casa, na cabeça. O futuro das “novas tecnologias” digitais nos é sempre descrito como um mundo cor-de-rosa, do qual estamos sempre muito perto mas nunca tocamos. Quando finalmente estamos lá, este deixa de ser tão etéreo para transformar-se com o peso da realidade concreta. Se estamos escrevendo para o momento presente temos de admitir que a etapa mais cara de um filme não é a filmagem, mas a finalização: edição de som e mixagem, efeitos visuais e sonoros, cópias. Nos anos 90, o cinema brasileiro tem gastado fortunas na pós-produção, tanto em longas como em curtas-

metragens. Se é altamente questionável fazer longas de 2, 3, 6 milhões de reais, também o é fazer curtas de 80, 100 e 200.000 reais. É razoável gastar mais de R\$ 100.000 num curta-metragem, quando o cinema independente americano vem fazendo há mais de uma década longas-metragens com essas cifras? O preciosismo técnico leva a deformações que propostas históricas de cinema, voltadas para equacionar uma forma de produção ágil, conseguiram evitar.

Não se deve daqui tirar conclusões que devemos extinguir toda e qualquer forma de produção cinematográfica que situe-se acima

Temos que fazer filmes baratos, investindo no capital humano

do patamar de R\$ 2.000.000. Criticamos o fato deste cinema ocupar de modo exclusivo o horizonte das políticas públicas voltadas para a produção cinematográfica, gerando, ao se negarem formas alternativas, deformações que saltam aos olhos. Ao terem este modelo como o único possível, mesmo cineastas acostumados a trabalhar saudavelmente na faixa de R\$ 500.000 passaram a achar imprescindível ter ao menos R\$ 3.000.000 para se fazer um filme. Nesta lógica, os custos evidentemente foram para o espaço, com técnicos e atores solicitando remunerações também nesta faixa de produção. Qualquer atividade cinematográfica fora do modelo acaba inviabilizando-se, e, a longo prazo, é o próprio modelo que naufraga por não conseguir sustentar-se com as próprias pernas. Na medida em que, no ci-

nema, forma de produção e expressão estética/narrativa caminham de mãos dadas, o resultado desta política são alguns “monstros” onde sentimos a mão pesada da produção cara fazendo o filme perder dinamismo e vigor.

Pode-se exigir à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que, na falta de um órgão apropriado, cumpra o papel de condutor na política do audiovisual, concentrando-se em uma política que sinalize a necessidade de filmes de baixo orçamento. Várias são as propostas possíveis. Apontamos duas delas:

- 1 – O estímulo ao surgimento de novos diretores por meio de concursos democráticos para dez longas por ano com custo médio de R\$ 500.000,00, com produção digital.
- 2 – Criação de uma linha de financiamento específica para a realização de primeiros longas-metragens de profissionais recém formados. Esta ação tem que ser necessariamente coordenada em parceria com as escolas que tenham cursos de cinema regulares e representativos no mercado profissional.

Cabe lembrar que experiências nesse sentido já existem em vários países, citaremos apenas as que consideramos mais próximas de nossa realidade. No México, duas escolas desenvolvem o projeto de produção de Óperas Primas: O CCC – *Centro de Capacitación Cinematográfica* (escola de alta capacitação profissional ligada ao *Centro Nacional para la Cultura Y las Artes* do Ministério da Cultura), e o CUEC – *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* da *Universidad Nacional Autónoma de México*. Ambas escolas produzem os filmes em parceria com o Instituto Mexicano de Cinematografia. Em Buenos Aires, Argentina, a *Fundación Universidad del Cine* também desenvolve o projeto Óperas Primas em parceria com o *Instituto Nacional de Cine*

Y Artes Audiovisuales. A prática demonstra que uma cinematografia se fortalece não só com o aumento de número de filmes produzidos mas, também, com o surgimento de novas idéias.

Paralelamente à Lei do Audiovisual (que, aperfeiçoada e eventualmente prorrogada, continuaria a constituir-se em fonte de recursos), poder-se-ia aumentar a produção e, sobretudo, ampliar a temática, fazendo com que o Cinema Brasileiro volte a dialogar com seu espectador oferecendo-lhe uma maior diversidade de produtos. É também evidente a necessidade de priorizar a mídia eletrônica para circulação dos filmes, como a recém criada Rede Pública de Televisão Brasileira, ou mesmo através das emissoras privadas, por meio de articulações institucionais que favoreçam a diversificação das fontes de financiamento e o acompanhamento eficaz das produções. No setor da exibição, onde os *trusts* americanos estão presentes de modo mais intenso, faz-se igualmente necessário uma presença mais intervencionista do estado brasileiro de modo a assegurar (ou mesmo impor) um espaço nobre para a produção nacional. Com propostas localizadas e concretas, longe dos slogans genéricos que repetimos há gerações, talvez consigamos criar um espaço de racionalidade e interesses comuns para que o Cinema Brasileiro floresça em toda sua potencialidade.

Fernão Ramos é reconhecido pesquisador, professor de cinema da UNICAMP, e presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE). Maria Dora Genis Mourão é coordenadora do CINUSP "Paulo Emílio", professora de cinema da ECA-USP e diretora executiva da revista **Sinopse**. Mauro Baptista é curta-metragista e doutor em cinema. João Lanari é cineasta, diplomata e professor de cinema da UnB.

Achatar a pós-produção e seus custos, talvez seja uma palavra de ordem dinâmica para ser adotada neste momento

Vocabulário de música pop

Roy Shuker

A música pop foi autopsiada, ainda que muito viva. Delimitou-se um corpo predominantemente de rock e pop, além de suas vertentes e implicações sociológicas e econômicas.

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

Não há verbetes dedicados a artistas ou bandas, como num guia para fãs. De fato, o autor se preocupa com a influência e atuação desses personagens nesse corpo tão instável quanto um vírus mutante.

De aficionados e capas de discos, passando por globalização, censura, Escola de Frankfurt, a som estéreo e raves, tudo o que concerne à música pop contemporânea está neste livro.

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

Marcelo Negromonte, jornalista

Cultura popular: Uma introdução Dominic Strinati

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



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

Organizado por Lynn Hunt

Nessa coleção de ensaios, historiadores e teóricos literários investigam como, entre 1500 e 1800, a pornografia tornou-se gênero literário e categoria de conhecimento intimamente relacionada com os momentos decisivos da modernidade e da democratização da cultura no ocidente. Os primeiros escritores e gravuristas modernos associados à pornografia

faziam parte de um grupo herético de reputação duvidosa – livre-pensadores e libertinos – que constituía o lado obscuro do Renascimento, do Iluminismo e da Revolução Francesa. Desde o início, a pornografia moderna europeia lançou mão do sexo para por à prova os limites e a regulamentação do comportamento obsceno e da sua expressão nas esferas pública e particular. Assim, a pornografia criticou e, até mesmo, subverteu o poder político, tanto quanto os relacionamentos sociais e sexuais.

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

Natalie Zemon Davis, Princeton University

editora hedra
fradique coutinho, 1139 1º andar
São Paulo SP CEP: 05416-011
tel/fax: (0•11)867.8304
hedra@ibm.net www.hedra.com.br

hedra



UM MILAGRE EM JUAZEIRO

texto e fotos de Alfredo Manevy, enviado especial a Juazeiro do Norte

Eles estavam cansados, e nós, entusiasmados. A convite de Wolney de Oliveira, diretor de *Milagre em Juazeiro*, víamos em primeira-mão um documentário brasileiro ao lado dos romeiros de Padre Cícero, na própria Juazeiro que um dia Lampião desistiu de invadir em respeito à religiosidade e à força não apenas sacerdotal desse padre. E os milagres de Padre Cícero não são poucos. Se Juazeiro é hoje um pólo cultural – e econômico – para a região, isso se deve sem dúvida à liderança e, em certa medida, ao confronto de Padre Cícero com a Igreja Católica, que até hoje não aceita os milagres da Beata.

Legitimidade inesperada

Muitos romeiros não tinham visto nenhuma projeção cinematográfica antes daquela noite, e o tamanho da tela construída na praça despertava a curiosidade para qualquer familiarizado com a tela de TV. Durante a semana anterior, os 50.000 romeiros vieram de diversos pontos do interior do sertão, a maioria em caminhões pau-de-arara, viajando de pé, com vinte valiosos reais desviados de uma magra receita familiar. Já passava das onze da noite, e pessoalmente eu temia que o cansaço das peregrinações tornasse o documentário de Wolney uma penosa

manifestação institucional. Me surpreendi quando, ainda durante a missa que precedia a exibição, Padre Murilo pediu aos romeiros que esperassem pela projeção do filme, pois nele veriam o Padre Cícero falando e caminhando, além do milagre da Beata. O sacerdote católico fazia uma legitimação inesperada do cinema.

Começa a projeção de *Milagre em Juazeiro*, e o documentário de Wolney é a única luz acesa em toda a praça. O filme apresenta Padre Cícero a partir de trechos ficcionais intercalados com trechos documentais, como um homem que fez da devoção religiosa um projeto político e econômico, um ato de fé em Juazeiro, fé nos nordestinos. A própria beata, entre negra e índia, contrastando com o Cristo branco e de olhos claros da camisa vendida pelo romeiro, remete a uma iconografia religiosa sertaneja que é um espelho do sofrimento social da região.

Caminhando por Juazeiro, percebo Cristo desbancado por Padre Cícero e, no caminho dos romeiros, apenas pedidos humildes. Nada de dinheiro nos milagres anotados em fotografias e pedaços de papel. Há poucas ilusões nos pedidos; me lembro, a título de contraste, das missas históricas, as orgias monetárias da Igreja Universal, a mesma que há anos vem consumindo cinemas por meio da religião. Os romeiros solicitam apenas o fim das doenças, pernas e braços curados, ouvidos são para ouvir, olhos bons para ver. Percebo um realismo tácito nos milagres, que evidencia a sobrevivência física imediata como horizonte maior.

E o documentário de Wolney adere a essa religiosidade pé-no-chão de uma região arrasada há séculos, na forma como dramatiza a vida da Beata. Para cada trecho ficcional, os trechos documentais fazem a ponte com o presente, sublinhando os acertos históricos

uma simulação da lenda dourada que um dia foi o cinema. Como disse Serge Daney, certa vez: “É tarde para não começarmos a trabalhar com o que restou do cinema. Do que foi e do que poderia ter sido”. E, no mesmo sentido, Godard: “Nosso trabalho será mostrar como os indivíduos reunidos na escuridão acendiam a imaginação para aquecer sua realidade (no cinema mudo). E como abandonaram a chama ao ritmo das conquistas sociais, contentando-se com uma mínima chama (o cinema sonoro e a televisão no canto do quarto).”

O filme de Wolney se coloca na contramão deste atual cinema brasileiro despreocupado com a importância da exibição – até hoje, pelo que sei, a forma mais bem-sucedida de dialogar com o público. Para minha surpresa, os romeiros não saem do grande círculo sagrado da praça – e, agora, do cinema. O filme parece ter sido feito para eles, mas sem populismos: Wolney não transforma a manifestação popular em apelo ao sobrenatural, folclore, ou em desafio à foto publicitária. Procura extrair dela significados, marcados no uso da montagem e na *mise-en-scène*. As cenas ficcionais, de modo geral, reproduzem a narrativa de Padre Cícero, que todos os romeiros já conhecem, assim como as paixões de Cristo do cinema mudo. Não é a linguagem do campo/contracampo e primeiros planos que mantém a atenção, nem mesmo a narrativa, mas a reprodução de ícones reconhecíveis. Escuto comentários ao meu lado.

É uma romeira de 52 anos, lamentando que ainda há gente que não crê no milagre da Beata. Diz também que seu marido foi morto a tiros por latifundiários. Lembrome de *Cabra Marcado para Morrer* e percebo que a exibição de Wolney (menos que o filme em si) recoloca o cinema diante das novas máscaras de Deus e do Diabo, diante

das faces contemporâneas da dominação e da miséria, das quais o cinema deve, no mínimo, se obrigar a não fazer parte. Também lamento, comigo mesmo, que ainda há gente que não crê no milagre.

O milagre da exibição

Durante a projeção, os olhares tensos repetem a concentração da missa. Nas partes ficcionais, os romeiros reagem por meio de identificações de lugar e de pessoas conhecidas, rindo e reconhecendo o próprio trajeto, cantando com as canções e as rezas de Padre Cícero. Percebo reações aos embates entre Cícero e a Igreja Católica, entre a religiosidade oficial e a regional, que o filme recupera como pequenas esquetes dramáticas um tanto autônomas que a parte documental vem comentar, como justiça poética, dando razão a Cícero e aos romeiros. O filme completa a missa, e a missa prepara o filme.

No dia seguinte, um colega me sugere: a presença quase ritual do romeiros diante da projeção talvez venha a se repetir todos os anos, como mais uma parte do roteiro de peregrinação. Não tenho dúvidas. Estive diante de mais um milagre em Juazeiro.

do Padre, elucidando como os atos de fé transformaram-se numa energia vital porque econômica, numa fonte de sobrevivência, numa fé demasiado concreta.

Paixões de Padre Cícero

Passam de dez minutos de filme, e desço para vê-lo ao lado dos romeiros. Ao meu lado, todos os olhos fixos na imagem de José Dumont, maquiado e de cabelos brancos, como Padre Cícero. A concentração da romaria, evidente no jeito calmo e silencioso desses espectadores desconhecedores de cinema, permanece durante a exibição. Se as outras (inúmeras) imagens de Padre Cícero inspiram confiança durante a peregrinação, esta se valoriza pelo movimento, pelo tamanho da figura e pela fala, e só tem competidor na imensa estátua de Padre Cícero construída no topo de uma montanha. Esqueçam a Estátua da Liberdade e o Cristo Redentor: a estátua de “Padim Ciço é o maior monumento dedicado a uma pessoa humana”, lembra o filme de Wolney que, no entanto, não adere à mesma imobilidade do monumento. Sua visão é provocativa, regida por interessantes associações.

De um lado, a observação do filme (e do fenômeno-cinema) pelos romeiros. De outro, eu percebendo que estava na frente de



Almodóvar al desnudo

por Wilson Silva

Referência fundamental em *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, *All about Eve*, de J.L. Mankiewicz – conhecido em terras tupiniquins como *A malvada* e como *Eva al desnudo*, na versão espanhola – é apenas o primeiro elo de uma labiríntica cadeia de citações e situações urdidas pelo diretor espanhol em torno de alguns temas que, ao mesmo tempo, fazem de seu último filme uma deliciosa narrativa e propiciam reflexão sobre seu cinema.

Podemos dizer que a partir do momento em que o filme protagonizado por Bette Davis irrompe na tela do cinema – jogando-nos, através de uma série de associações, para dentro do universo televisivo, o mundo do teatro e o da literatura – somos como que convidados a entrar num jogo composto por mulheres transformadas em pandôricas caixas que revelam e encobrem um tema que irá permear todo o filme: a autenticidade da representação ou a exposição do “inautêntico” como única forma possível de desnudar o “real”.

Como a grande maioria dos leitores já deve ter visto, esta seqüência surge ainda no “prólogo” do filme e oferece ao espectador uma série de informações sobre Manuela (Cecilia Roth), a mulher sobre a qual, em breve, estaremos sabendo quase tudo. Conhecemos seu filho Esteban na véspera de seu 17º aniversário e ficamos sabendo que ele está escrevendo um texto baseado nela – cujo título acaba sendo emprestado do filme de Mankiewicz –, como também somos informados que Manuela, na sua juventude, havia

atuado como atriz e que foi nesta situação que ela conheceu o pai de seu filho.

Esse mergulho no universo da representação (ou da composição de narrativas) torna-se ainda mais profundo nas seqüências seguintes. Atendendo a um pedido de seu filho, Manuela o leva para assistir duas encenações: um protagonizada por ela própria, na clínica de transplante de órgãos em que trabalha; outra que tem à frente Huma Roja (Marisa Paredes) que faz Blanche Dubois, em uma montagem de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams – peça na qual, é importante ressaltar, Manuela já havia atuado, representando Estela, ao lado de seu ex-marido, o qual ela havia abandonado há 18 anos.

Essas duas seqüências, de certa forma, prenunciam todo o desenrolar do filme na medida em que, depois de ver seu filho morrer atropelado logo após o espetáculo, Manuela não só é levada a “vivenciar” a mesma cena que havia representado, como embarca em uma viagem motivada pela vontade de satisfazer o último desejo do filho – saber “tudo sobre seu pai” – uma busca que acaba fazendo com que ela se desnude por completo, abrindo a possibilidade para refazer sua própria história.

Mulheres que se fazem autênticas

Essa “personiana” viagem é marcada por uma das suas seqüências mais fascinantes e significantes do filme: saindo de um escuro túnel ferroviário, somos lançados num mer-



gulho aéreo na polifônica e dissonante Barcelona. Uma cidade que arranca sua beleza e “personalidade” exatamente daquilo que parece causar mais estranheza em sua gritante *hispanidad*: a exuberância plástica de Gaudí, o choque entre o ultra-moderno e o ancestral e a música e as cores dos povos imigrados.

Uma seqüência onde, diga-se de passagem, o diretor também faz uma das citações mais estranhamente belas do filme ao aludir às mães da Plaza de Mayo, na Argentina – país natal tanto de Manuela quanto da atriz que a interpreta –, reproduzindo a coreografia circular que os parentes dos “desaparecidos” realizam diariamente, utilizando-se para tal de carros que rodopiam em meio a travestis.

É nesse redemoinho de desejos latentes, muitas vezes insatisfeitos ou violentamente interrompidos, que Manuela se reencontra com La Agrado, o espetacular personagem divinamente interpretado pela atriz Antonia San Juan; um travesti que se torna porta-voz de umas das grandes máximas do filme (proferida como conclusão de um impagável monólogo onde ela relata os quilos de silicone e as inúmeras operações plásticas utilizados para refazer a sua própria história): a única forma de se alcançar a autenticidade é fazendo-se exatamente da forma que se sonhou para si.

Uma prática que, em maior ou menor medida – e, às vezes, em contraponto –, encontra-se por trás das experiências da quase totalidade das personagens com as quais Manuela se relaciona. Um universo de mulheres, ou simulacros do feminino, dotadas de uma força – e apoiadas em fantásticas interpretações – como há muito não se via em um filme do diretor: a Irmã Rosa (Penélope Cruz), uma freira que engravida e contrai o vírus do HVI do

mesmo homem que fora casado com a protagonista; sua mãe (Rosa Maria Sardá) que vive da falsificação de quadros de Chagall; a atriz Huma Roja que mescla em seu cotidiano falas e hábitos de seus personagens; sua companheira de palco e amante Nina (Candela Peña), uma viciada em drogas que faz de sua vida um desempenho tão displicente quanto aquele que tem no palco e, evidentemente, a travesti Lola, o ex-marido de Manuela, que, há 17 anos, depois de uma temporada em Paris, havia retornado para ela “*con tetas más grandes que las de su mujer y una polla*”, sem, contudo, perder seus ranços machistas.

A nua realidade do inautêntico

É a estas mulheres e aos homens que se “fizeram mulheres” – bem como às atrizes que representaram atrizes, como Bette Davis, Romy Schneider e Gena Rowland e à sua própria mãe, que se fez atriz – que Almodóvar dedica seu filme.

Uma dedicatória que enreda-se na própria estrutura de um filme todo ele tecida sobre o tênue limiar que, na perspectiva do diretor, acredito, existe entre a realidade e sua representação.

Ou melhor, um limiar sobre o qual Almodóvar transitou em alguns de seus melhores filmes – particularmente, na minha opinião, nos anteriores a 1986, ou seja, antes de *Mulheres a beira de um ataque de nervos* e, mais recentemente, em *De salto alto* e *Carne Trêmula* – construindo um discurso onde se sobressaia um impulso contrário a um determinado ideal de representação que procura valorizar a “normalidade” das coisas através da criação narrativas marcadas por um massacrante “naturalismo”.

Foi para investir contra esse “naturalismo” que Almodóvar, em muito de seus filmes, construiu universos onde tudo é

(com a mesma intensidade) escandalosamente inautêntico e acintosamente “natural”. Uma estratégia enunciativa que, diga-se de passagem (já que não é possível se deter neste tema), muitos já identificaram como sendo bastante recorrente em artistas gays que, através deste expediente, procuram inverter a lógica que associa “normalidade” com uma determinada forma de ser, inclusive no campo sexual, que é tida como “natural”. Algo que pode-se verificar tanto em Pasolini, quanto Oscar Wilde; Fassbinder ou Jean Cocteau. E que, certamente, é uma de seus marcas registradas do diretor espanhol.

Uma marca, contudo, que em *Tudo sobre minha mãe* atingiu o seu ápice (sem que isso queira dizer, espero, que ele não poderá se superar). Orquestrando imagens, citações e referências como que inebriado pelo tema e título de uma das primeiras obras mencionadas no filme, *Música para camaleões*, de Truman Capote – que juntamente com Tennessee Williams e Lorca formam a tríade de autores gays citados –, Almodóvar, sem distanciar-se de seu apego pelo melodrama, constrói uma belíssima narrativa sobre gente que sobrevivi às intempéries da vida não através da simples adaptação ou assimilação ao meio. Muito pelo contrário.

Seu universo é composto por gente que parí seu próprio destino; mulheres, principalmente, que reinterpretam sua história quantas vezes for necessário, a exemplo de Manuela e La Agrado, para atingirem o seu ideal de felicidade.

Uma “mensagem” um tanto quanto otimista demais, pode-se até dizer. Mas nunca piegas. Até mesmo porque é construída através de uma elaboradíssima trama, entendida não só enquanto história contada, mas, principalmente, como narrativa alinhavada por uma louvável maestria na manipulação de tudo o que o cinema pode oferecer.

Usar a realidade é, sim, a luta do século

por Paulo Santos Lima

Documentar. Assinalar, registrar algo que existe, que possui lógica própria e que está em lógica com outro meio. Não, não vamos destrinchar os signos típicos de um documentário, de um modo de expressão realista. Tampouco se enveredar na busca do conceito de real.

Pois *Quando Éramos Reis* e *Basquete Blues - Hoop Dreams* são a chance de trabalhar o tema sem cair na chateação, sem fazer referências à objetividade das coisas. Pois não há nada mais objetivo do que uma cena – uma imagem – e o que ela tenta passar ao espectador. E não há nada mais subjetivo do que esta mesma coisa. Pois a intenção de um ato (no caso do cinema, projetar uma imagem) é, muitas vezes, previamente definida e arquitetada. Se o final disto coincide com que foi planejado, houve a tal objetividade nos signos utilizados. Essa objetividade, não esqueçamos, diz respeito a quem criou o discurso. Nunca a quem o está recebendo, pois a trilha que a mensagem chega depende da sensibilidade de cada um, sensibilidade esta bem distinta para cada pessoa.

Subjetivo, então, é o modo como o emissor quis passar a mensagem. Tanto que um criador de cinema não pensa em fracasso (de público, no caso dos filmes comerciais, e de repercussão, no caso do cinema autoral-reflexivo). Em princípio, ele quer passar uma mensagem que está clara.

Não nos esqueçamos que mensagem é tudo aquilo que está à vista, não necessariamente as “mensagens morais ou imorais” que o cinema para as massas possui.

Opa. Falei do que não devia. Espero que você, caro leitor, continue lendo, após essa massacrante fileira de palavras. Pulada a trincheira das idéias, vamos ao que interessa.

Quando Éramos Reis (96), de Leon Gast. Primeiramente, apesar de achar boxe o mais poético dos esportes humanos, não estava caindo na lãbia do filme. Pareceria mais um documentário que o Globo Repórter faria sem qualquer prejuízo de técnica, já que ali só havia imagens de arquivo e alguns depoimentos. Mas que tollice a minha! Nenhum documentário coloca os nomes dos entrevistados como se estivessem nos créditos de uma ficção narrativa. Não os documentários covardes. Mas *Quando Éramos Reis* tem fibra. *Muhammad Ali, George Foreman in When We Were Kings*. E vem, na sequência, nomes como o *promoter* Don King, do ditador Mobutu Seze Seko, o músico James Brown, o cineasta Spike Lee, etc. Nomes que, nos documentários, são apresentados didaticamente no correr do filme.

É evidente que o diretor Gast prefere Muhammad Ali. Baseou-se no antológico *A Luta*, livro que o jornalista Norman Mailer registrou a “maior luta do século”. O texto não é objetivamente jornalístico, mas humanamente jornalístico, emotivo como só os articulistas – às vezes – sabem ser. Gast, neste caso, privilegia Ali. O porquê eu conto logo.

O filme levou quase 20 anos para ser concluído. *Sundance Festival* soube dar o devido valor (deu também a *Basquete Blues - Hoop Dreams*) ao filme de Leon Gast. Mas, o que fez com que este filme resistisse

nas salas de cinema brasileiras, ao lado de superproduções como *Titanic*, e sob o crivo do público?

A começar, a história. A luta entre o campeão invicto dos peso-pesados George Foreman e um Muhammad Ali um tanto distante dos cinturões atrai até aqueles que não gostam de esportes. Porque Ali é figura conhecida da mídia, causa compaixão com o olhar meio perdido e o tremor que o Mal de Alzheimer lhe impõe.

A luta foi no Zaire, antigo Congo Belga, ou seja, para os leigos ocidentais, na barbárie. Mobutu, não haja dúvida, promovia este caos, principalmente com sua política repressiva. Dois norte-americanos no Zaire. Mesmo negros, no Zaire, o anti-exemplo e fruto norte-americano.

Ali sabia o que fazer. Defendia mesmo a causa negra. Mas se utilizou isso para ganhar apoio da população. Bandas de rock viajaram à África para apresentar a luta. A mais crucial luta que a história do pugilato registrou. Muito graças à mídia, não haja dúvida. Ali, no mais, fazia-se de palhaço às câmeras. Este que era o antigo Cassius Clay e teve coragem de mudar credo e linha de comportamento na pátria da hipocrisia e da liberdade manufaturada.

Viram como quase não citei Foreman? Pois ele era tão bem-intencionado quanto Ali. Mas era calado, não soltava frases de efeito e, quando falava, não emitia a luz ofuscante de seu rival. Sensível, deveria comover as massas (ele, após a derrota na luta com Ali, entrou em depressão por anos). Ele, contudo, não soube usar os mecanismos midiáti-

cos, fazer uma estampa palatável ao público. Não soube fazer seu *marketing*. Portanto, deixou de ser o principal, o carismático, e se tornou um estepe de vilão, de contraponto ao herói Ali.

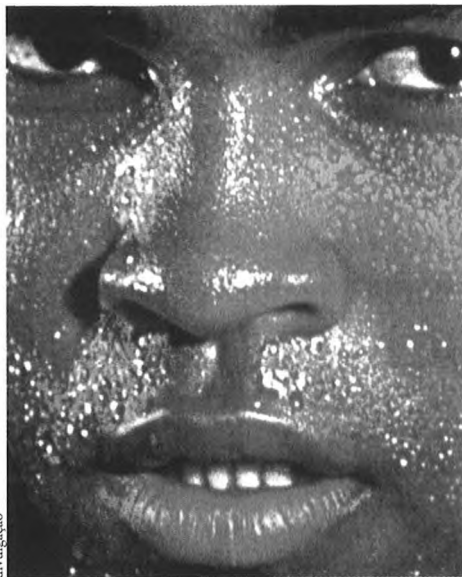
Voltando, por isso Leon Gast fez de Ali o protagonista do filme. Ele é o herói bem-humorado, irreverente e que engole as câmeras. Foreman aparece muito menos no filme, quase não fala ao espectador. Ele é como o vilão dos filmes mudos, que pouco aparecia a não ser no momento do confronto com o mocinho, fato que elevaria a moral do último. E é o que acontece. Foreman aparece mais na luta, como um pretexto para mostrar a sobrenaturalidade de Muhammad Ali naquele no ringue daquele estádio no Zaire.

Don King, por sua vez, é como um (anti) herói. Não. Ele é como uma eminência parda, que acompanha Ali em quase todas as tomadas, sorrindo, falando ao fundo, olhando, conduzindo. É quase como um diretor naqueles meses de 1974, uma prévia de Leon Gast. Sua índole é desmascarada por um depoimento que o põe como aproveitador, quase sanguinário, mas que, também, mostra o seu valor como promotor de lutas. Foi King, aliás, que conseguiu elevar o cachês dos campeões e, por isso, só arranjou o Zaire para promover a luta.

Com *Quando Éramos Reis*, estamos diante de um documentário com estrutura narrativa clássica. Com trilha sonora sincopada com os personagens. Com clímax. Com a utilização ostensiva da câmera para valorizar a estrela (Ali). Com os devidos cortes para impor relevâncias e situações.

O que o filme lega é o registro de um tempo que já não existe, um passado ainda inocente, em que se acreditava que dar a mão a um facínora como Mobutu fosse dar chance a um movimento que ainda hoje agoniza (o movimento de abolição do racis-

mo contra os negros). Essa “inocência” é posta abaixo da figura trágica de Ali. De Ali, porque Foreman tornou-se o “queridinho” dos norte-americanos, gordo e sereno, é pastor e vence lutas com dignidade titânica. Muhammad Ali foi o homem exaurido na vitrine da fama e postergado a “coitadinho”, vítima da nada paupável doença. Pois é duro apontar os culpados, que não são muito mais paupáveis: a mídia, a sociedade, o homem.



divulgação

E eis que surge *Hoop Dreams*, filme que ganhou, aqui, o ridículo título de *Basquete Blues* e relegou o título original a subtítulo. Os exauridos do presente, agora, não são lutadores de boxe, mas aspirantes a jogadores profissionais de basquete.

A caça dos olheiros dos colégios, que tentam encontrar os meninos promissores. O ingresso nas escolas particulares e a futura trapaceada nas mensalidades. Está tudo evidente logo nos 30 minutos de filme. O filme centra-se em Arthur Agee e William Gates, dois meninos negros e pobres de Chicago, que acabam entrando no ritmo empresarial

dos colégios e, depois, das universidades. São eles futuros Muhammad Ali, Jake La Motta, Maguila e Garrincha (para citar pelo menos um que não seja do boxe).

Os altos e baixos dos dois, que vão seguindo trajetórias distintas, é o grande achado deste documentário de 130 minutos. O problema (em princípio devastador) de ser quadrado, linear, cheio de depoimentos etc., torna-se um belo exemplo de como é possível fazer do comum, o incomum, da situação, a arte.

Se fosse um – citando novamente – Globo Repórter, certamente o espectador cochilaria no drama do pai de Agee, que, de pai-modelo, torna-se um traficante de drogas. Esta obra também acaba delimitando seus afores e suas vítimas. Poderia ser diferente, mas é a peça-chave para abrir seu interesse. Só um facínora poderia questionar a vitimização dos dois garotos.

O diretor Steve James soube – ainda melhor – questionar o sentimento do espectador. Quando se está comovido com as searas de Agee e Gates, volta à cena o irmão de Gates, que já havia sido considerado o Magic Johnson (ou Michael Jordan, sei lá) do time. E que pôs tudo a perder por seu gênio singular, sua altivez e rigidez de caráter que faziam dele um rebelde.

Gordo, amargurado, ele depositou suas esperanças no irmão. E, por mais que o cinema tenha em suas ficções personagens similares, é o momento em que a hipocrisia do documentário em defender a exposição da “verdade” ganha vulto. Por mais construída que sejam as realidades que todos os meios de expressão propagam, o irmão de Gates parece mais carnal a nossos olhos, mais real e próximo. É lindo este esforço humano em ser ou ter feito alguém. Mesmo que ingênuo, mesmo que na dantesca cultura norte-americana que deixa patéticos seus homens.

Turistas na própria casa

por Spensy Pimentel

Muito se discute sobre o tal Renascimento do Cinema Nacional. A despeito de já ter feito história (tão tênue quanto a cinematografia, ou mesmo a pátria que o pariu), indo de herói a bandido, de incensado a pisado pela mídia cultural em menos de quatro anos, ele permanece indefinido, amorfo até.

Praticamente só a ficção realizada durante o reinado de FHC foi alvo de alguma reflexão mais elaborada. Os documentários, como bloco, passaram ao largo para a maioria – significativamente, aliás, como sua maior mecenas, a TV a cabo, que financiou boa parte da produção recente do gênero. Nem ao magnânimo Espaço Unibanco vários desses filmes lograram chegar. A despeito do pouco que se debateu, porém, a produção recente de “documentos” tem sim um rosto, talvez bem mais definido que o de sua irmãzinha ficção.

Um laço fraternal une os dois gêmeos. Como destaca um outro artigo desta **Sinopse**: os autores tupiniquins de destaque já entram pelos 30 anos de carreira, permanecendo em sua via-sacra com a câmera-cruz nos ombros. São antigos os pilares desse gênero ironicamente identificado com a representação fiel do mundo – embora nesta terra surreal ele exiba não poucas vezes uma originalidade inalcançável até pelas mentes mais dalidantescas. Regra maior: Coutinho, estrela do nosso pôster deste mês.

Outro dado em comum com a ficção do período: o binômio progresso técnico – retrocesso criativo. Além do diplominha-do-

curso-em-Nova-Iorque-que-o-papai-pagou-para-mim e do chavão-muleta da “estética vídeoclipe”, essa nova geração traz muito pouco consigo. O cinema tupiniquim, ponta-de-lança nos anos 60, nem ao menos consegue agora incorporar minimamente as soluções que iranianos, dogmáticos e outros têm proposto para enfrentar a falta de dinheiro, as mudanças no perfil do público e essa nossa época sem muros. Mireveja: um dos aspectos mais comentados dos filmes do RCN é justo a “excelência” técnica de algumas produções (vide o velho complexo de 3º Mundo desta nossa elitezinha de merda...). Em nossos dias, nossos únicos prêmios de Cannes vêm para os publicitários.

Os novos documentaristas, como analisa outro texto desta edição, agem norteados por pressupostos que representam em verdade um retrocesso. Esqueceu-se o que há 30 anos era uma obviedade: um homem que se aplica à produção de um discurso sobre outros homens já, nem mesmo com as mais transcendentais técnicas de viagem astral, alcançará a objetividade, esse atributo divino. Pois, agora esse caranguejar. Meu ponto: o que houve? Cuspamos uma hipótese.

Vale notar que o ciclo setentista da boca-do-lixo paulistana representa possivelmente o último foco de artesanato cinematográfico no país, e que a formação dos profissionais da nova geração depende quase sempre de uma passagem pelas escassas escolas-de-cinema-do-professor-raimundo do país ou pela publicidade.

Lembremos também que nosso cinema é elitizado por excelência. Isso é relevante porque nesses últimos 30 anos as desigualdades econômicas entre uma elite cada vez mais enriquecida e uma pobreza agora urbanizada converteram-se, no plano cultural, em uma incomunicabilidade irremediável.

Uma evidência do fenômeno está no surgimento da idéia de brega, atualização de preconceitos ancestrais, suspensos no intervalo modernismo – tropicalismo. O nordestino é um belo objeto de inspiração enquanto ilha-do-pela-seca e a fome nos confins do sertão. Suas formas culturais tradicionais são então tomadas como base para a sinistra estilização esclarecida dos caetanos da vida, contribuindo para a farofa geral do país – Darcy Ribeiro já avisava: “o *apartheid* tem conteúdos de tolerância que aqui se ignoram”.

Arrancada da herança da tradição oral, entretanto – mas sem contar com a substituição desta por uma educação formal razoável – essa arte popular sobrevive sem o encanto das reminiscências medievais, abundantes ainda há pouco, quando cineastas maravilhados registravam ecos milenares de estórias e canções que teriam sido esquecidas facilmente na metrópole. Resta um vago fascínio turístico nas universitárias fogosas, ansiosas por experimentar do Bom Selvagem nas viagens de férias ou forrós do Largo de Pinheiros. E a folclorização bem-intencionada de um Nóbrega e seus paulistas dançando ciranda na Vila Madalena, em ambiente devidamente desodorizado.

Mesmo com 4 a cada 5 brasileiros já ur-

banizados, e com apenas 15 municípios, em quase 4500, em todo o país ainda não recebendo oficialmente as imagens da Globo, sobrevive como contraparte dessa decepção o “mito do turista aprendiz”, adaptação perversa das viagens de Mário de Andrade. Perversa pois que substitui a aproximação humanista pelo simples fascínio do exótico.

Exemplo: *Fé*, de Ricardo Dias, uma seqüência de lindos painéis sem a mínima sensibilidade para transcender a velha e sem-graça interpretação marxista do fenômeno religioso. De forma sintomática, um dos planos iniciais de *Santo Forte*, de Coutinho, literalmente dá as costas para um espetáculo que seria o centro das atenções das lentes de Dias, a visita do Papa ao Rio em 97.

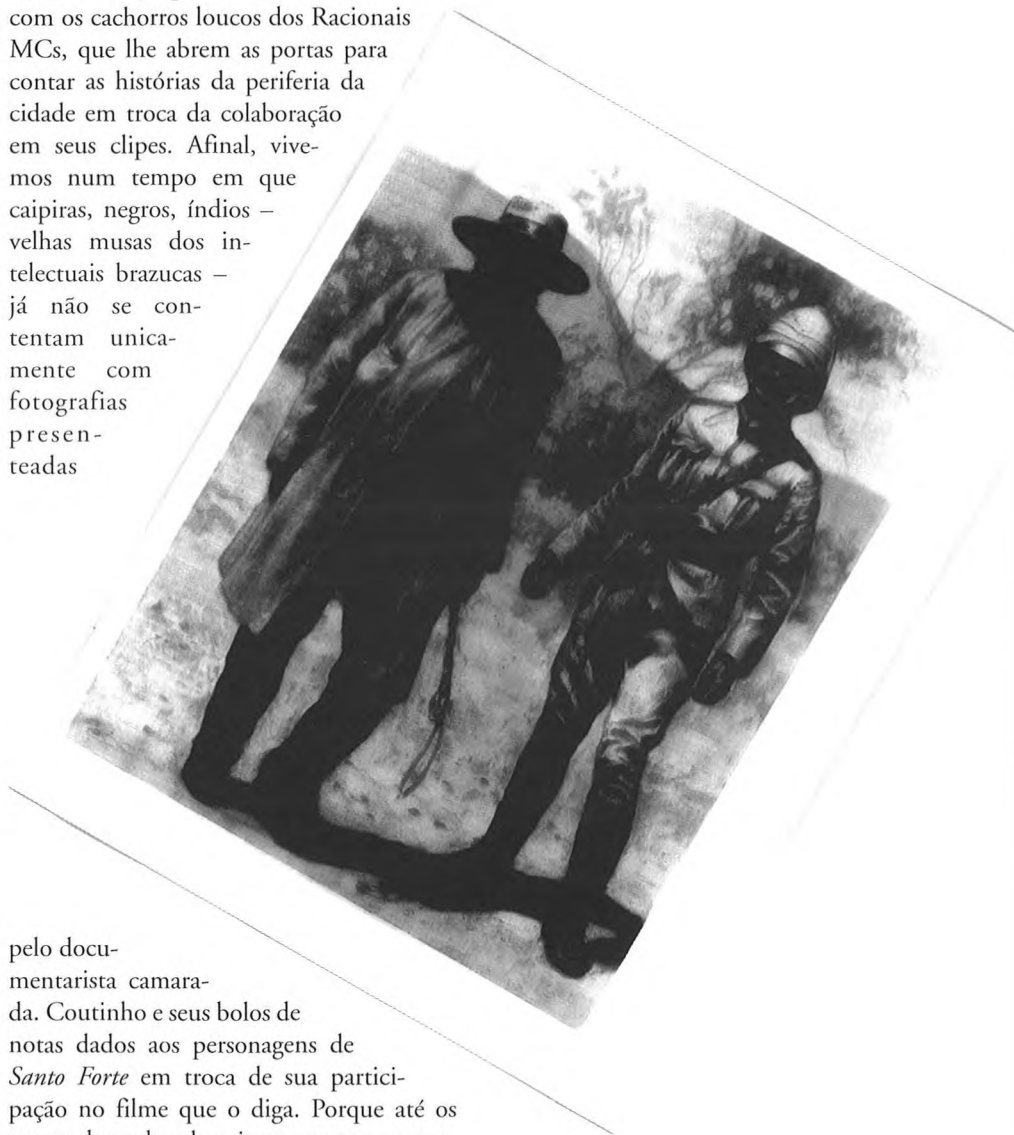
O desnudamento total do despreparo da geração veio em *Mensageiro entre Dois Mundos*. O ícone Gilberto Gil, pseudo-guia da equipe através da cultura negra, sem querer confessa a certo ponto que ele mesmo nunca experimentara a vera fé afro-brasileira. Calças na mão, mostra-se enfim tão estrangeiro quanto o próprio tema do filme, o francês Pierre Verger.

Enquanto isso, as raras minhocas da linguagem cinematográfica, como Pizzini e Furtado, arejando incessantemente o solo, permanecem à espera de plantas que vinguem em seus terrenos. A sorte é que ainda surjam iniciativas de fugitivos da claustrofóbica realidade Vila Madá (agora, sintomaticamente, toda noite na Globo, às 19h, com gravações em frente à redação desta revista) para cultivar a humildade que deveria ser o norte de qualquer um que pretendesse um cinema consciente de que a luz que atinge a película do documentarista emana, antes de mais nada, do mundo. Como o CTI, ONG de São Paulo que, antes de explorar o Brasil em busca de troféus etnográficos para pendurar na parede, pre-

fere instruir os próprios índios na utilização de câmera e ilha (ensinando-os a pescar, em vez de lhes roubar o peixe), conduzindo-os diretamente da era pré para a pós-gutemberguiana, no dizer de Tom Zé.

Exemplar é o diálogo que o discreto Maurício Eça promove em São Paulo com os cachorros loucos dos Racionais MCs, que lhe abrem as portas para contar as histórias da periferia da cidade em troca da colaboração em seus cliques. Afinal, vivemos num tempo em que caipiras, negros, índios – velhas musas dos intelectuais brazucas – já não se contentam unicamente com fotografias presenteadas

pelo documentarista camarada. Coutinho e seus bolos de notas dados aos personagens de *Santo Forte* em troca de sua participação no filme que o diga. Porque até os santos da umbanda exigem seu pagamento.





Fé cega

por Manoel Rangel, fotos de Maurício Hirata F.

“Fé é uma verdade que Deus nos dá. Sem possibilidade de contradição.” Alguém do meio do documentário *Fé*, de Ricardo Dias, sem atentar para o que alcança, o define. *Fé* percorre quase todo o país, desloca-se por todo tipo de espetáculo religioso, para ao final nos dizer fé. Assim, vago, impalpável, “objetivo”.

Existirá a objetividade que o filme pretende?

Fé demonstra, a contragosto, que não. Com o filme acompanhamos o Círio de Nazaré, as procissões dos romeiros em Juazeiro, Aparecida e Canindé. Visitamos o terreiro em Cachoeira, os trabalhos para Iemanjá em Praia Grande, a lavagem do Bonfim em Salvador. Vamos ao Vale do Amanhecer, em Brasília, e ao culto da Renascer, num estádio de São Paulo. Recebemos espíritos em Uberaba e exorcizamos demônios em uma pequena igreja evangélica. Ao final temos um inventário de espetáculos religiosos, ouvimos representantes de todas as religiões, escutam os psicanalistas, mas não alcançamos perceber a razão que brota da fé.

Sua estratégia é ocultar-se. O narrador limita-se a localizações geográficas e temporais em seus letreiros. Os fiéis compõem descrevendo suas religiões, sua fé, suas crenças. A multidão vive seus ritos. Podemos estar em 1999 ou em 1899, tanto faz. Os olhos que percorrem as imagens reunidas do espetáculo religioso não cansam de solicitar o contraditório: o cotidiano daqueles homens e mulheres. Os ouvidos que acompanham o código das doutrinas pedem o corpo-a-corpo com o entrevistado. O filme recusa.

Nada saberemos do poder de atração das religiões em nosso tempo, tampouco entenderemos as motivações que fundamentam o transe dos fiéis. Todos os fenômenos se igualam, e o filme, de tanto contemplar o espetáculo da fé, entra em transe. A câmera está lá, visível, mas não é mais um instrumento de investigação, enreda-se na teia do filme.

Qual a fé de *Fé*?

Em artigos recentes na imprensa paulista, Fernando de Barros e Silva e Walter Salles comentam o filme de Ricardo Dias. Ambos remetem o diretor do filme à condição de antropólogo e utilizam os cadernos de Ricardo Dias para leituras distintas, mas igualmente problemáticas.

Fernando de Barros e Silva acerca-se do filme com cuidado. Seu comentário é suficientemente ambíguo para dar a conhecer suas reservas em relação ao filme, mas é ao mesmo tempo enfático na proclamação de *Fé* como um dos grandes filmes brasileiros dos últimos anos. O caminho escolhido para a análise é o de distinguir a condição do historiador da do antropólogo. Estaríamos, portanto, diante de duas escolhas profissionais possíveis. O paradigma invocado é *Cabra Marcado para Morrer*, com sua capacidade de enfeixar em um mesmo filme vinte anos da vida nacional.

Fernando, habitualmente rigoroso em suas análises televisivas, concede a *Fé* outro tratamento. Não discute a forma como o filme se deixa tomar pelo transe, atingido pelo espetáculo que captura, nem dá maior importância ao narrador que se oculta para, pela voz dos fiéis e pelo transe do espetáculo

religioso (igualado a outros espetáculos, como o futebol), assinalar a impotência da razão diante da fé. Ao fazê-lo, acaba por ignorar que aí se arma o terreno para o discurso predominante no cinema brasileiro de hoje, numa reprodução do discurso dominante: a louvação da pluralidade, tornada álibi para a eliminação do debate estético e ideológico.

Mas, vê-se claramente a inspiração pauloemiliana na crítica de Fernando de Barros e Silva. Em *Fé*, ele apura as imagens que nos aproximam do Brasil contemporâneo, não havendo outra razão para identificar no Vale do Amanhecer o ponto alto do filme. Pena que o crítico guarde para si a percepção, que certamente teve, da falta de dentes do cinema de Ricardo Dias. Fernando de Barros e Silva preferiu não comentar a fé que o filme professa no irracionalismo.

A cordialidade de Walter Salles

Outra é a estratégia de Walter Salles. Em *Central do Brasil*, ele visitou a condição dos romeiros, postou seus personagens entre eles, tentou o transe numa sala de ex-votos. Uma certa incapacidade de compreender a fé presente naquela cena de *Central* nos remete a *Fé*, não em suas imagens eloqüentes, mas em seu discurso uniformizador. O reconhecimento de uma certa igualdade neste aspecto dá margem à total adesão de Walter Salles, que passa a utilizar-se de *Fé* para fazer a defesa do cinema que professa.

O diretor de *Central* está impressionado com os rostos em transe que não vê em Caras. Para ele, “o país real em contraposição ao país do Real”. Mas, sua energia desloca-se

rapidamente para o terreno do seu próprio discurso, que *Fé*, mesmo que involuntariamente, reforça. O artigo ressalta a equidistância de Ricardo Dias diante das diversas manifestações religiosas (ou, se preferir, leia objetividade). Considera o achado de *Fé* “nunca tentar catequizar o espectador”, apreendendo nas religiões “a importância da tolerância”. Sua conclusão é que a observação dos rostos em transe traz a “anúnciação de uma loucura... que transcende a mesquinhez do nosso dia-a-dia, passando a funcionar como a antevisão de possibilidades antes insuspeitadas”.

Os conceitos de equidistância e tolerância presentes no filme de Ricardo Dias, ligados exclusivamente à religiosidade e à fé particular, passam a ser articulados por Walter Salles como alternativa do cineasta diante de um Brasil partido, método de observação e aproximação à realidade, enfim, caminho de uma certa sociologia e de uma certa política. Em particular ao extrapolar o conceito de tolerância (absolutamente pertinente no quesito fé particular), Walter Salles está procurando oferecer uma alternativa humanista à crise radical da sociedade brasileira, aparando arestas, em última instância propugnando um pacto.

Nada mal, se não o fizesse posando de radical, numa releitura da trajetória do Cinema Novo, declarando-se herdeiro e continuador de uma vertente que banuiu a equidistância do cinema brasileiro, pela impossibilidade de realizá-la num país atravessado por uma rachadura que separa o ocupado do ocupante, para permanecer no terreno de Paulo Emílio.

Se nesse aspecto Walter Salles lança mão de *Fé* para ir além em suas premissas, pelo menos no quesito catequese e no irracionalismo professado, os realizadores parecem advogar a mesma equação para o cinema nacional.

Denominam catequese ao esforço de proferir um discurso crítico inequívoco, o movimento de extrair dos fatos um sentido claro, esclarecedor, capaz de elevar o entendimento dos homens. E ao expor o transe ou fazer seu elogio, sem a busca dos seus fundamentos, advogam mesmo a impossibilidade do conhecimento pleno dos fenômenos, já que este pressupõe a construção de um discurso racional. Um e outro movimento de Walter Salles não parecem estar bem coadunados ao país real, servindo melhor ao país do Real.



Nada disso nega o acerto, contido no filme de Ricardo Dias e no artigo de Walter Salles, de intuir na massa dos ocupados (e seu lugar de desocupados no mundo do trabalho) respostas para o futuro da nação. Ponto para o elogio apaixonado da vertente documental do cinema brasileiro. Mas o esforço do antropólogo nessa quadra da vida

nacional é insuficiente, ainda mais quando este imputa conclusões obtidas entre os ocupantes, para o sentido dos movimentos lentos, mas perceptíveis, das multidões. É hora de opinião, do resgate da capacidade de pensar o todo, de retomar a capacidade do cinema de intervir sobre a realidade e o pensamento dos homens (agora sem as ilusões de que será ele a operar as mudanças).

E *Fé*, padre?

Eis o que se suspeitava quando se via *Fé*. Por baixo de sua ausência de contradições, a contradição latente com o país, a pedir respostas para o fenômeno das pentecostais que crescem, pedindo ainda o entendimento da massa de ocupados, pedindo respostas para o futuro sombrio da nação. Também o diretor intuía a necessidade de algumas respostas e preveniu-se com um psiquiatra (deslocado da estrutura geral do filme com sua primazia para a voz dos fiéis) que desafia algumas raras e rasas frases-feitas. Explicações que, aliás, Walter Salles incorpora sem titubear.

Mas, quando o filme passa a ecoar nos jornais como um modelito para um cinema desarmado, buscando inclusive arrastar para a mesma seara o cinema armado de Eduardo Coutinho, é preciso que se diga, mesmo que soe fora de moda ou severo, qual é mesmo o discurso oculto do filme que oculta o discurso.

Há, nessa maneira de conceber um documentário, uma crença, a de que não cabe ao diretor pronunciar-se sobre o seu objeto, é preciso deixá-lo falar por si. Nessa crença, a dissolução da possibilidade de conhecer o mundo, porque não é possível alcançar sua complexidade. Uma rendição à mentalidade dos nossos tempos, exibir as partes, mostrar a superfície, mas nunca buscar o todo, porque ele é inatingível. Trata-se de um cinema de fé cega, quando se urge faça amolada.

Rogério de Moura,
cineasta, conselheiro da ABD-SP

Os cineastas contemplados pelo **Concurso Federal de Curta-metragem e Documentário** caíram numa verdadeira arapuca, pois o Ministério da Cultura recusou-se a prolongar o prazo para a entrega dos filmes, pontualidade que não se verificou com relação à verba a ser liberada, dificultando a pré-produção das obras. Outro agravante: não há como mixar 50 filmes até a data estipulada, visto serem poucas empresas existentes no setor.

Somando esses projetos com os filmes contemplados nos concursos estaduais, teremos mais de cem curtas e documentários habilitados. O que será feito para que sejam distribuídos, além de diretores correndo atrás de festivais? Não seria este um momento extremamente propício para caminharmos em direção a uma Nova Lei do Curta?

CONSÓRCIO NACIONAL PARA PRODUÇÃO DE CURTAS E DOCUMENTÁRIOS

A ABD propôs ao Ministério da Cultura a criação de um Consórcio Nacional para viabilizar a produção dos curtas e documentários premiados no último concurso realizado pelo mesmo. O acordo também está aberto para filmes premiados nos concursos estaduais e municipais, como os de Belém, Fortaleza, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba e São Paulo, prevendo descontos na compra de material sensível, serviços de laboratório, locação e seguro de equipamentos, edição, finalização e mixagem. As empresas contatadas até o momento para integrar o consórcio são: Quanta, Mega, Fuji, Laboratório Cinema (antiga Líder-SP) e Marin e Associados (companhia de seguros).

Cada realizador deverá solicitar adesão ao Consórcio através da ABD de seu estado. Esta

enviará uma carta de habilitação do projeto para a ABD Nacional, que fará a somatória dos valores previstos em cada orçamento, descontadas as partes incentivadas. Esse total será o valor a ser solicitado para habilitação, através da Lei Rouanet.

O projeto do Consórcio será apresentado ao Ministério da Cultura através da ABD-Seção São Paulo, que irá cadastrar cada projeto nas empresas participantes. A prestação de contas, junto ao Ministério da Cultura, caberá a ABD paulista. O produtor do filme consorciado se comprometerá a exibir uma cartela com o nome das empresas participantes nos créditos iniciais do filme, incluindo os logotipos das ABDs Nacional e do estado de origem.

Os interessados em participar dessa rara iniciativa de se viabilizar a produção independente deverão entrar em contato com Leopoldo Nunes, presidente da ABD Nacional, nos telefones (11) 3324-0822 / 3112-2149.

COMISSÃO NACIONAL DE CINEMA

A consolidação das Leis do Audiovisual tem sido a meta proposta pelos encontros da Comissão Nacional de Cinema, realizados em outubro, no Rio de Janeiro e em Brasília. O evento, presidido por José Álvaro Moisés, contou com a presença de Luis Carlos Barreto, representante dos produtores; José Joffily, da Abraci; Marisa Leão, representante do Sindicato dos Produtores do Rio; Aníbal Massaini, dos produtores de São Paulo; além de representantes dos exibidores e distribuidores.

A meta atual da ABD, com relação a esses encontros, é discutir a nova Lei do Curta, transformar o CTAv em um órgão gestor do cinema cultural/independente, documentário. Quanto a Lei Rouanet, procura-se um compromisso das TVs públicas para que estas contratem os

produtores independentes quando estiverem realizando projetos com recursos desta lei.

ABD NA TV

A ABD-SP promoveu, no MIS – Museu da Imagem e do Som, um evento em comemoração aos seis meses de exibição dos programas ABD no AR, Estação Documentário e Curta em Movimento, produzidos através do Núcleo da Coonat – Cooperativa Nacional de Assessoria e Tecnologia. Exibidos semanalmente no Canal Comunitário de São Paulo e na TV Senado, os mais de 40 programas apresentaram entrevistas com autores, atores e técnicos, debateram os principais problemas do cinema brasileiro e exibiram curtas-metragens e documentários.

Estiveram presentes, Leopoldo Nunes, presidente da ABD Nacional; Nelson Saule, presidente do Conselho Gestor do Canal Comunitário; Carlos Meceni, diretor Executivo; João Carlos Pasqualini, presidente da Coonat; Roberto Gimenez, diretor de Marketing da FujiFilm e Marcos Santili, Diretor do MIS. Durante a comemoração, foram anunciados os vencedores do Prêmio Estímulo de 1999 e o Consórcio Nacional para a produção dos filmes contemplados nos concursos nacional e estaduais.

PRÊMIO ESTÍMULO

Curtas vencedores do Prêmio Estímulo 1999: Categoria I (estreadas ou 2º filme): *Brincadeira*, de Milton Biscaro Jr; *Artesãos da Morte*, de Miriam Schnaiderman; *Alphaville, Brasil*, de Ademir Aparecido Pascoa; *Distraídos Para a Morte*, de Jefferson D; *A Bela e os Pássaros*, de Marcelo Freitas; *Dois em Um*, de Luis Carlos Soares

Categoria II:

R.F. Lucchetti: Faces e Disfarces, de Carlos Adriano; *Na Lona*, de Wagner Perez Morales; *Iclarevidência*, de Christian Saghaard; *O Fusca*, de Flávio Frederico; *Verdeamarelismo*, de Luis Adriano Daminello; *Sobre o Nome*, de Alexandre Gabassi.

Fé na lucidez

por Cláudia Mesquita, Colaborou Israel do Vale

Entrevista com Eduardo Coutinho

concedida originalmente para a revista *Palavra*

Eduardo Coutinho nos recebeu para uma conversa sobre *Santo Forte*, seu novo filme, numa noite de julho, no Cecip (Centro de Criação de Imagem Popular), centro do Rio de Janeiro. Depois de cinco anos sem lançar um projeto pessoal, Coutinho estava visivelmente animado, disposto a conversar e dizia sentir urgência em mostrar *Santo Forte* e discutir sobre ele. De lá pra cá, este belo documentário sobre religiosidade entre moradores da favela Vila Parque da Cidade (zona sul do Rio) participou de festivais, sendo premiado no 27º Festival de Gramado. Coutinho tem razão quando diz que *Santo Forte*, mais do que um filme sobre religião, é um documentário sobre o Brasil de hoje. Essa constatação já bastaria para afirmarmos que esse filme vale a pena ser visto. Se pensamos que seu autor é o mesmo de *Cabra Marcado para Morrer*, *O Fio da Memória*, *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* e *Boca de Lixo*, devemos reforçar: esse filme deve absolutamente ser visto.

Cláudia Mesquita (CM): Esse seu novo filme, até em relação aos anteriores, expressa uma crença muito forte na palavra, na conversa, como maneira de conhecer o “outro”. Eu queria saber como você chegou a acreditar nesse filme, com essa forma. Quando você sentiu que valeria a pena?

Eduardo Coutinho (EC): Eu tinha feito um filme sobre Padre Cícero, que não está à altura do mito. E em 1997 fiz uma pesquisa para a TVE de temas para 10 projetos sobre

identidade brasileira. Eu estava enlouquecido com o fato de ter que fazer um mosaico. Por exemplo, religião. Teria que pegar Rio, Bahia, a umbanda no Maranhão, o mina e coisa e tal. Eu ia fazer porque era uma oportunidade, mas meu sonho era pegar esse filme, que seria um mosaico em dez partes, e fazer um longa-metragem sobre o Brasil. Eles desistiram do projeto e essa pesquisa me deu elementos pra saber que a religião era... Qual é o grande tema sobre o Brasil? Você vai fazer um filme sobre cidadania, as pessoas estão andando pra isso, entende? Então, o que não está inserido no cotidiano do povo não rende. E não tem outra: é a religião. Religião, mal ou bem, as pessoas vivem. É religião, é condição, é morte, bem, mal, isso as pessoas vivem: ética, religião e magia. Esse era o tema. Nesse ínterim tive de fazer pesquisa e contratei uma antropóloga chamada Patrícia Guimarães, que fez uma tese num lugar chamado Vila Parque da Cidade. Ao contrário do que a TV Educativa queria, eu queria fazer um filme num lugar. E quando eu falo lugar, não é o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro pra mim já é o planeta, é abstrato. Eu queria um local. Agora, por que o local é favela? Por que eu adoro favela? Não. O que é um bairro? Bairro é heterogêneo demais e grande demais. No Rio de Janeiro, pelo menos, a favela, misturada como a Santa Marta, ainda é uma comunidade, tem o problema de estigma, tem uma vivência comum, coisa que num bairro não existe. Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. Se não der,



com uma família. Uma rua já é demais. Por que me fascinou essa favela? Primeiro, porque ela é pequena: tem 2 mil pessoas. Segundo lugar: lá não tinha tráfico. Então Vila Parque da Cidade era maravilhoso: uma favela comum, sem nenhum pitoresco, inserida na Zona Sul, que é a zona rica do Rio... eu não tô procurando a pureza, que aliás não existe. Então falei: Tenho de fazer esse filme. Além de tudo, religião é um troço bom pra se pensar, assim como comida.. Pensar o Brasil.

CM: Fiquei impressionada como, no filme, as pessoas, falando da experiência da religião, saem dignificadas, como se elas trouxessem do melhor delas mesmas... Tem realmente essa força de coisa vivida, de experiência, que talvez não existisse se elas falassem de cidadania...

EC: Olha, não existiria porque para elas cidadania é uma palavra grega. Não existe como conceito. Num certo sentido, é mais louco e abstrato acreditar em cidadania do que acreditar em... Eu sempre disse, digo isso há quinze anos, desde o tempo do *Cabra*, eu sempre achei que é mais alienado pessoas que acreditam que o paraíso fica na União Soviética, na China e depois na Albânia, do que pessoas que acreditam no outro mundo e em Deus. É mais possível que Deus e outra vida existam no céu do que a Albânia seja um paraíso. Quer dizer, a alienação está em tudo. Sem contar que, na vida da gente, na minha pelo menos, há aspectos mágicos que permeiam tudo. Só que na vida de algumas pessoas isso está mais presente; na de outras, menos. Cidadania renderia um papo de um minuto. Você disse que, falando de religião, as pessoas trazem o melhor. Isso aí eu acho que está em todos os filmes que eu faço. Eu quero das pessoas o melhor delas mesmas. Assim como eu, durante o filme, nas conversas, dou o

melhor de mim mesmo. Eu nunca dei pra amigos íntimos tanto de mim quanto eu dou para essas pessoas que estão nos filmes. E o melhor de mim começa pelo seguinte: não julgá-las. Quer dizer, os caras do lixo (filme *Boca de Lixo*) vão dar o melhor deles mesmos, se eu não começo perguntando: “Isso aqui é um inferno?” Eu preciso dar uma chance para eles dizerem que aquilo ali não é um inferno, ao contrário do que um intelectual de classe média diria. Se eu digo que ali é um inferno, eu já desclassifico os caras como seres humanos, eles já saem julgados. Então a minha pergunta básica no lixo era: “O lixo é bom ou é ruim?” Tem pessoas que dizem: “Isso aqui é bom. É melhor do que ser empregada de madame”. É uma hipótese! O lixo é um inferno? Não, talvez o Brasil seja um inferno. Essa questão é aberta. Eu já disse isso diversas vezes: o cara mais analfabeto, mais despreparado, ele cheira no ar aquilo que você quer que ele diga. E isso destrói qualquer possibilidade de documentário e transforma o filme numa ficção, numa fraude, num troço que não tem surpresa. Se a pessoa fareja o que você quer que ela diga, ela vai dizer isso que você quer. É terrível.

CM: Você pode falar mais sobre essa sua aposta na conversa, na palavra, como uma maneira eficaz de se conhecer o outro?

EC: Sempre se fala: “Filme que não tem nenhum diálogo: eis uma narrativa puramente cinematográfica”. “Isso é cinema puro”. Isso é uma tolice! Não existe nada puro. Então o cinema falado, em que a fala tem um papel essencial, só pode ser “menos cinema”, o que é uma brincadeira, depois de cem anos de cinema! O segundo preconceito é o seguinte: que o documentário procura a verdade. Que é a noção que você tem, pela TV a cabo, que o documentário é isso. Eu acho até que esses



filmes têm o seu papel, mas o que eu quero fazer é o contrário disso. A minha hipótese é a de que o documentário não forçosamente informa e muito menos educa. O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E, portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. O que acontece no documentário de maneira geral? A imagem serve pra amenizar o aspecto aparentemente menos cinematográfico da fala, para ilustrar o que a pessoa disse ou para dar validade, veracidade ao que ela diz. Mas, para mim, o fascinante é que nada tem de ser provado pela imagem. A imagem pode ser fascinante, desde que ela seja necessária, forte, que acrescente alguma coisa. Durante muito tempo neste filme eu pensei que a palavra seria essencial, mas que era importante ter imagens do culto da Igreja Universal, ter a documentação disso. Mas a Universal proibiu, ficou chato, eu arranjei um material feito por outras pessoas, pus na pré-edição, e vi que era ridículo. Totalmente externo, não tinha sentido. Aí eu pensei: se tiver um personagem lá pode ser mais interessante. Mas isso também começou a ruir. Por quê? Primeiro, porque os personagens mais fascinantes não frequentam o culto. Pelo menos 4, 5 ou 6 são adeptos e não frequentam. Eles têm o milagre, a comunicação sobrenatural dentro de casa! Então eu falei: de que adianta filmar? Segunda coisa terrível dessas imagens, além dessa idéia de provar ou ilustrar: o que é filmar um culto? O que é 30 segundos de umbanda ou de candomblé, religiões que têm todo um código? É fragmento, é curto, é falso, e para quem não tem o código é zero absoluto. E para resumir eu acho que a palavra tem uma riqueza extraordinária... A palavra é mágica em si.

CM: Chama atenção no filme as imagens

dos interiores vazios em silêncio, são bem contrastantes...

EC: Os vazios.

CM: Queria entender qual era a sua intenção com eles.

EC: Quando eu comecei a fazer o filme, eu pensava em filmar os cultos, aquela coisa quadrada de ilustrar, que eu acabei graças a Deus abandonando. Eu sabia, antes de começar o filme, que eu tinha de ter o mistério da religião. Mas como? Isso é infilmável. Quer dizer, nem que eu filmasse um cara recebendo um santo durante a filmagem, seria grotesco, seria um espetáculo. Tem gente que faz documentário assim: "Vamos filmar essa pessoa fazendo despacho, combinado, três horas, em tal lugar. Vamos filmar fulano recebendo um santo." Aquela coisa: é para a câmera ou não é? Isso é detestável. Eu sabia que teria esse problema e pensei nos vazios. E depois que eu filmei, ficou claro pra mim que nos momentos em que o personagem fala que teve comunicação com o santo, isso tinha de continuar invisível. No começo do filme pensei em colocar uma ponta preta. E depois coloquei a imagem do espaço da entrevista, onde houve a descida do santo, vazio. Que quer dizer esse vazio? O filme ao todo deve ter 3 minutos e meio de imagem pura. Não é nem 5%. É um negócio radical mesmo. Mas quando entra uma imagem dessas, ela tem uma força... Todo mundo falando e vem quatro segundos de silêncio... O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério. E daí eu me lembrei dum troço, de uma frase clássica do Wittgenstein que diz: "Sobre o que não se pode falar, deve-se calar". E pensei numa paráfrase: "Aquilo que não se pode



ver, não se deve mostrar”. O que é invisível não deve ser mostrado.

CM: Você tinha tido alguma relação anterior com as pessoas que estão no filme?

EC: Não. Se há um segredo no que eu faço, e acho que faço diferente de qualquer pessoa no Brasil, é que eu faço questão de não ter contato pessoal com os personagens antes da filmagem. Nenhum, nenhum, nenhum. No caso do *Santo Forte*, havia 80 pessoas da comunidade que estavam nos relatórios colhidos pela antropóloga Patrícia Guimarães. Filmadas, em entrevistas, tinha umas 50. É claro que eu vi esse material. Acabei entrevistando 15 pessoas escolhidas e ficaram 11 no filme. Dessas 11, eu conhecia a Vera, que fez a nossa recepção local. Mas antes da filmagem eu jamais pedi pra ela me contar sua vida. Nesse processo, a equipe é essencial. Fizeram um belo trabalho, que foi fundamental para que eu fizesse boas escolhas. Quando eu chego num lugar, é mentira que as pessoas não vão me receber bem, porque a equipe já criou um clima com elas. Vamos conversando e, de repente, liga a câmera. Tem cachorro latindo, não desliga. Por isso é vídeo. Roda uma hora, alguns minutos são inúteis, tem barulho, mas deixa rodar, pra não perder o clima. Quando a pessoa fala para mim, é como se fosse a primeira vez, porque pra mim é a primeira vez. Quando a câmera chega e não se esconde – a câmera não pode estar escondida de jeito nenhum, porque o que se faz é claramente feito para a câmera! –, a personagem, estimulada, conta aquelas mesmas histórias que já tinha contado para a pesquisa, e mais outras histórias, com um brilho extraordinário. O fato de a pessoa falar pra câmera não tem o menor problema. Quando a pessoa conta bem uma coisa, ela é real. Então, não conhecer a pes-

soa, pra mim é ideal. Tem essa coisa meio romântica, humanista entre aspas, de ficar amigo das pessoas. Às vezes eu nunca mais volto ao lugar onde filmei. *Santo Forte*, por exemplo. Depois da filmagem eu fiquei um ano editando. Nunca mais vi as pessoas. Mas eu passo a conviver com outra coisa. Não com a pessoa real, mas com o personagem. E o meu problema é o seguinte: eu estou filmando lá na favela, ninguém vai me processar se eu não colocar ele no filme, se eu tirar, se eu mudar, se eu manipular de uma forma negativa. Eles não têm poder pra me fazer mal. Mas justamente porque eles não têm poder, eu tento ser absolutamente fiel, na montagem, ao que a pessoa disse, à dignidade da pessoa, ao personagem de si que ela criou. Porque eu acho que o que essas pessoas me deram não tem preço. Elas me deram o tesouro delas. Não é um cachê que vai pagar.

CM: Já que você praticamente aboliu as imagens de ilustração, à exceção dos “vazios” e das imagens de santos, por que resolveu manter a imagem da Carla (dançarina de boate) no trabalho, dançando?

EC: Eu filmei uma série de coisas que, depois, achei tolice usar: filmei um despacho, filmei no cemitério São João Batista, filmei uma hora de umbanda. Eu ainda não estava realmente certo da minha opção. E, por segurança, filmei. Filmei os vazios, que foram batata. Filmei as imagens de santos, que achei que era o mínimo que eu tinha de dar pro público. Daí procurei saber dos personagens o que faziam como trabalho. Eu estava ainda pouco radical. Ainda tinha uma ponta de filme convencional. Então eu filmei o Alex, que trabalha numa fábrica de objetos de gesso. Filmei uma daquelas cenas detestáveis de fazer para a câmera. Fui fil-



mando o que dava. O Braulino como motorista particular de madame. Filme alguns deles na praia, eles vão realmente, mas, para garantir, fomos buscá-los e filmamos. E comecei a sentir, com o tempo, que tudo isso aí era perfumaria. Era só ilustração tola. E daí ficou só a participação da Carla. Ela tem uma razão óbvia: é a única pessoa cujo trabalho tem uma influência sobre a religião e vice-versa. Na verdade, é um pouco pra demonstrar que o que ela diz é verdade. A rigor, é. Eu podia não mostrar, só sugerir: ela fala que trabalha em show, e as pessoas ficariam imaginando. A riqueza de não mostrar. A rigor, eu poderia perfeitamente não ter mostrado. Te chocou?

CM: Não a imagem em si. Mas eu achei contraditório, estranho em relação à forma do filme. Tanto chamou a atenção, que eu guardei aquela cena tão curta...

EC: É verdade. Mas Carla é a única em que o trabalho tem uma influência forte na vida dela. Mas é verdade que, no rigor da proposta, nem isso deveria ter. Hoje, eu até penso: poderia ter sido mais rigoroso nisso. Engraçado... No fundo, no fundo, o Brasil está todo ali. Você fazer um filme, gastar dois anos da vida pra dizer que o Brasil tem sincretismo, isso é uma tolice. Eu acho que o que o filme mostra é que há um padrão brasileiro de comunicação direta com o sobrenatural. O cara faz promessa pro Padre Cícero, nem fala com o padre, vai direto na estátua e faz.

CM: Você falou que em *Boca de Lixo* sua primeira questão no momento de aproximação das pessoas era: “O lixo é bom ou é ruim?”. Qual era a questão em *Santo Forte*?

EC: O lixo é um filme que aconteceu meio

sem previsão... Eu tinha filmado um outro lixão para outro filme, *O Fio da Memória*, que acabou nem entrando... Eu fiquei lá uma meia hora, era minha primeira vez num lixão, e ali eu vi o que nunca havia se mostrado no cinema. Tinha gente fritando ovo, gente jogando bola, igual em qualquer lugar. Eu queria fazer um filme sobre aquilo. Não como o *Ilha das Flores* (de Jorge Furtado), o lixo como conceito, mas o lixo como realidade. Neste novo filme (*Santo Forte*), eu li muito sobre umbanda, candomblé etc. Então, eu tinha várias perguntas. Meu roteiro são nomes de pessoas que vale a pena entrevistar, e questões: “para uma pessoa de umbanda – o que é isso, o que é bem e mal etc...”. Coisas que eu acabava esquecendo também. Porque é isso: eu não tenho método na hora de entrevistar. Isso eu acho que é bom. A questão básica pra mim... Que havia o padrão básico de sincretismo, eu já sabia antes de fazer o filme. A questão é que você nunca sabe de que forma vai aparecer. Mas, na verdade, o que eu queria mesmo é que eles fizessem uma grande narração da vida deles para mim. Essa era a questão. E sobre as cenas do cachê? Você não falou delas, eu quero saber o que você acha...

CM: As cenas em que vemos as pessoas recebendo cachê da equipe?

EC: É. Eu acho que, com o público em geral, as cenas do cachê podem causar um certo mal-estar... Mas eu acho importante que o filme todo tenha inscrito “isso é um filme”. E o que eu acho fantástico é que, em 100 anos de documentário, eu não conheço nenhum – deve haver! – que mostre isso. O pagamento de cachê. O acontecimento do documentário para mim é o encontro entre os dois lados: entre eu e o outro, entre o outro e eu. Isso para mim é essencial. Eu



quero inclusive fazer um filme em que, antes da conversa, apareça a pré-negociação. Sabe, o sujeito dizendo: “Eu quero fazer um filme assim assim, sobre religião, você topa participar, o que você acha?...”.

CM: Não me chocou o fato de você pagar cachê. Mas por que evidenciar isso neste filme específico? O que você acha que essas cenas acrescentam às questões de *Santo Forte*?

EC: É porque nos outros eu não tinha o pagamento de cachê. Claro que em todos os meus filmes há negociação. No lixo há aquela mulher que me dá uma bronca, e depois a gente já chega com a equipe na casa dela. Só que aí eu não filmei a negociação. Em nenhum filme eu paguei e em nenhum filme eu pedi pra assinar essa coisa detestável, essa autorização que as pessoas assinam pra que se use a imagem delas. Eu não. O meu compromisso é moral. As pessoas podem confiar, e eu duvido que alguma delas vá reclamar da maneira como usei a sua imagem. Burocratiza. A Globo é que faça. Nesse filme resolvemos que teria cachê pra todos. Era tudo maior, e pela primeira vez eu tive de criar um plano de filmagem. Aí entra a primeira desgraça pra mim: quantos dias você precisa filmar? Eu não sei. No lixo, eu filmei dois dias; depois, filmei uma semana. O bom documentário, pra mim, vai por etapas. O material vai te ensinando o que deve ser o filme. Eu, que já tenho bastante experiência, cometi erros graves em *Santo Forte*. Eu tinha a equipe contratada para duas a três semanas. E pensava: “Puxa, como é que vou preencher essa equipe, esse tempo todo, se eu não tenho o que filmar?” Aí quebrou a câmera, no quarto dia de filmagem. Graças a Deus! Pra você ver como a gente se engana. Eu queria recomençar o filme em janeiro. Parei, olhei o material e vi: “Eu sou um débil

mental. O filme tá aqui!”. Dos 11 personagens do filme, nove estavam lá! Em quatro dias! O resto era perfumaria! Mas os cachês... Eu tinha de ter cinco entrevistas por dia... Se eu chego lá e a pessoa não está em casa... O compromisso dela não é profissional. Ela pode não estar. Eu chego, duas pessoas não estão, como é que eu vou achar outra? Era tempo perdido. Daí resolvemos: vamos pagar um cachê, R\$ 30. Daí eu disse: toda vez que for pagar o cachê, depois da filmagem, me avisem, que eu quero filmar todos os pagamentos de cachê. Achei que era essencial mostrar isso, compreende?

CM: Queria ouvir de você o porquê do seu interesse em filmar as pessoas comuns, os excluídos, o “outro” de classe...

EC: Eu vou dar um exemplo pra você. Quando fui fazer *O Fio da Memória*, acabei entrevistando vários personagens do movimento negro. Uma vez fui entrevistar um cara, ele estava lá, na casa dele, normal. Vamos começar? “Só um minutinho”. Três minutos depois ele voltou, vestido com um manto africano. Aí acabou. Quando um cara bota um manto, de professor, padre ou do movimento negro, tá tudo liquidado. Ele sentou lá pra dar um recado. Geralmente as pessoas têm muito a perder. Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. Eu, por exemplo, odeio ser entrevistado. Porque eu tenho consciência do que é esse processo, do que pode virar... Não que eles sejam inocentes, mas estão muito mais desprotegidos. E, por isso, eu tenho a obrigação de protegê-los na montagem. Ninguém põe o manto de rainha da favela. Podem ser reis e rainhas, mas cada um é singular, cada um tem uma história que é única...



CM: O que te incomoda nisso é que a imagem que o cara deseja passar contamina o discurso? Porque, de qualquer forma, está claro que é para a câmera, como os outros...

EC: É porque se ele coloca o manto, eu já sei o que ele vai dizer. Ele já está totalmente defendido, ele tem um discurso próprio; e se tem um discurso próprio, eu não preciso filmar. Ele vai fazer esse discurso pra mim ou pro Jô Soares... Me fascina também o seguinte: dos 11 caras que eu filmei no *Santo Forte*, nenhum é marginal, excepcional, nenhum matou 20: são figuras normais, tem milhões dessas no Brasil. O cara não precisa ter uma vida genial para ser bom pro filme! Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida...

CM: Mas você não acha que elas também têm discursos preparados, na medida em que tinham sido submetidas a uma pesquisa prévia, sabiam que haviam sido escolhidas...

EC: Mas isso não importa. Todo personagem quando fala pra câmera diz o que gostaria de ser. O que ele gostaria de ser segundo o que ele pensa que eu ou o público gostaríamos que ele fosse... Já é mais complicado comigo, porque ele nunca sabe o que eu penso ou quero. E subjacente a isso, tem o que talvez ele seja mesmo. Toda filmagem é uma negociação diante da câmera. O cara não me conhece, eu não conheço ele. De repente, eu tomo um caminho que ele não quer. De repente o caminho empaca. Tem uma negociação de desejos ali. E há uma certa igualdade, porque se ele não me der, eu não tenho filme... eu tô na mão dele! Eu dependo inteiramente das pessoas, e acho que isso passa nos meus filmes. Agora, eu não sou passivo. Não posso ficar calado. Quando a pessoa fala um

termo estranho, eu tenho que perguntar: “o quê que é?”, porque tem eu e o público, eu trago o público junto. Então você entra numa tensão extraordinária... Você não pode nunca ser subserviente em relação ao cara... Tem gente que filma índio assim: “eu sou um impuro, uma escória, fala, índio puro, eu estou aqui pra te ouvir, abaixo de você, eu sou um coitado”... Tem outro que vem de cima impondo uma visão progressista ou qual seja... O duro é conseguir uma igualdade, que é utópica e temporária, mas que é possível. Na medida em que você não finge que é pobre, índio ou nordestino para ter aceitação. A diferença é algo que ativa a conversa. Por isso, eu digo que o cinema é um exercício espiritual pra mim. E é a coisa mais feliz que eu tenho na vida; quisera que outros momentos da minha vida tivessem isso. Se você investe tudo na fala, o resultado é extraordinário.

CM: Na época do “Globo Repórter” você já tinha essa postura e esse método, já buscava se relacionar com os personagens dessa forma?

EC: Ah, sempre. Meu sonho no “Globo Repórter”, minha grande vitória, foi realizar um filme sobre um coronel do interior que não tinha narrador. Porque locutor da Globo é mais mortal do que os outros todos. O filme começa com o coronel dizendo: “Estamos aqui, fazendo um filme...”. E ele vai narrando o filme; inclusive, passou a fazer as entrevistas, 90% das entrevistas do filme são dele. Com o grave problema de que eu fiquei na casa dele, convivia muito com ele... É aquela história: se eu filmar um torturador, eu acabo compreendendo o cara. Então, o filme acaba sendo mais favorável ao coronel do que eu gostaria. Por isso eu não filmo torturador. Porque eu não faço filmes com pes-



soas que eu queira derrubar. Eu só faço filmes com pessoas com quem eu gosto de falar, e com pessoas que gostam de falar comigo.

CM: O cara do manto, do movimento negro, por exemplo, você poderia tentar, na conversa, justamente derrubar o manto dele...

EC: É, mas teria conflito, e eu não faço nunca isso. Eu acho legítimo que você vá entrevistar um carrasco nazista e discuta, brigue, faça armadilhas. Mas eu não quero ter conflitos com as pessoas quando eu filmo. Eu quero viajar junto com a pessoa, dentro do que ela fala. Eu ia fazer um filme sobre *rap*. Primeiro tem a ligação com o tráfico. Eu quero saber onde o cara mora e ele não pode dizer, porque ele pode se foder, ou eu. Outra coisa: eu filmo com os Racionais. Daí eu acho que a entrevista não rendeu. Mas eu não sou autônomo. Eu digo: vou tirar os Racionais do filme. Não posso. Eles vão ficar putos, vai criar um escândalo. Perdi minha autonomia. As pessoas anônimas têm isso: eu filmo, e se eu quiser ponho no filme. Agora: se eu vou filmar um cara que tá preso, que pode ser beneficiado pelo filme, e resolvo tirá-lo porque a entrevista não ficou boa, aí vira um dilema moral, eu não posso entrar nessa!

CM: Você vira refém do filme...

EC: Refém, é essa a palavra. Eu quero ter a liberdade absoluta para depois construir a minha própria prisão na edição. Isto é: não distorcer, tirar o máximo do personagem etc. Mas fui eu que escolhi. O que é o *Santo Forte*? É um filme prisioneiro de uma forma que eu escolhi: a da palavra. Mas é uma prisão que eu construí pra mim. Liberdade absoluta não existe, mas você tem de escolher a sua prisão. Escolher as regras do jogo. Você

quis esse limite. Você se pôs com enorme prazer. E o cachê, afinal, te incomodou?

CM: Não, não incomodou. Eu me pergunto o que essas imagens acrescentam a esse filme particular...

EC: Eu acho que elas estão dizendo uma coisa: a todo momento o filme diz que é um filme. Eu queria ter mais referências metacinematógráficas, eu lamento não ter mais! O corte que eu mais lamento: a Vera, a moça que nos guiou, a entrevista começa, eu pergunto pra ela: "Por que você acha importante fazer um filme sobre religião?" E ela diz: "Religião é uma coisa muito íntima, sagrada etc. Por isso eu quis saber quem são vocês. Porque se for pra fazer fofoca, eu não entro nessa. Porque se o filme der problema, pra vocês não importa, mas eu continuo morando aqui". Isso eu achei maravilhoso. Isso eu lamento não estar presente no filme. Tem um pouco dessa regra do jogo. O processo do filme é tão importante quanto a filmagem. O cachê é um pouco isso.

CM: Você diz que o processo é tão importante quanto o filme. Acho que num filme como *Boca de Lixo*, a sua chegada e o processo de filmagem determinam diretamente o que o filme vai ser, e a força do filme está nisso... A rejeição inicial das pessoas à filmagem, e depois a virada: você vai até a casa delas, revela outros lados. Mas no *Santo Forte*, eu me pergunto: será que a exposição do processo de filmagem é tão essencial para enriquecer o resultado final?

EC: É diferente, é verdade. Eu não cheguei lá simplesmente. Havia combinação, havia um cachê. Pela primeira vez na minha vida eu trabalhei num filme em que tudo era montado como um *set* de psicanálise.



Um *set* de filmagem como um *set* de psicanálise. Montei um *set*. Eu tive muito medo de que isso fosse um desastre. Mas para conversar sobre religião, eu sabia que precisava criar um clima privado. Tanto que eu pedi a todos os personagens que estivessem sozinhos, em casa. A pessoa tem de estar confortável, tem de se sentar onde ela se senta normalmente. *Set* formal, com luz artificial e terceiro: eu sabia fiapos da história deles através da pesquisa, e tinha medo disso. Eu pensava: "Sei demais sobre eles. Não vou ter surpresa". Aconteceu que, com a câmera ligada, acabaram pintando coisas a mais, as pessoas contavam com mais detalhes, mais brilho. O que é verbal e não-verbal? O verbal em si já é riquíssimo: você tem entonação, tem digressão, tem ritmo, palavras que enganam, lapsos, coisas incríveis. E o não-verbal? Pode estar aqui, na comissura do lábio, no olho. O olho é essencial. Eu não desgrudo do olho, por isso nem olho pra câmera. Por isso o fotógrafo tem de se virar sozinho.

CM: Qual é o seu objetivo com o cinema? Você ainda sente, como faz pensar o primeiro *Cabra* (1964), que o cinema pode ser instrumento de transformação social?

EC: A primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, e eu era uma besta: acho que sou uma das poucas pessoas que não piorei quando envelheci. Já no *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambigüidade está presente. Aí entra um problema complicado. O que me interessa saber são as razões do outro. Quais são as razões desse cara, que é tão bonito e tão bacana, que vive tão bem e é contra a pena de morte? E quais são as razões desse outro cara, que é negro, vive na favela, mas conta uma história sobre o Brasil que é alienada, que defende a tese do branqueamento? Isso me fascina. O difícil é

trazer as razões do outro, sem lhe dar razão.

CM: O difícil é estar aberto para o que é...

EC: Tem uma frase, que eu gosto, que diz: é preciso aceitar o existente pelo simples fato dele existir. Depois fiquei pensando: pô, e se eu entrevistar um torturador? É por isso que eu não entrevisto.

CM: Dar as razões sem dar razão...

EC: É complicadíssimo, né? Muitos dos documentários feitos recentemente no Brasil estão naquele grande lugar comum da cultura brasileira, que é um pouco dignificar e folclorizar, mas não realmente investigar o real. E o buraco no Brasil é mais embaixo.

CM: Você não acha que isso tem a ver com os pressupostos do cara? Sabe documentário com roteiro? O cara já tem um direcionamento quando chega para fazer...

EC: Eu acho que as pessoas têm sim um roteiro na cabeça. E elas acham que tudo que é ambíguo e foge do pressuposto não pode entrar. Se eu fizer um filme sobre o MST, por exemplo, sem ter autonomia para fazer o que eu bem entender, vai dar nisso. Vai ter o cara sofredor, vítima, consciente etc. Se vier um cara com contradições, não entra. Não é só a direita, a esquerda é um problema sério também. Por que eu acho que esse filme (*Santo Forte*) e o *Cabra* são as coisas mais importantes que eu já fiz? Porque eu não tinha compromisso com ninguém.

CM: Você tem vontade de voltar a fazer coisas pra TV?

EC: O problema é que eu não quero fazer as coisas dentro das regras do jogo. Eu não



quero fazer reportagem... Ou melhor, o que é o *Boca de Lixo*? É uma reportagem. Mas é uma tentativa de fazer da reportagem uma das belas artes. Eu adoro a coisa ao vivo, chegar lá sem pesquisa sem nada, aquela tensão, você não sabe o que vai acontecer; de repente, encontra uma velha, chego com a câmera e ela diz: "Pode me filmar...". Esse prazer é muito maior do que eu tive agora, com cachê, com combinação. Essa surpresa, olha, é um prazer infinito. É sem igual... E o que eu acho é o seguinte: em TV a cabo você vende pelo tema. Futebol, história de Leila Diniz... Ninguém sabe ou quer saber quem é o autor. Tanto faz. Você vende o Freud, o Rodolfo Valentino. Se eu chego pro cara do cabo falando que quero fazer um filme sobre religião no Brasil, rodado numa única favela, ele sai fora.

CM: Não querem um filme de Eduardo Coutinho...

EC: Não. Ou um filme de Sílvio Tendler, um filme de Sérgio Goldenberg. Isso pra eles não existe. Eu tenho um certo tempo e uma certa experiência, e acho muito difícil fazer. Imagine um cara novo que quer fazer um filme sobre personagens anônimos... Não consegue.

CM: Você evita manter relações pessoais com os personagens depois da filmagem?

EC: Eu não tenho essa coisa de amizade, acho mentira. Porque é mentira que você convive. Você fica um dia inteiro com o cara e você não tem mais o que falar, essa é a verdade. Ele me deu uma coisa pessoal e eu sou muito grato, mas eu não posso dar mais nada pra ele, nem ele pra mim. Outra coisa: eu não tenho nada de sedutor, sob nenhum aspecto. E outra coisa: eu quero que fique

claro pras pessoas que eu não quero nada delas. Eu não quero ficar amigo, não quero ficar inimigo, não quero que ela se transforme, não quero julgá-la, não quero nada, senão isso: a relação durante a filmagem. Eu filmo uma pessoa, ela me dá uma coisa maravilhosa; cinco minutos depois, é perigoso eu trombar com ela na rua e ela não me reconhecer. Geralmente elas mantêm uma relação e ficam gratas é com as pessoas da pesquisa. Comigo não. É um pouco como se olhassem pra mim, sentissem a onda magnética, o interesse do olhar, mas como se eu fosse transparente. É fantástico isso. Eu sou puro mediador entre elas e a câmera. Sou um fantasma. Como não envolve nenhum mercado de conquista ou qualquer outra coisa, é isso. Além do que eu sou uma pessoa tímida, uma pessoa difícil, então... Não sei. A minha solidão continua igual depois de cada filme, a solidão das pessoas não sei, mas a minha continua igual. O filme pra mim é uma forma de viver. Outra coisa engraçada: eu não me considero um grande artista, ao contrário. O documentário que eu faço quer ser o menos artístico possível. Então, por exemplo, não tem música, fora aquela captada no momento da filmagem. O último plano do filme, eu estava no quintal conversando com a Teresa, e o câmera fez o plano. No fundo está tocando uma balada americana chamada "Save me Now". Quando eu vi aquele plano depois, pensei: "Meu Deus do céu, ficou perfeito, vê se eu ia achar essa música, se eu ia sequer pensar nisso...". Tinha de ser aquela música. O que eu quero dizer, é que não escolho. Eu admito que eu sou menos artista porque eu escolho o mínimo, o acaso escolhe por mim. No fundo, eu faço documentário para não ter de escolher. É o reconhecimento de uma impotência criativa, de um lado; mas de outro, é uma abertura para o encontro.



Herança Melancólica

por Marcos Cesana, ilustração de Eco

“A Marca da Maldade” é rir de Orson Welles enquanto vemos os comerciais de uísque que ele fez.

No último Festival de Curtas de São Paulo fiz parte de um amontoado de gente que viu o precioso média-metragem de Orson Welles *A Fonte da Juventude* (*The Fountain of Youth*, 30 min, 1958), sua participação em programas de TV, como *I Love Lucy*, da comediante Lucile Ball, e acompanhei 10 minutos de comerciais para a *Japanese Whiskey Commercials*, uma colagem de filmes publicitários feitos para a marca G & G NIKKA (que é do que vou tratar neste artigo).

Alguns meses depois do acontecido, posso, finalmente, fazer aqui um *mea-culpa*. Eu também ri de Orson Welles como garoto-propaganda de uísque para o mercado japonês. Não porque o comercial fosse engraçado, mas porque era Welles que o fazia.

Ao deixar o templo sagrado do *ecrân*, da escuridão e das imagens-luzes, nossos ícones, percebi que ria de um outro tipo de ícone. Ria de Welles, daquele tipo de diretor atemporal que ficará para o cinema como Muhammed Ali ficou para o boxe, Maradona para o futebol e Van Gogh para a arte. Percebi inclusive a tragédia pessoal que se apoderava dele como desses grandes nomes que citei.

Entendi que o meu riso era parte de outros muitos que ocupavam aquela mesma sala de cinema, como signos cruéis desses anos 90, em que o bom-gosto vem sendo substituído pelo apelo forçoso do *marketing*

das marcas. O tema é bem abordado em *Fight Club* (*Clube da Luta*) – nome quase inverossímil, se formos rigorosos na análise deste filme, e que deverá ter desdobramentos interessantes na próxima edição de **Sinopse**. Experimentei ser, por alguns minutos, um pagodeiro que rima amor com dor e vai ver Orson Welles.

Levantando um troco

Amigos, definitivamente fui um pagodeiro em dez minutos, mas não o sou pela vida. Já não o fui quando deixei a sala de cinema e queimei a boca com o café ao me tocar do que havia feito e presenciado. Compreendi a melancolia e a tristeza que havia por trás daquelas imagens de Welles, cansado e tentando levantar um “troco” para o dia-a-dia. Provavelmente o “troco” que ele deve ter ganho é maior do que as minhas despesas de seis meses, mas não importa: o fato é que é Orson Welles. E Orson Welles é o melhor que existe em cinema. Alguém poderia me dizer: “Ei, espere aí, eu sou Jean Renoir”, ou “Eu sou Kurosawa, Godard, John Ford, Hitchcock, Huston, Wilder, Kubrick, Chaplin, Glauber, Fellini ...”. Não há quem desses cineastas citados não fosse admirador do talento e da inteligência de Welles. Mesmo que ele tenha feito um número menor de filmes do que a maioria deles, todos os que Welles concluiu foram e são parte dos melhores filmes do mundo.

Mas voltemos ao Welles garoto-propaganda, que dizia num inglês lento, para ser entendido pelos japoneses: “G & G...Nikka”

e falava das boas coisas da vida, das melhores coisas da vida, que para ele, ali, estavam tão distantes. O texto era semelhante a este: “As melhores coisas da vida são, com certeza, o poder de fazermos o bem, algumas vezes fazer o bem começa por nós, e não há nada melhor do que fumar um bom charuto, fazer uma boa viagem ou beber um bom uísque – Nikka” ou “Uma lareira, um perfume e Nikka”, ou ainda, “Um bom filme, uma companhia agradável e Nikka”.

E, por quê? Por que, mesmo sabendo ser ele um diretor genial, nós não estávamos vendo sua última obra-prima, e sim um comercial de uísque?

Muitas respostas podem ser ditas, poucas são aceitáveis. Ainda que Welles fizesse o comercial com extrema elegância e profissionalismo, foi um momento triste e interessante o que aconteceu comigo naquela noite. E esse momento reverberou muito tempo depois de tê-lo presenciado como uma humilhação inexplicável. Fiquei intrigado com o paradoxo: o fato de Welles ser celebrado enquanto não terminou a maioria dos seus projetos.

Welles é como o nosso Grande Otelo: teve muito menos do que mereceu, não só em dinheiro como em homenagens prestadas, como símbolo do cinema que é, e em respeito ao seu grande talento.

Lição de Casa

Enquanto pensava nessas coisas, voltando a alguns momentos após ter saído do cinema e perceber o meu equívoco, encontrei

um amigo, ator, que não via há muito. Ele me disse ter gostado muito do médiometragem de Welles, disse tê-lo achado realmente genial – “a genialidade em gotas florais”. Também gostara dos comerciais de uísque. E eu contestei:

– Você pensou que aquele ali não era qualquer um, que aquele era Orson Welles.

– Lógico, ele respondeu.

– E você pensou que Orson Welles é um dos gênios do cinema e um dos maiores atores de todos os tempos, e que ele vivia na América, onde o profissionalismo nas artes cênicas e cinematográficas é encarado pelo Estado e, principalmente, pela iniciativa privada como um negócio e um fator cultural?

– Tá, ele respondeu, e onde você quer chegar?

– Não quero chegar a lugar nenhum. Fiquei apenas amedrontado com estes comerciais, pois, se Orson Welles no final da vida precisa ficar fazendo comercial babaca de uísque... Sei lá, lembrei também que Grande Otelo era uma atração apagada dentro da *Escolinha do Professor Raimundo*, apesar de ter sido um grande destaque em filmes como os do período da Atlântida...

– Que é que tem? E daí?, disse ele inocentemente.

– Fiquei pensando sobre o que será de nós brasileiros, dos nossos diretores e atores de cinema, o que será da nossa arte no futuro?

– É verdade, ele disse como quem está apenas começando.

Eu, por fim, perguntei:

– E você, o que está fazendo agora como ator?

Quando fiz essa pergunta pude notar no olhar dele que “a ficha tinha caído”. Fecham-se as cortinas do espetáculo, abrem-se os olhos para a realidade.



O DOCUMENTÁRIO, PROVISORIAMENTE.

O que pode fazer um documentarista, via de regra meio pobre, numa cidade como Porto Alegre, Belo Horizonte, Nova Iorque ou Maputo, nesses tempos onde todas as cidades e imagens se misturam no rodopio geral da geléia via satélite? Nesse Dossiê seguimos as câmeras espalhadas pelo mundo, para ver o que elas são capazes de ver. Mas sempre com saudades do Brasil, de quem temos umas fotos velhas guardadas, mas que não vemos, olhos nos olhos, há tanto tempo. Há quem diga que o melhor jeito de conhecer a si próprio é tentar conhecer os outros. Afinal, o sertão está em toda parte, na travessia, nunca visível dos satélites, só a olho nu e a pé.

Leandro Saraiva

O artista convidado do Dossiê nesta edição é Fábio Moon, formado em artes, letrado em quadrinhos e apaixonado por cinema.

BREVES NOTAS SOBRE A INVOLUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO



O presente texto não tem por intenção traduzir todos os traços constitutivos da recente evolução do documentário brasileiro. Trata-se aqui de, movidos por inquietações de caráter puramente pessoal, descobrir referenciais que permitam compreender o atual estado desse gênero cinematográfico no país. Talvez, de certa maneira, se esteja recaindo na tentação gerada com o final de uma década, o que impulsiona a olhar para trás em busca de sistematização. Seja como for, parece-nos imprescindível essa tentativa de esboçar um mapa – que, como todo mapa, necessariamente simplifica e exclui particularidades – apto a permitir uma compreensão dos movimentos internos desse cinema, mas, sobretudo, capaz de impulsionar reflexões acerca daquilo que constatamos ser uma *crise do documentário brasileiro*.

O assim proclamado “renascimento do cinema brasileiro”, na realidade, esconde uma crise de identidade que já há algum tempo atinge o cinema nacional. Escondida sob o manto de uma pseudomultiplicidade estética, essa crise geral do cinema brasileiro tem apresentado como marca maior a diluição da dimensão crítica das obras realizadas no país. Sem pretender desmascarar suas causas, nem tampouco esmiuçar todos os desdobramentos desse quadro mais geral – a respeito do qual já houve uma produção teórico-reflexiva considerável – pretendemos tão somente nos debruçar sobre uma das facetas que a constitui, aquela relacionada à produção dos filmes documentais.

Cinema Novo e documentário

Antes dos últimos anos da década de 50, quando se iniciou a ruptura cinemanovista, os filmes documentais brasileiros restringiam-se, essencialmente, a produtos de caráter cine-jornalístico ou educativo, complementares à exibição de longas de

ficção. Foi o engajamento político-social dos primeiros documentários do Cinema Novo que conseguiu conferir relevância artística e um certo grau de autonomia ao desenvolvimento do gênero documental no país. Todavia, se por um lado colocavam fim ao alheamento político e à indigência estética do documentarismo de então, por outro, tais documentários – não raro – se congelavam numa postura repleta de didatismo, sintetizado no chamado “modelo sociológico”, expressão cunhada por Jean-Claude Bernardet.

Os primeiros filmes da série Caravana Farkas, iniciativa que centrou foco na tarefa de produzir uma sistematização das manifestações da cultura popular, são o exemplo mais bem-acabado dessa postura, construindo suas abordagens dentro de uma perspectiva herdada das ciências sociais, retratos do homem brasileiro – quase sempre exaltando o sertanejo intoxicado pelo capitalismo urbano – guiados pela “voz do saber”: professoral, generalizante e afeita às estatísticas.

Todavia, em especial no final da década de 60, percebe-se a diluição desse modelo em prol de uma nova postura, não-tributária das ciências sociais. O cinema documental afirma a si mesmo como construção, evidenciando-se o seu caráter de discurso, de visão pessoal da realidade. Os caminhos que vários filmes da própria Caravana tomam o demonstram. Assim, *Viva Cariri* (Geraldo Sarno/1970) e *A Roda* (Sérgio Muniz/1968) não são mais filmes “sociológicos” circunscritos ao registro de cultura popular. A manipulação das imagens, somada à exploração de todas as possibilidades expressivas da montagem e dos recursos sonoros, contribui para o nascimento de uma outra vertente de documentário que iria adentrar os anos 70 e radicalizar os processos de desconstrução da linguagem fílmica (*Lavrador*, Aloysio Raulino/1968; *Congo*, Arthur Omar/1972; *Di*, Glauber Rocha/1977). É também claro que o fechamento do cerco repressivo da ditadura militar teve um peso decisivo sobre a produção documental de então. A repressão pós-68 certamente impossibilitou o florescimento pleno do documentário brasileiro, o que, todavia, não conseguiu impedir que temas vedados fossem abordados de maneiras radicalmente originais (*Iracema, uma Transa Amazônica*, Senna e Bodanzky/1974).

Documentando a Abertura

A abertura política iniciada nos últimos anos da década de 70 contribuiu para que, ao longo da década seguinte, houvesse

um novo fôlego documental. Tematicamente, essa produção afinou-se em torno das realidades submersas pela repressão – filmes de revisão histórica (*Jango*, Sílvio Tendler/1984) – ou então mergulhou nas novas problemáticas, advindas do inchaço dos centros urbanos (*Uma Avenida Chamada Brasil*, Octávio Bezerra/1988), dos desafios da transição política (*Céu Aberto*, João Batista de Andrade/1985) e do surgimento de novos agentes sociais (*ABC da Greve*, Leon Hirszman/1980; *Terra para Rose*, Tetê Moraes/1987; *Igreja da Libertação*, Sílvio Da Rin/1985).

Assim, percebe-se claramente a permanência de uma forte marca social na cinematografia documental dos anos 80. Ainda que haja uma diluição das preocupações experimentais de desmontagem dos mecanismos da linguagem fílmica, cada documentário permanece como *visão pessoal do mundo* e, não raro, o próprio processo de feitura do documentário transforma-se em eixo central (*Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho/1984). Filmes como *Jango*, *Rádio Auriverde* (Sílvio Back/1990) ou *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (Rosemberg Cariry/1987) são visões eminentemente pessoais. O cineasta não teme *tomar uma posição perante o objeto documentado*, e mesmo em ter uma atitude apaixonada frente à realidade: *o realizador coloca-se à prova*.

O momento fronteira entre os anos 80 e 90 parece assinalar o fim dessa atitude. Anteriormente à derrocada do cinema brasileiro, promovida pelo neoliberalismo collorido, a geração de documentaristas formada sob o signo cinemanovista ainda realiza um filme-chave – *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho/1991) – e a nova geração, com o curta *Ilha das Flores* (Jorge Furtado/1989) promete, dando continuidade à postura socialmente crítica, recuperar a ousadia linguístico-formal.

Cabeças Palantes maquiadas

A promessa, entretanto, não se cumpre. Morto e depois ressuscitado, o cinema brasileiro documental – excetuando-se incursões isoladas de cineastas das “velhas gerações” – tem se mostrado incapaz de responder às inquietações estéticas e ideológicas ainda presentes nos anos 80.

Afirma-se como novo padrão para a realização de documentários o modelo das reportagens televisivas. As diretrizes do jornalismo televisivo dão a tônica do novo paradigma: *neutralidade, imparcialidade e objetividade*, aliados à *sacralização da imagem*, índice-último da verdade, portanto impassível de

manipulação/montagem. Assim, cada documentário é realizado não mais como expressão de uma visão pessoal do mundo, para adquirir, ao contrário, os ares de reflexo objetivo da realidade. O realizador, protegido pela máscara da neutralidade, não se expõe, e seus filmes ganham a aparência de objetos neutros, transmissores de conhecimento desideologizado.

Por meio de toda uma série de procedimentos formais emprestados do jornalismo, escamoteia-se a natureza discursiva do documentário. A subjetividade do realizador – presença invisível – não pode “contaminar” a realidade, cuja “essência” foi captada mecanicamente (objetivamente) pela câmera e gerou uma imagem “pura e imaculada”, que será manipulada através de uma *montagem fluida e transparente*.

A sacralização da imagem impede não apenas que a própria imagem tenha sua condição realista alterada, por meio de interferências explícitas, como também institui uma espécie de “ditadura do som direto”, de modo que, sempre reforçando o naturalismo do documentário, *o som deve duplicar a imagem*, respeitando-se o sincronismo perfeito som-imagem e vedando-se incursões no terreno da montagem vertical. A presença das locuções também se insere dentro dessa perspectiva, continuamente reiterando as imagens presentes no plano visual, e desenvolvendo-se através da voz impessoal – portanto, “imparcial” – de um locutor profissional.

As peças que compõem o grosso da trama filmica são os depoimentos de emissores “neutros” que encarnam a “voz objetiva da ciência”. “Cabeças falantes” – *talking heads* – de sociólogos, antropólogos ou historiadores, mantendo sempre uma atitude calma e impassível, fazem o papel de si mesmas e expõem suas opiniões insuspeitas e bem-articuladas.

A câmera correta, os enquadramentos clássicos e a fotografia “limpa” infundem ao documentário o padrão Globo de qualidade. A aparente perfeição do acabamento, somada à ausência de maiores ousadias formais, resulta em produtos facilmente digeríveis pelo público, garantia da aceitação em festivais e da comercialização para as emissoras de televisão. Aliás, esse é o traço maior do novo documentarismo brasileiro que, deixando de ser a manifestação necessária das inquietações de seus realizadores, se insere plenamente na lógica mercadológica de fabricação de produtos em série. Tais filmes trazem a marca ideológica de uma pretensa neutralidade e exercem assumidamente sua *função social de espetáculo* – fenômeno outrora assinalado por Arthur Omar – realizados de

modo a inculcar no espectador o prazer advindo da ilusão do conhecimento. A hegemonia da lógica do mercado radicaliza a faceta espetacular do novo documentário brasileiro, multiplicando-se os exemplos de filmes em que documentário e ficção se imiscuem dentro de uma perspectiva unicamente comercial, apta a facilitar a absorção do produto pelo grande público.

Eu vi o Brasil na TV

Todo esse quadro geral do documentário brasileiro parece se dar não apenas graças à atual configuração das forças sociais, mas também, em grande parte, ao papel do meio televisivo na formação audiovisual das novas gerações de documentaristas, e ao fato de ser a televisão, mais do que nunca, o principal mecanismo de financiamento e exibição do documentário brasileiro.

Se, em determinados momentos históricos houve uma “contaminação positiva” do cinema pela televisão (como na gênese do cinema-direto ianque) ou da televisão pelo cinema (nos primeiros anos do Globo Repórter), o atual estado de coisas conduziu ao empobrecimento da linguagem documental, absorvida da reportagem televisiva, a um tal ponto que a fórmula de programas jornalístico-publicitários do tipo *Gente que faz* – a promover assepsias da miséria através da maquiagem fotográfica – continua dando à luz vários rebentos filmicos.

É verdadeiro que, sob o ponto de vista temático, ainda há uma presença considerável de abordagens sobre temas sociais ou políticos. Entretanto, ainda que não tenham aderido completamente à triste perspectiva do atual documentário brasileiro, não conseguem ir além das boas intenções do chamado modelo sociológico desenvolvido no início dos anos 60.

Diante desse quadro, de completo abandono das inquietações ético-estéticas que nortearam o desenvolvimento do documentário brasileiro desde *Aruanda*, resta-nos a constatação de que Eduardo Coutinho, Sylvio Back e Vladimir Carvalho – todos com mais de 30 anos de atividade no cinema – são hoje os únicos representantes de uma tradição consciente das possibilidades artísticas e do compromisso social do cinema documental. (Onde estão as novas gerações? Assistindo ao Fantástico ou se refazendo do coquetel do último festival?).

Otávio Pedro e Paulo Alcoforado
curtametrageiros, integrantes do Cineclubes Cineme-se
e críticos de cinema do jornal Diário do Nordeste

sexta feira n.4 [corpo]

antropologia artes humanidades

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



coleção sexta feira

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

vendas e assinaturas

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

corpo editorial

Pletora Ltda.
pletora@uol.com.br

JORGE FURTADO: REPRESENTAÇÃO CRÍTICA E CÓDIGOS DOMINANTES DA REPRESENTAÇÃO

Em 1978 Arthur Omar desmontou as ilusões documentaristas, dando de barato a ingenuidade do documentário acadêmico e desancando tanto a pura "autoria" do documentário "pessoal", que chamava de "direita estética", quanto o experimentalismo, que mais não faria que cutucar muito de leve as sólidas convenções do cinema. Omar exigia nada menos que a lucidez radical, que não se resolve no imediatismo da realização, mas que inclui as escolhas estéticas na mediação da obra com sua presença social, levando em consideração a estrutura material e os códigos simbólicos dentro dos quais ela circulará. O autor de *Congo* concluía, há mais de 20 anos, lapidamente: "a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real".¹

De lá para cá, o real (sem trocadilhos) mudou um bocado. Isso fica tristemente visível numa polêmica (ela mesma pouco visível, dada a dissonância das polêmicas nesses tempos "pluralistas") sobre a capacidade representativa das imagens documentais. Alguns anos depois do texto de Omar, Schwarz escreveu um texto antológico sobre o recém-lançado *Cabra Marcado para Morrer*, no qual flagrava a documentação de uma radical transformação, entre 64 e 84, da relação entre quem filma e quem é filmado. Mudança muito além de transformações técnicas ou narrativas mais epidérmicas, um afastamento histórico das posições sociais das pessoas envolvidas com o filme e dos produtores culturais. Cito um trecho muito significativo:

"Onde em 62 havia a redefinição do cinema (...) no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está agora a potência social da filmagem ('o senhor é da Globo?') (...) A questão aparece mais agudamente nas entrevistas com os filhos de Elisabete, espalhados pelo Brasil(...) Depois de lhes mostrar fotografias ou tocar uma fita gravada com a voz dela, vêm as perguntas à queima-roupa e a câmera atenta às emoções. É sabido que o bom médico não é o que tem pena, mas o que cura. Isto nalguma medida vale para o cinema de esquerda, que tem interesse em saber e revelar o que é real, sobretudo em situações de confronto. O que querem dizer as lágrimas e

*explicações confusas de uma dona de bar na Baixada Fluminense, em que o espectador reconhece a antiga menina séria e firme, de uma foto da família de Elisabete? É claro que o contexto são as desgraças que choveram sobre a família (perseguição, terror, crianças alvejadas na rua, suicídio, dispersão), como choveram sobre outras, de trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos. Entretanto, se essa visão das coisas não se impuser com força, a ponto de se tornar um enredo tácito (o que por hora é uma questão histórica aberta) [grifo para lembrar que Schwarz escreve em 1985, ainda durante a abertura "lenta e gradual"], as tomadas em close do sofrimento da pobre mulher podem funcionar como simples exploração das emoções alheias (...). A ambigüidade não é dele, é da situação."*²

Doze anos passados, 1997, a ambigüidade parece ter acabado. Na revista *Tempo Social*, do Depto. de Sociologia da USP, o professor Paulo Menezes³ cumpre a "profecia" de Schwarz e lê *Cabra Marcado* (com ênfase inclusive na cena apontada por Schwarz) como um discurso – afinal, diz ele, tudo é discurso, "logo", tudo é arbitrário – voyeurista e autoritário. O texto de Menezes como que completa o círculo do inferno em que estamos metidos: não só o enredo tácito de nossa História não se firmou, como até os pretensos especialistas da compreensão histórica se entregam à baboseira ideológica.

Constato esses sintomas de regressão histórica para que possamos discutir o documentário brasileiro evitando o debate em termos puramente formais, de linguagem (como se bastasse encontrar uma "fórmula certa"), ou em termos voluntaristas (como se bastasse ter vontade de fazer "a coisa certa"), permanecendo atentos aos vínculos das obras com o conjunto do contexto de produção.

Analiso aqui dois filmes de Jorge Furtado: *Ilha das Flores* (1989) e *Esta Não É a Sua Vida* (1992), que me parecem demonstrativos das possibilidades ainda abertas no presente para projetos de representação crítica da realidade.

Há uma opinião difundida sobre o consagrado Furtado, segundo a qual ele seria um cineasta da paródia, um demolidor de discursos e, no limite, um nihilista. Creio que essa opinião teve sua expressão mais acabada em Sílvio Da-rin⁴:

"Esses filmes de Jorge Furtado [ele refere-se a Ilha das Flores, Esta Não é a Sua Vida e A Matadeira] situam-se num quadro de uma estética pós-moderna, marcada pela profusão de referências a gêneros, pela falta de profundidade histórica e pela adoção da ironia como viés crítico, que tem como alvo privilegiado os grandes sistemas de valores políticos e morais. Nesse mesmo registro encontra-se um contingente

cada vez mais numeroso de documentários contemporâneos que se debatem em uma ‘crise auto-reflexiva da representação’” (p. 86).

Furtado teria “uma concepção da imagem que é mais da ordem da simulação do que da representação: imagens marcadas por sua radical arbitrariedade, que não remetem a uma experiência histórica situada” (p. 85).

Da-Rin, no cotejo desses filmes com *Cabra Marcado* identifica neles “o falso dilema pós-moderno entre a imagem-documento como revelação automática da verdade ou a ficção como construção arbitrária e manipuladora” (p. 88).

Os filmes de Furtado seriam, então, um bem-acabado exemplo de um fenômeno cultural geral, que Rodrigo Naves assim sumariza:

“A imagem tal como quase sempre é entendida nos nossos dias aparece sobretudo na forma de uma auto-referencialidade (...). Peter Bürger irá escrever que ‘uma tese central do pensamento pós-moderno’ afirma que, em nossa sociedade, os signos não remetem a algo assinado e sim apenas a outros signos (...). É curioso como, para esse pensamento, a questão do referente deve ser tachada de ingênua (...). Afaste-se a dificuldade do problema pela imputação da improcedência.”¹⁵

A recusa de Da-Rin a aceitar esses falsos dilemas mostra que a cegueira que nos envolve não é tão contagiosa como a da fábula de Saramago. Entretanto, acredito que os citados filmes de Furtado (com exceção de *A Mataderia*, o qual parece, de fato, se ajustar ao que diz Da-Rin), ao contrário de corroborar as idéias pós-modernas da inescapável e infinita cadeia de significantes, nos mostram que a representação é, sim, possível. E, para que seja obtida, é necessário que se opere como que “de dentro” da bolha das imagens que envolve o mundo. Vejamos como Furtado fez isso.

Ilha das Flores

Que *Ilha das Flores* é uma paródia, todo mundo sabe. Mas, paródia do quê? E com que resultados?

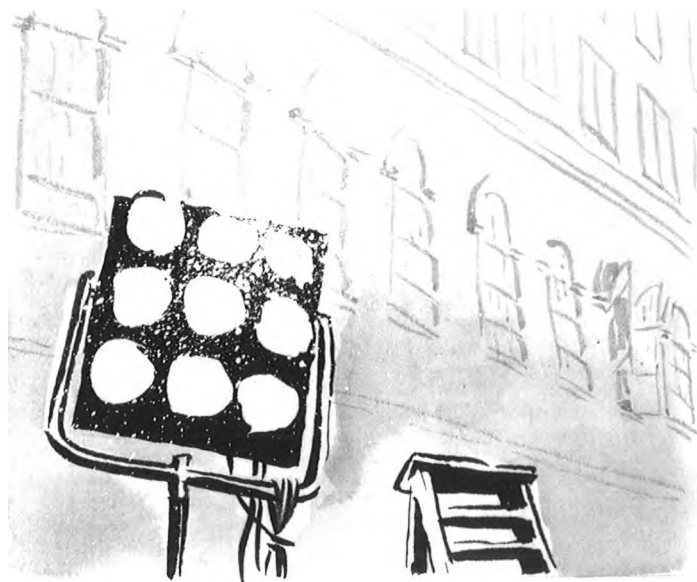
A primeira parte de *Ilha das Flores* está organizada segundo uma ordem conceitual aparentemente rigorosa, que, didaticamente, trata das três esferas da economia: produção, circulação e consumo, acompanhando a trajetória de um tomate.

A construção de cada um dos conceitos é feita nos termos de definições de dicionário. Por exemplo, a regra de formação do conjunto “seres humanos” é “animal, mamífero, bípede, com telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor”.

Uma definição formal é arbitrária. Muito do humor de *Ilha das Flores* está no exagero dessa arbitrariedade que é sempre, por definição, redutora. A locução abusa dos elementos definidores clichê (japoneses têm olhos puxados) ou tautológicos (o tomate é o fruto do tomateiro), joga com duplos sentidos dos termos (“1/2 dia” é a hora do almoço), brinca com a evidente insuficiência das definições (o porco é um mamífero, como a baleia, porém quadrúpede). A própria concatenação das frases frequentemente se baseia na insuficiência dessas definições formais, na medida em que cada uma delas exige uma nova definição dos termos em que se resolveu.

Isso se estende ao tipo de imagens que o filme usa: são “recortes”, muitas vezes desenhos recortados mesmo (a baleia, os “pensamentos” do telencéfalo), outras, detalhes descontextualizados que só existem em função da locução (a galinha ou o porco, filmados em estúdio). E até as “encenações” (a família de Da. Anete) são como figurinhas de um álbum (ou ícones, para usar a terminologia semiótica). Para os sons vale princípio semelhante, com a edição de clichês do tipo “som de moto para o Sr. Suzuki”.

Paródia do dicionário, do documentário didático em que as imagens ilustram a locução, do grosso das reportagens da TV. Mas, no fundo, paródia da matriz desses discursos: a ciência positivista. Mais especificamente, do seu verbete “social”: rimos da explicação do mundo social nos termos do empirismo econômico liberal.



Até aqui a interpretação de Sílvia Da-Rin ainda poderia valer: rimos da manipulação gozadora que caricaturiza o economicismo. Mas acho que a piada é mais forte e, no fundo, amarga.

Na parte seguinte do filme não poderemos rir, impedidos que somos pelo choque desse discurso com a gravidade dos fenômenos sociais que ele pretende explicar. Mas, já nessa primeira parte, a narrativa formalista não se mantém o tempo todo, dando pistas de que sua insuficiência encobre realidades sem nenhuma graça. O exemplo mais óbvio e chocante é o parêntese feito na série de definições sobre os seres humanos, que se refere aos judeus. Nesse momento, o comentário que a imagem faz ao texto deixa de ser de reforço para sobrepôr à tranqüila enunciação de que os judeus são também seres humanos as imagens de arquivo de judeus no campo de concentração, primeiro moribundos e a seguir numa pilha de cadáveres. Em vez do recorte colorido, a memória de um evento histórico indizível, frente à qual a locução emudece. A espessura histórica da imagem é reforçada pelo fato de a imagem aparecer num monitor de TV. Trata-se de uma imagem de arquivo. Ela tem a força do testemunho, do documento. O mesmo acontece na inserção da bomba atômica na série de “melhoramentos” feitos pelo Homem. Aqui começamos a perceber que *Ilha das Flores* não se encaixa na “ordem do simulacro”, que abole a historicidade.

Na segunda parte do filme, predominam as imagens em

locação, das pessoas catando lixo depois dos porcos. Muda o estatuto das imagens, agora documentais, mas continua em funcionamento a mesma lógica narrativa. As cenas são decupadas tendendo a ilustrar (o “dono”, a “cerca”, “seres humanos”) a explicação da voz locução, que trata do “caso” como um exemplo plenamente explicável pela aplicação da lógica anteriormente apresentada, que ele recapitula. Esse poder soberano do discurso fica explícito no momento em que as pessoas filmadas são deslocadas da locação e aparecem em estúdio, demonstrando a mobilidade de seus polegares opositores.

O mais incrível em relação ao risível discurso desenvolvido na primeira parte é que, de modo imediato, ele funciona como explicação do que vemos na segunda. Apesar das subversões paródicas, os termos básicos de uma vulgata da economia clássica foram apresentados e, bem mais do que uma descrição imprópria do mundo, eles revelam-se, na segunda parte, como a expressão da ordem real da sociedade, segundo a qual a situação que vemos é “lógica”.

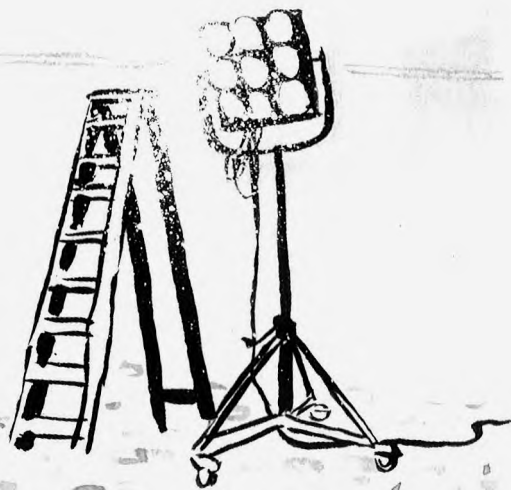
Não se trata, então, de um riso descomprometido e cínico. Depois de rirmos do ridículo do discurso economicista liberal, ele é mostrado, por meio do prolongamento de seus critérios visuais aplicados a imagens documentais, como realidade. A “realidade” aparece como imposição das instâncias que têm o poder de enunciá-la.

Esta Não É a Sua Vida

Esta Não É a Sua Vida também se utiliza da paródia e, de novo, o desmonte do discurso expõe o poder de quem o enuncia. Não só o jornalismo “mundo-cão” e o noticiário estatístico são gozados. Também os bem-intencionados documentários que querem “dar voz” aos entrevistados estão na berlinda. A interpelação direta ao espectador na abertura, a ironia da utilização de um sorteio ao estilo de bingo para a escolha da entrevistada, assim como a retomada ao final da intervenção explícita da narração, logo após a própria entrevistada declarar que a filmagem mudou sua vida, tudo isso expõe o poder intrínseco e ativo da realização cinematográfica.

Esse poder se insinua em filigrana durante todo o filme, montando elaboradamente a narração que faz Noeli. Há entre nós e ela uma mediação, que seleciona, recorta, dramatiza. Vejamos, por exemplo, a apresentação de Noeli.

“Noeli Joner Cavalheiro”. É a própria Noeli, já em quadro,



que diz seu nome. Na cena que se segue há uma edição de som que justapõe às últimas falas da voz *over* com falas de Noeli algumas já em som direto. Na imagem, Noeli entra no pátio de uma casa, seguida pela câmera: “Não se assustem”, diz ela. “Uma pessoa escolhida ao acaso”, diz a voz *over*. Noeli, falando com a câmera: “essa aqui é a minha madrinha”. “Qualquer pessoa”, repete a voz. “Fazia dois anos que eu não vinha aqui”. “Mas o que que houve, Noeli?”, pergunta o padrinho.

“Na semana passada, era uma quinta-feira, eu acho”. Aqui há um corte, do plano anterior, do abraço com a madrinha para a conversa com o padrinho. “Bateram lá na frente, lá na entrada do beco”. Novo corte, agora para a cena do dia da abordagem, narrado por Noeli, *over*: “A gente cuida as casinhas assim, um vizinho cuida o outro. Daí eu olhei. ‘Vem tu mesmo’, ele chamou. ‘Tu mesmo vem cá.’ Fui. Quando eu saí do portão eles começaram a filmar, que nem agora”. Uma voz *off*, da equipe (ainda que o som pareça de gravação posterior, em estúdio): “A sra. já apareceu na televisão?”. “Não”, responde Noeli em sincrono com a imagem. A mesma Noeli, com voz *over*, numa edição de som da conversa com o padrinho na qual narra a ele o que vemos na imagem. “Aí perguntaram o meu nome, que eles queriam fazer um filme, se eu podia participar”. “Sobre o quê?”, pergunta a Noeli do dia da abordagem, em sincrono. Novo corte, retornando, em som e imagem, para o pátio dos padrinhos, agora contando à madrinha: “Ontem contei minha vida pra eles. Que eu tinha oito, nove anos quando a senhora me pegou. Que eu não quis mais ir com a minha mãe. Que a senhora me costurava vestidinho bonito”.

Construção, poder de construir, interpelação direta ao espectador, lembrando-o de sua condição (afinal, essa não é a sua vida). Tudo muito claro. Mas, e daí? Desconsideramos a história de Noeli, julgando-a como um “ato discursivo”, espetáculo montado por um narrador que cria e manipula arbitrariamente imagens sem referentes?

Claro que não. Acreditamos em Noeli. Não de modo “direto”, já que, lucidamente, o filme expõe o nonsense da pretensão do cinema em ser direto. Mas todos os artifícios retóricos empregados têm por base a presença de Noeli contando sua história. Não apenas suas palavras, que poderiam ser transcritas, mas, na expressão de Barthes sobre o caráter testemunhal da fotografia, o “isso foi” da imagem: o registro do instante de sua vida em que essa mulher contou para uma equipe de filmagem sua vida.

Representação crítica e códigos dominantes da representação

Jorge Furtado é, reconhecidamente, um diretor com um sofisticado domínio da narrativa cinematográfica, a ponto de já há alguns anos trabalhar para a versão nacional da indústria cinematográfica, a Rede Globo. Como vimos, *Ilha das Flores* e *Esta Não É a Sua Vida* utilizam-se fartamente desses recursos de manipulação retórica, a ponto de sua classificação como “documentários” ser incômoda. Entretanto, taxonomias à parte, o fundamental é que essa alta manipulação funciona a partir da dimensão documental da imagem. No caso de *Ilha das Flores*, mostrando o poder efetivo dos discursos parodiados, e, em *Esta Não É a Sua Vida*, exibindo a operação discursiva para melhor evidenciar a base testemunhal e relacional da realização cinematográfica.

A mestria narrativa de Furtado se esforça para superar a eterna cadeia de imagens, saturada ao ponto de romper relações com seus referentes. Seus dois filmes citados são uma demonstração da possibilidade de que as imagens tenham, sim, valor representativo, desde que investidas de um trabalho crítico, no sentido da exposição dos mecanismos (operações mecanicamente repetidas) que dominam a produção audiovisual contemporânea. São uma resposta à altura da época, deixando claro que a versão atual da lucidez de realização tem que incluir, como parte da realidade a ser representada, o desvendamento dos mecanismos dominantes de representação.

por Leandro Rocha Saraiva
editor da *Sinopse*

1 – OMAR, Arthur. “o antidocumentário, provisoriamente”. *Cinemais*, no. 8, dez/1997. pp.79-2039. Publicado originalmente na Revista Vozes, em 1978.

2 – SCHWARZ, Roberto. “O fio da meada”. *Que horas são? Cia das Letras*, 1987 (publicado originalmente em janeiro de 1985, na *Folha* e *São Paulo*).

3 – MENEZES, Paulo. “O sujeito-herói em *Cabra Marcado para Morrer*”. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP, São Paulo* 6 (1-2): 107-126, 1994 (publicada em 06/1995). Cabe indicar que o texto de Menezes teve uma excelente réplica, em termos sociológicos, no artigo de NOVAIS, Regina. “Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho”. *Cadernos de antropologia e imagem, UERJ, Rio de Janeiro*, no. 3, 1995

4 – DA-RIN, Sílvia. “Auto-reflexividade no documentário”. *Cinemais*, no. 8, dez/1997, pp. 71-94

5 – NAVES, Rodrigo. “O novo livro do mundo”, *Novos Estudos Cebrap*, no. 23, 1989, p. 170

LICÍNIO AZEVEDO: A FANTÁSTICA REALIDADE AFRICANA

O cineasta e escritor Licínio Azevedo nasceu no Brasil, mas vive e trabalha em Moçambique há mais de vinte anos. O texto a seguir é uma versão editada de uma entrevista concedida a Ruben Caixeta, via Internet.

Anos de formação: do Brasil à África, via jornalismo

Nasci no Rio Grande do Sul e estudei jornalismo no Brasil (PUC/RS) numa época romântica, de contestação à ditadura militar, imprensa alternativa etc... Mais do que na faculdade de Comunicação, aprendi a escrever da maneira como eu queria: lendo e estudando caras que eu considerava os pais do jornalismo moderno. John Reed, por exemplo, autor dos magníficos livros de reportagem *Os 10 Dias que Abalaram o Mundo* e *México Rebelde*; Stephan Crane, autor de *O Emblema Rubro da Coragem* (novela sobre a Guerra de Secessão nos EUA) e correspondente em outras guerras que não essa. Também Hemingway, Talese, García Marquez – na sua fase de jornalista nos anos 50, na Colômbia e na Venezuela – e muitos outros.

Literatura e cinema, para mim, estão completamente ligados. Considero impossível fazer um documentário sem conhecer regras de dramaturgia, sem procurar contar uma história. Cinema, seja documentário ou ficção, é contar uma história, é fazer literatura com imagem e som. Os grandes – Eisenstein, Welles, Kurosawa, Ray, Kazan, Buñuel, os neo-realistas, a Nouvelle Vague – fazem literatura visual, arte, criam humanidade. Evidente que essa é uma forma simplista de dizer as coisas, mas não está longe da realidade.

O porto moçambicano

Vivo em Moçambique (Maputo) desde 1978. Mas antes estive cerca de um ano na Guiné-Bissau, ensinando jornalismo e trabalhando no jornal local. Na minha permanência lá, escrevi o livro *Diário da Libertação*, com histórias da guerra anti-colonial na Guiné, o qual foi publicado no Brasil pela Editora Versus.

Antes ainda de ir para a Guiné, vivi uns tempos em Portugal e viajei muito pela América Latina, como jornalista, fazendo reportagens para a imprensa alternativa e recolhendo histórias.

Vim para Moçambique convidado pelo Ruy Guerra, cineasta brasileiro-moçambicano, que na época estava apoiando a criação do Instituto Nacional de Cinema, em Moçambique. Fui convidado para escrever histórias sobre a guerra de independência (semelhantes às que escrevi sobre a Guiné-Bissau), para serem usadas em roteiros para os filmes de ficção que na época se pretendia fazer. Passei os primeiros três meses no extremo norte do país, nas antigas zonas libertadas, conversando com guerrilheiros e camponeses. Fruto desse trabalho foi o livro *Relatos do Povo Armado*, publicado em Moçambique em 1980, em dois volumes, com tiragens de cerca de 30 mil exemplares cada volume. Os textos serviram de base para o roteiro do primeiro filme moçambicano de ficção, *O Tempo dos*



Leopards, uma co-produção entre Moçambique e a Iugoslávia. Nos primeiros anos, a minha relação com o cinema foi apenas por meio da escrita, o que me interessava era escrever. Fiz dezenas de textos para documentários, acompanhei várias filmagens, as experiências que Godard fez aqui, no fim dos anos 70, os trabalhos do Ruy Guerra, mas não me interessava fazer filmes. No entanto, aprendi bastante.

Depois da experiência no INC, fui trabalhar no Instituto de Comunicação Social, entidade governamental moçambicana voltada para a comunicação multimídia para as áreas rurais. Precisavam que alguém criasse um núcleo de produção de vídeo, para formar pessoas e fazer vídeos, e convidaram-me. Achei o desafio interessante, formei uma equipe e comecei a dirigir, pois tínhamos o compromisso de fazer um documentário educativo por semana para a TV moçambicana. Então envolvi-me com experiências de linguagem. Por exemplo, fazer

filmes mudos para abranger um público mais amplo, num país que fala mais de 30 línguas... O programa semanal, *Canal Zero*, ganhou vários prêmios internacionais, e acabei sendo “capturado” pelo cinema. Surgiu a possibilidade de fazer algumas produções internacionais e sai do Instituto de Comunicação Social para ter mais liberdade de trabalho.

Histórias africanas

Fazer cinema na África, para mim, significa viver num mundo nebuloso onde a ficção se confunde com a realidade e vice-versa, onde uma morte causada à distância por um feiticeiro é tão real quanto a AIDS; onde ser dono de um crocodilo que vive no rio e obedece a nossas ordens é tão real quanto ser dono de uma bicicleta.

A tradição oral na África de contar histórias (reais ou imaginárias?) é muito forte: todos gostam de falar e contar coisas, e eu gosto de ouvir. Mas quando se fala do cinema africano, em geral fala-se do cinema mais conhecido, o dos países francófonos, que, no meu entender, está demasiado preso à literatura oral.

O cinema africano pode ser dividido em três grandes correntes culturais: a dos países árabes, do norte da África, a dos países africanos (negros) francófonos, e a dos países da África Austral, de língua inglesa, entre os quais Moçambique se encontra. Como parte dessa diferença, na África Austral existe uma grande produção de documentários, quase inexistente na África francófona.

A ousadia que falta na produção africana hegemônica sobra na obra do cineasta africano que mais admiro, meu amigo, recentemente falecido (louco, visionário, ator, poeta), Djibril Diop, mil anos-luz à frente do bem-comportado cinema africano francófono.

Nos meus documentários, tento usar essa ousadia de uma forma dosada, contando histórias, mas trabalhando bastante na estrutura. Como documentarista, é com o trabalho de Jory Ivens que mais me identifico. Ivens é um contador de histórias, no sentido em que gosto de contá-las. Gosto de fazer uma obra que seja ao mesmo tempo de fácil e de difícil leitura. Ou seja, que possam ser feitas várias leituras diferentes sobre ela, que o camponês que fala a língua na qual os protagonistas se expressam faça uma leitura, que o público urbano moçambicano tenha outras alternati-

vas de leitura, assim como os intelectuais e o público de outros países, com outras culturas.

Não optei pelo documentário em detrimento da ficção. Faço uma mistura das duas coisas. Meu último livro, *O Comboio de Sal e Açúcar*, publicado no ano passado pela editora dirigida pelo pai do Mia Couto (romancista moçambicano que, de certa maneira, se inspira nas mesmas coisas que eu), foi classificado como uma novela. No entanto, o ponto de partida foi a idéia para um documentário que eu queria fazer durante a guerra, mas para o qual não consegui financiamento, pois ninguém quis investir numa equipe de filmagem que iria ficar três meses no meio da guerra, sem garantia de sobreviver. Nos meus documentários, quando é possível, sempre utilizo elementos de ficção. Tenho projetos de ficção para cinema, mas confesso que a realidade tem um peso extraordinário nesses projetos. E, quando falo da realidade, refiro-me à realidade que vivo no dia-a-dia, a de curandeiros que matam à distância, a de crocodilos enviados para assassinar alguém.

O lugar no mundo

Considero-me um latino-africano: a latinidade é um sonho guevarista; a africanidade, uma impossibilidade relacionada com a minha cor da pele (*Cada Homem é uma Raça*, título de um livro de Mia Couto, representa, no meu entender, uma espécie de *habeas-corpus* preventivo). Assim como a França é Rimbaud e Paris, Portugal é Fernando Pessoa e Lisboa – uma cidade linda, com uma gente simpática e amiga. Em resumo, depois de mais de vinte anos fora do Brasil, considero-me perto apenas dos poucos centímetros quadrados de terra que piso a cada momento.

Penso que, independente do fim da guerra fria, e de outras frias em que o mundo se mete, a relação de gente que vive no Brasil com a África e Moçambique sempre dependerá de inspiração individual, da necessidade individual de negar as pseudo-culturas que são impostas via satélite, e pôr os pés no chão, ter vontade (e prazer) de conhecer coisas que não são melhores nem piores por não terem espaço na TV Globo, são apenas diferentes e, talvez, muito mais humanas ou, talvez, carentes de humanidade.

Para concluir de um modo bem simples: fazer cinema na África é tão gratificante quanto viver, cada um na sua, onde está, tentando dar o melhor de si, pra não morrer de graça.

JEM COHEN

UM OLHAR SOBRE AS CIDADES

"We need an instrument, we need an instrument, to make a measurement, to make a measurement, to find out if loss could weigh"
(trecho de "Instrument", música da banda norte-americana Fugazi)

Como outras pessoas de sua geração, Jem Cohen começou a fazer arte motivado pelo clima efervescente e pela grande afinidade que envolvia os jovens criadores da cena *punk*

de Washington D.C. no final da década de 70. Diferente de seus amigos músicos, como Ian Mackaye, hoje vocalista e guitarrista do Fugazi, Jem não montou uma banda de rock para expressar as inquietações, sonhos e idéias que partilhavam, como o questionamento da massificação, da indústria da música, do *american way of life*, do sistema – resolveu ser fotógrafo, e mais tarde abraçou o cinema, animado justamente pelo desejo de documentar a cena *punk* da capital americana, que crescia a cada dia, culminando com a criação, pelo mesmo Ian Mackaye, da Dischord Records, gravadora independente que passou a lançar em disco as bandas do movimento.

A aposta na expressão individual e na busca de um ponto



Jem Cohen

de vista radicalmente independente, tão caras aos jovens *punks*, impregnou o trabalho de Jem Cohen e é talvez, ainda hoje, sua principal marca. Seus filmes/vídeos expressam a visão muito pessoal de alguém que se propõe a conhecer o mundo através do visor de uma pequena super 8, mídia em extinção. Sozinho com sua câmera (hoje ele usa também uma 16 mm), Jem Cohen subverte o modo de produção típico do cinema, fazendo da arte da indústria a arte de um homem só. Da captação das imagens à montagem, tudo é feito por ele (à exceção da música, de que vamos falar logo adiante): seus filmes são, assim, rigorosamente autorais, como as telas de um pintor.

Se começou documentando despretensiosamente a cena musical *punk*, Jem logo passou a trabalhar em colaboração com amigos músicos, em filmes que apelidou “anti-vídeo clips” ou “clips sem nada pra vender”. É o caso dos filmes poéticos que realizou com o R.E.M, banda hoje *mainstream*, que o artista conhece desde os tempos de anonimato; ou das muitas colaborações com o Fugazi, de Washington D.C.. Nesses longos “anti-vídeo clips”, não encontramos sequer uma imagem da banda em questão. São obras em que as imagens documentais dialogam com a música, muitas vezes resultando em combinações surpreendentes. Lembro-me de *Just Hold Still* (1987), “álbum filmico” composto de vários fragmentos em colaboração com músicos – num deles, cenas de rua de uma Nova York sem nenhum *glamour* dialogam com a música “Glue Man”, do Fugazi.

Anti-vídeo clips

Radicado há mais de 15 anos em Nova York, Jem passou a realizar “poemas documentais” de maior duração e fôlego. No final dos anos 80 ele conclui *This is a history of New York*, proposta de uma “história” da cidade, da “pré-história à era espacial”, inteiramente ilustrada por cenas documentais de rua, captadas pelo próprio artista. A convivência de enormes contrastes pontua esse filme surpreendente e contemplativo, de tempo distendido, composto de blocos “temáticos” separados por legendas: Pré-história, Idade Média, Idade Moderna etc. A bela fotografia, o tempo dilatado, grandes parcerias musicais e a proposta de lançar um olhar pessoal e original sobre a vida contemporânea caracterizam também *Buried in Light* (1994), filme/viagem sobre a Europa Central e do Leste, “revelada” para o Ocidente após a queda do muro de Berlim, mas rapidamente “obscurecida pela luz do consumismo”. “Pois a luz excessiva”,

diz Jem Cohen no texto *over* do filme, “também é escuridão”.

Além da música, os trabalhos mais recentes de Jem Cohen têm a presença marcante de longos textos *over*. O belo *Lost Book Found* (1997), talvez seu filme mais original, é um exemplo. Em *over*, um narrador fictício conta sua história: trabalha como vendedor nas ruas de Nova York, onde um homem certo dia lhe ofereceu um misterioso caderno. Neste caderno encontrou anotações peculiares sobre a vida e reflexões sobre a cidade que o intrigaram. O caderno se perdeu e nosso narrador, no presente, se lembra das anotações enquanto fala de seus percursos por Nova York. Esta história de ficção é inteiramente ilustrada por cenas documentais de rua, compondo um filme que Jem Cohen considera, com razão, um “documentário sobre NY” – aqui, a potente convivência ficção/documentário e a qualidade poética do texto *over* fazem lembrar alguns trabalhos do francês Chris Marker.

A relação com a música e os músicos continua rendendo filmes. No ano passado, Jem Cohen concluiu *Instrument*, documentário sobre a trajetória do Fugazi, banda de Washington D.C. que ele documenta desde o surgimento, em 1987. No momento, prepara a finalização de um longa sobre seu amigo Benjamin, vocalista da banda Smoke, de Atlanta, morto por Aids há cerca de um ano. E Jem continua também com seus “anti-vídeo clips” – recentemente, fez trabalhos sobre músicas do jovem “*singer song-writer*” Elliot Smith e da banda nova-iorquina Blond Red Head.

Mas afinal, o que define esse “olhar pessoal”? O curta *Drink Deep* nos ajuda a pensar sobre essa questão. “Todo paraíso é paraíso perdido”, diz Jem a respeito deste filme “sobre a memória e a narrativa submersas”. *Drink Deep*, com música de Stephen Vitiello, contrapõe planos de banhistas nus, captados em piscinas naturais do interior dos Estados Unidos, a imagens de um *rush* de *umbrellas* e poças d’água numa noite de chuva em Nova York. O resultado é um olhar melancólico e distanciado sobre a vida na cidade, que impregna todos os trabalhos de Jem Cohen de uma espécie de busca, no mundo contemporâneo, de algo que se perdeu – essa nostalgia e esse vazio profundos estão ali, em cada filme, e ao mesmo tempo não sabemos precisá-los com objetividade. Desconfio que é em boa parte esse sentimento que funda a poesia dos filmes de Jem Cohen.

Cláudia Mesquita
jornalista

CÉSAR PAES E MARIE CLÈMENCE:
IMAGENS DE ESVAZIAR
OS OLHOS

Angano... Angano...

Numa beira de rio, as crianças lavam a louça. Não fosse a técnica diferente e divertida da menina, que areia a panela com o calcanhar, a cena cotidiana malgaxe seria absolutamente corriqueira. O momento se estende na tela, encaixando-se suavemente no conjunto de imagens e falas de *Angano... Angano...* Por meio desse imediatismo, dessa simplicidade, o filme nos ensina a ter paciência. César Paes é, como boa parte dos personagens que nos apresenta, um narrador. É preciso que tenhamos tempo para compreendê-lo, para que a tessitura da narrativa complete suas sugestões de um jeito contemplativo, próximo ao que Bazin flagrou nos neo-realistas que, segundo ele, filtravam para nós a realidade, dispondo-a como as pedras de um rio, que só se oferecem como caminho de passagem a quem se dispuser à travessia.

Numa próxima cena (ou pedra), a câmera de Paes nos apresenta um senhor, já idoso, falante, reflexivo e excelente narrador. Ele começa afirmando que os *homo erectus* da ciência ocidental não desapareceram, mas, sim, tornaram-se invisíveis e são aqueles seres de forma humana, mas com os pés virados ao contrário, que vivem em Madagáscar. Ele passa então a palavra a sua esposa, que nos conta que um dia, quando era menina e lavava a louça no rio, viu dois desses seres. Sua descrição desse encontro é muito viva e detalhada. Afinal, não é todo dia que essas coisas acontecem.

Essa roda de conversas e histórias nos faz olhar para trás e rever a cena tão cotidiana de logo antes. Talvez nada seja tão simples e imediato. Ou, quem sabe, tudo, o visível e o invisível, é de fato simples, apesar de nossa pouca compreensão. É a perambulações assim, do jeito de ver e entender, que o filme nos convida, costurando imagens do cotidiano com os fios de prosa e mitologia dos malgaxes.

Aos Guerreiros do Silêncio

Aos Guerreiros do Silêncio, a certa altura, nos oferece imagens arrasadoramente impressionantes das imensidões geladas

da Lapônia. Aqui o caminho é oposto: esse "outro mundo" é trazido para perto. A montagem vertical sobrepõe aos ventos gelados o *jojks*, a forma de canto e narrativa dos lapônios, marcando a natureza como natureza em função do homem. A beleza plástica da fotografia, que poderia se prestar a uma fetichização de cartão postal, é utilizada em função da busca de compreensão da situação humana. Esse modo de composição alcança, em certos momentos, uma profundidade que dá à imagem documental a densidade de um emblema. No outro eixo da montagem paralela, por exemplo, em que acompanhamos a vida na floresta amazônica, há uma imagem de uma índia atravessando uma rodovia, onde surge repentinamente um automóvel, vindo "de dentro" do próprio plano, de um declive da estrada oculto pela filmagem em teleobjetiva. Imagens que valem por rios de tinta.

Essa alternância entre Amazônia e Lapônia multiplica o esforço sutil de César Paes e Marie Clémence, sugerindo que, quer se criem renas ou se pesquem pirarucus, o homem e sua relação com a natureza dependem das transformações históricas. Dessas reflexões participam os próprios personagens do filme, que apresentam suas opiniões sobre as mudanças que o confronto com a civilização ocidental provoca em sua cultura. As histórias que os *saami* e os índios amazônicos contam a si mesmos ainda são fundamentais, mas seu sentido muda conforme muda o mundo onde são contadas. Os *jojks* já não servem para a identificação ao longe de um conhecido que venha atravessando a estepe, agora cruzada rapidamente por motos de gelo; os mitos indígenas agora são contados e "preservados" numa escola.

Um autor se define por um modo particular de nos fazer olhar as coisas. César Paes, sempre em colaboração ou parceria com Marie Clémence, nos faz olhar os homens longamente, sem pressa de entendê-los. É um exercício de olhar simples, desse tipo de simplicidade conquistada por um árduo artesanato, que deixa suas marcas nas sutilezas do ritmo de montagem e composição fotográfica. Só por esse longo esforço cinematográfico o olhar que esses filmes nos oferecem obtém o direito ao contracampo daquela senhora que, no epílogo de *Aos Guerreiros do Silêncio*, nos olha da tela e pergunta: "E agora, aonde vamos? Sobre o que vamos especular?"



CINEMA DE AUTOR, CINEMA DE PESQUISA

Entrevista com Yves Billon

Em 1946, nasce Yves Billon no 14^o *arrondissement*, Paris. Ele vai obter o BTS (diploma superior técnico) em fotografia e cinema na École Nationale (ENPC), em 1968. Neste mesmo ano, como a maioria dos cineastas franceses, participa ativamente dos “Estados Gerais do Cinema” durante o movimento estudantil e cultural que agita a capital francesa. Ainda nessa ocasião, em colaboração com outros companheiros, dirige um filme sobre a violência na greve da Flin, repartição da indústria automobilística Renault.

Em 1969, Yves Billon viaja ao Canadá, aos Estados Unidos, à Bolívia e ao Brasil. Juntamente com funcionários da FUNAI, participa de uma expedição na Amazônia, de Manaus até as aldeias dos índios Waiwai, no leste do Estado de Roraima, com o objetivo de realizar uma reportagem fotográfica.

De volta à França, Yves Billon trabalha com Robert Saulieu no CRIME (Comitê de Pesquisa e Informações sobre Minorias Étnicas). Em 1971, com o apoio da ORTF, um órgão governamental ligado à pesquisa e à realização de documentários para a televisão francesa, Billon realiza seu primeiro longa-metragem, *La Guerre de Pacification en Amazonie*. Este filme leva quatro anos para ser concluído.

Em 1976, com o objetivo de produzir *Guerre de Pacification*, Billon funda a produtora *Les Filmes du Village* (“Filmes de Aldeia”). Depois deste, vários outros filmes sobre povos indígenas e minorias étnicas são produzidos por esta produtora, instalada atualmente no 20^o *arrondissement* em Paris. *Les Filmes du Village* é uma referência europeia para os festivais e as televisões a cabo e de arte que apostam no filme documentário independente, autoral, com uma equipe de realização reduzida e baseada na colaboração entre cineastas e antropólogos, sociólogos e outros estudiosos das ciências humanas.

Como se sabe, ao contrário da indústria cinematográfica norte-americana, na França os grandes diretores sempre lutaram contra a interferência exagerada dos produtores, exigiram um controle sobre as diversas etapas de produção do filme (roteiro, direção, montagem) e, assim, realizaram o chamado “cinema de

autor”. Yves Billon conhece e vive muito bem este cinema, pois ele é ao mesmo tempo produtor e diretor de documentários.

Sinopse (S): Yves, como foi que você descobriu o documentário e qual o seu interesse por esse gênero cinematográfico?

Yves Billon (YB): Ao começar minha carreira profissional como fotógrafo, era um apaixonado pela obra de Cartier-Bresson. Daí veio meu interesse em trabalhar em equipe e me tornar o Cartier-Bresson do cinema documentário. Hoje em dia, estou muito interessado na obra de um cineasta como Raymond Depardon. Ele compreende muito bem a diferença entre o documentário e a ficção, ao dizer que “um diretor de ficção pode sempre se refugiar em um roteiro, enquanto no documentário o diretor se encontra sozinho diante de seu objeto, das pessoas filmadas”.

S: Gostaria que você nos falasse um pouco de seu interesse pelo Brasil. Como foi que você descobriu esse país e quando veio para cá pela primeira vez? Parece-me que os cineastas franceses sempre preferiram os africanos aos índios, não?

YB: Meu encontro com o Brasil foi por mero acaso, e esse encontro se deve, sobretudo, a Jacques Baratier, que realizava na época um filme sobre a pacificação dos índios Suruí, em Porto Velho. Eu, particularmente, sempre fui fascinado pela riqueza da cultura brasileira e, nessas condições, me parece normal ter realizado filmes sobre índios, sobre a música no Brasil. Em breve, realizarei um filme sobre São Paulo, “a cidade de concreto”. Além do mais, quando comecei a fazer cinema, me interessava pelo cinema brasileiro, isto é, *Antônio das Mortes* (*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) e os outros filmes de Glauber Rocha. E também *Qu'il Était Bon Mon Petit Français* (*Como Era Gostoso Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos) e *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade.

S: Entre os realizadores franceses, quem mais teve influência sobre sua maneira de ver e fazer cinema?

YB: Meu começo no cinema foi guiado por uma paixão pela obra de Chris Marker e Alain Resnais e, sobretudo, dois filmes: *Le Joli Mai* e *L'année Dernière à Marienbad*.

S: Como você deve saber, um plano dos grandes estúdios hollywoodianos é dominar todo mercado internacional do cinema. A Motion Pictures projeta ocupar 100% das telas de cinema no mundo. Nesse contexto, como você vê o filme documentário, um gênero muito menor e mais vulnerável, que, ultimamente, teve sua exibição em salas de cinema praticamente restrita aos festivais? Você acha que seu espaço de exibição

priviligiado continua sendo a televisão, e que caminhamos para a uniformização da linguagem documental?

YB: Eu acredito que o filme documentário é uma linguagem maior, e existem várias escolas. Ele será sempre muito criativo e, ao contrário, ultimamente o acesso a este tipo de filme tem-se democratizado. Não, eu não acredito na mundialização neste domínio. Para a produção, isto é uma ferramenta de trabalho, que certos criadores têm a necessidade de dominar. Nós podemos ser, ao mesmo tempo, diretor e produtor: eu sou. Uma das mutações recentes no documentário, especialmente na França, é a emergência de um *métier* de autor, que existia menos anteriormente. Hoje, o autor, o realizador, o produtor e o *cameraman* são, freqüentemente, quatro pessoas diferentes, exercendo cada uma quatro profissões bem distintas. No entanto, cada país guarda sua originalidade.

S: Recentemente, em uma reunião preparatória para a rodada de negociações comerciais em Seattle (Estados Unidos), patrocinada pela Organização Mundial do Comércio – onde estiveram presentes cerca de 70 grandes patrões do setor audiovisual mundial – o sociólogo Pierre Bourdieu defendeu a idéia de exceção cultural. Bourdieu mostrou e contestou a extraordinária concentração dos grupos de comunicação, citou o exemplo da fusão entre a Viacom e a CBS (de um grupo voltado para a produção de conteúdo com um grupo voltado para a difusão); ou seja, a difusão que passa a comandar a produção. Ao contrário da tão propalada diversificação dos produtos culturais anunciada pelos empresários da comunicação, Bourdieu ainda revelou a uniformização dos programas de televisão, a difusão cada vez maior do mesmo tipo de produtos, jogos, seriados, músicas comerciais, romances sentimentais do tipo telenovelas e séries policiais – programa que nada ganham (ao contrário), pelo fato de serem franceses ou alemães: todos eles são, na verdade, produtos originários da busca de lucros máximos a custos mínimos. Contra essa homogeneização, Bourdieu lança a instigante idéia da obra de arte autoral, original, no contexto da globalização. Afinal de contas, Joyce, Faulkner, Kafka, Beckett ou Gombrowicz – puros produtos da Irlanda, dos Estados Unidos, da Checoslováquia ou da Polônia – foram feitos em Paris. Também numerosos cineastas contemporâneos não existiriam como existem sem essa internacionalização literária, artística e cinematográfica. Como você analisa estas idéias de Bourdieu em relação ao documentário e à homogeneização da produção artística?

YB: Hoje em dia, assistimos a uma grande transformação, porque a televisão dirige, de fato, um grande mercado e, por isso, a televisão aumentou muito suas necessidades: ela tem de produzir muito mais. Mas acredito que os festivais continuam sendo a vitrine mais importante, a mais independente. São os festivais que trazem o reconhecimento para as obras independentes.

S: E em relação às chamadas novas tecnologias do audiovisual, qual sua importância para o documentário?

YB: As novas tecnologias contribuíram para a democratização do cinema. Qualquer um hoje em dia pode realizar um filme e gerir sua pós-produção. Além do mais – isso é muito importante – a câmera se tornou um lápis e, com esse fato, temos uma liberdade muito maior para a criação.

S: Hoje em dia, os índios têm-se tornado seus próprios cineastas e, ao mesmo tempo, vigilantes em relação à imagem deles construída pelos brancos. Com quem você tem mais liberdade para trabalhar, para filmar: os índios ou os brancos?

YB: Nunca tive dificuldade para filmar os índios, a não ser os Parakana, que tinham medo e pensavam que minha câmera era uma arma. É verdade que às vezes, as relações com os brancos podem ser conflituosas no que se refere à representação da sua imagem. Do ponto de vista ético, é lógico, este problema é mais delicado em relação aos índios.

S: Entre os filmes que você realizou, qual considera o mais importante?

YB: *Le Dernier Miskitos*, pois, nesse filme, a história me deu razão, e quando eu o fazia todo mundo estava contra.

S: No seu filme *Chronique du Temps Sec* você trabalha em colaboração com o etnólogo Patrick Manget. O que significa para você realizar filmes em conjunto com profissionais de áreas diferentes?

YB: Fiz muitos filmes em colaboração com sociólogos, historiadores, musicólogos ou antropólogos. Eu gosto muito de trabalhar com outros especialistas, gosto do cinema porque é uma arte coletiva.

S: E seus próximos projetos, quais são?

YB: Atualmente, estou produzindo um filme sobre Sebrenica e preparando um filme sobre as escolas do capitalismo nos Estados Unidos. Além disso, preparo um outro filme sobre São Paulo, para a ARTE (canal de televisão franco-germânico).

O DOCUDRAMA

No final dos anos 80 apareceu na Inglaterra um filme chamado *Who Bombed Birmingham?* (*Quem bombardeou Birmingham?*), feito pela Granada Television. Tratava-se da explosão de uma bomba em um *pub* de Birmingham. Quatro homens foram injustamente presos na Inglaterra. A primeira-ministra Margaret Thatcher ficou furiosa: "O que é esse filme? Quem são essas pessoas para fazer julgamentos sobre coisas que ainda estão em andamento? O filme é abusivo, não se deveria nunca fazer filmes como esse". Finalmente, basicamente devido ao filme, houve um novo julgamento e as quatro pessoas presas foram postas em liberdade. Essa história se parece com aquela em que se baseou *Em nome do pai*.

O docudrama pode ser popular e pode ser político, e é desses aspectos, e suas conseqüências, que quero tratar.

Começemos pela definição: "O que é docudrama?" O realizador britânico Leslie Woodhead diz que são "reconstruções jornalísticas de dramas relevantes. É uma forma utilizada por jornalistas investigadores, realizadores de documentários e jornalistas com imaginação". Trata-se, obviamente, de um campo imenso. Incluí, para ficarmos apenas no que se refere à TV, filmes sobre o canal de Suez, montes de filmes sobre a família Kennedy ou sobre a família real, sobre greves na Polônia, sobre o acidente aéreo de Lockerbie, sobre o caso O.J. Simpson, sobre o assassinato da semana, sobre atentados terroristas, etc. Quanto aos longa-metragens da indústria cinematográfica, muitos cabem na definição: *Touro Indomável*, *Carruagens de Fogo*, *Chaplin*, *Malcolm X*, *Gandhi*, *Em nome do pai*, *Apolo 13*, *Michael Collins*, *Amadeus*, *Bird*, *O mais longo dos dias*, *Amistad*, *Titanic*.

Uma variedade de estilos impressionante, e também uma variedade de aproximações com os fatos nos quais se baseiam: pode haver histórias muito próximas e histórias que ninguém sabe de onde vêm, "remotamente baseada na vida de..." De modo que o problema básico é "onde está a verdade nisso tudo?" Esse é o problema central do docudrama.

Versões da verdade

Meu docudrama preferido é *The Amazing Positively True Adventures of the Alleged Texas Murdering Mom*, a versão cômica

da história de uma mãe texana que matou a outra mãe para que sua filha estivesse em melhor posição que a filha de sua vítima na disputa para líder de torcida. O caso já tinha sido levado às telas, sob o título de *Willing to Kill*, numa versão de seriedade reconstitutiva. Mas a HBO decidiu fazer essa versão cômica, para se concentrar não no assassinato em si, mas na maneira como ele foi explorado pelas televisões. Os dois filmes não poderiam ser mais diferentes.

Os docudramas são altamente populares. Em 1992 foram feitos 150 telefilmes nos EUA. Destes, 43 foram docudramas. Em 1991, 7 dos 10 telefilmes escolhidos como os melhores eram docudramas. Entre 1980-1991 os filmes mais vistos do ano foram docudramas. Independentemente das variações de abordagem e qualidade, a popularidade é um fato.

Creio que os docudramas podem ser divididos em dois grupos: as biografias de entretenimento e as investigações reconstrutivas. É esse segundo grupo, por suas conseqüências políticas, que me interessa diretamente. Na Inglaterra essa investigação reconstrutiva converteu-se numa forma muito séria e muito próxima do jornalismo. Estamos falando de filmes como *And the Band Played On*, *The Atlanta Child Murders*, *Death of a Princess*, *Friendly Fire*. Em todos esses filmes, a questão é: onde está a verdade? Segundo Walter Goodman, "o único docudrama bom é o docudrama morto"; ou, segundo o título do artigo de um amigo, eles são "mentiras sobre pessoas reais".

Não estou de acordo, mas sei que o docudrama político pode ser um grande problema. As distorções do filme *Malcolm X* resultam na disseminação de uma visão distorcida de uma figura política importante. A questão é: até que ponto importa realmente a verdade? Creio que a chave está em três aspectos.

Em primeiro lugar, a proximidade do filme em relação a nossa própria época. Em geral, a importância da verdade, em termos de conseqüências políticas imediatas, é menor quanto mais afastados no tempo estejam os fatos dramatizados.

Em segundo lugar, para que a questão do grau de verdade se coloque, o tema do docudrama tem de ser vital para o momento. Por exemplo, a crise irlandesa, ou a crise do Oriente Médio, ou qualquer outra crise desse tipo.

A última questão se refere ao modo como o público percebe o filme. No caso de biografias hollywoodianas, não há problemas, pois todos já estão familiarizados com as manipulações, e isso não nos importa muito. O perigo está no público tomar como fato uma ficção que lhes é apresentada.

Reconstruindo a experiência



Examinemos essas questões concentrando-nos na Inglaterra, que oferece um exemplo claro do que pode se fazer com os docudramas. A história do docudrama na Inglaterra foi muito intensa a partir de meados dos anos 30, até os anos 60, quando a forma do documentário foi basicamente reinventada para a televisão por pessoas como Jeremy Sandford, Peter Watkins, Ken Loach e Tony Parker. Nos anos 70 esta forma foi fortemente afetada por dois homens excepcionais: Peter Goodchild, do departamento de ciências da BBC, e Leslie Woodhead, de Granada. Ambos se questionaram: como fazer a vida real mais interessante? Peter e sua unidade passaram a fazer filmes sobre pessoas como Marie Curie, Freud, Darwin, Oppenheimer. Outras pessoas da BBC começaram a se concentrar na História. Há uma série maravilhosa chamada *In Search of the Nile*, para a qual a BBC realizou cinco ou seis filmes dirigidos pelo produtor Michael Latham: viajaram até o Nilo, filmaram a locação, trabalharam a partir de diários, reconstruíram personagens históricos usando os conteúdos dos diários genuínos dos exploradores. Esse era o estilo da BBC, com Peter Goodchild e Michael Latham.

Nessa época, Leslie Woodhead surgiu com uma idéia nova. Como muitos de nós, Leslie, que fora um excelente produtor de documentários, estava começando a se sentir frustrado. Queria contar o que acontecia na União Soviética, mas não podia ir lá com uma câmera, não podia contar histórias de uma maneira documental direta. Assim, teve a idéia de que “é preciso reconstruir as histórias, reconstruí-las o mais autenticamente possível. Tentaremos fazer com que as locações sejam parecidas; não inventaremos personagens, vamos representá-los corretamente. Se vamos utilizar atores, informaremos que estamos utilizando atores. Queremos que vocês, o público, acreditem que foi assim que aconteceu”. Começou, na unidade de Granada, com uma série de filmes sobre a União Soviética. Fez *Os diários de um general russo* e também um filme sobre a experiência de uma mulher chinesa na prisão. Depois fez seus dois filmes mais famosos: um sobre a greve no Estaleiro Lênin, que marcou o começo do Solidariedade; e o outro, chamado *Invasion*, sobre a invasão da Checoslováquia e as lutas políticas entre Dubcek e os russos. Tratava-se de um filme utilizado com fins políticos, para revelar o que ocorria na União Soviética, porque não havia outra forma de fazê-lo.



No início dos anos 80, Anthony Thomas pôs, como dizemos, o gato entre as pombas. Ele leu nos jornais que uma princesa saudita havia sido assassinada pelo seu avô, e que seu amante tinha sido decapitado. Obteve dinheiro e viajou com uma equipe pelo Líbano, por Beirute, pela Arábia Saudita, tentando averiguar qual era a história. O que obteve foi uma história semelhante a *Rashomon*, pois cada pessoa lhe contava uma história diferente. Finalmente, filmou no Egito e... criou-se um inferno. Um dia depois da primeira exibição, a Arábia Saudita rompeu relações diplomáticas com a Inglaterra. Quando o filme foi exibido nos EUA, companhias petrolíferas americanas publicaram anúncios no *The New York Times* declarando que “é um conto de fadas, não acreditem nisso, não exibam”. Nessa situação, surge a pergunta: até que ponto é verdade?

Thomas iniciou a produção com a idéia de fazer um documentário, mas logo se deu conta que seria impossível, já que as pessoas lhe diziam que seria impossível para elas falar sobre aquela história em um filme sem serem presas ou mortas. Ele utilizou, então, no início do filme, trechos recortados de depoimentos, tendo o cuidado de trocar as referências a nomes e ocupações dos depoentes.

O filme trabalha em dois níveis. Num nível é a história da princesa, mas, num nível mais profundo, é uma análise do lugar das mulheres na sociedade árabe. Como já disse, trata-se de um filme que tanto o governo saudita, por interesse de conservação política direto, quanto o governo inglês, por interesse no dinheiro saudita, tentaram reprimir.

Dando um passo além: depois disso, o departamento de Granada começou a mudar o modo como desagradava ao governo britânico – começaram a fazer filmes sobre a própria Inglaterra, dizendo “Isso é corrupção”, aqui, na Inglaterra. Granada realizou três ou quatro filmes que tocavam em problemas políticos.

Assumir as incertezas

Fizeram *Who Bombed Birmingham?*, o julgamento foi refeito, mas o filme não foi reexibido. Alguns anos mais tarde, Michael Eaton escreveu *Shoot to Kill*, sobre o caso em que a polícia irlandesa, no fim dos anos 80, matou a tiros quatro homens, que, supostamente, eram terroristas (mas que não estavam armados). Quando o encarregado do caso, John Stalker, estava a ponto de denunciar a corrupção policial, o caso foi encerrado. O filme foi realizado, mas foi exibido apenas uma vez, porque era “demasiado forte”.

Quando é possível saber onde está a verdade? Não conheço a resposta. São problemas gigantescos, e outras pessoas se encarregaram de discuti-los. Uma forma de tratar a questão é dizer, no começo do filme, o que exatamente foi feito: “esse filme se baseia em...”, “as liberdades que tomamos são...”. Um dos filmes de Leslie Woodhead começava dizendo: “Este é um homem real. Faremos com que esse homem real seja interpretado por um ator, mas não tomaremos maiores liberdades além dessa”. É difícil estabelecer limites. Michael Eaton escreveu um filme sobre a catástrofe de Lockerbie no qual argumenta que não foram os líbios, mas os sírios os responsáveis pela explosão. Quando já transcorreram dois terços do filme, a narração se interrompe e um comentador diz: “A partir daqui não estamos seguros”. É bastante justo.

Há alguns anos, numa conferência sobre docudrama na Inglaterra, um roteirista me disse: “Sempre se pode saber quando se fez um bom docudrama: nunca mais o exibem”. O cinema me interessa como meio político, como um meio para a mudança. E, como sei que há pontos que o documentário não pode alcançar, concordo com Woodhead: “Esta é uma história que deve ser contada, que não pode ser contada de nenhuma outra forma, mas que vale a pena ser contada”. Conte-se a história através do docudrama e permita-se ao público saber o que se está fazendo.

Alan Rosenthal
documentarista, autor de *Why Docudrama?*

Este texto é uma compilação editada, autorizada pelo autor, de uma palestra proferida no encontro *Escenarios de Fin de Siglo – nuevas tendencias del cine documental*, realizado no México em 1996, no Centro de Capacitación Cinematográfica.

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

item

breve: **item-5** afro-américas

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

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

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

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

O FILME DE NICK E A TRANSCENDÊNCIA DO “CINEMA-VERDADE”

O crítico brasileiro Francisco Luiz de Almeida Salles, um dos poetas da crítica cinematográfica, escreveu em 1965 que o cinema-verdade, diferente do *cinema verité* de Jean Rouch, era uma categoria que ultrapassava questões relacionadas ao estilo, à forma de filmar, a dogmas. Para Salles, o cinema realista ingênuo de Lumière era como a filosofia de Parmênides, segundo a qual o mundo é uma realidade física, fora de nós. Já a mágica de Méliès indicaria a apreensão da realidade pelo espírito, como Heráclito, sem a necessidade do físico. Salles escreveu que “o cinema não é nem parmenídico nem heracliteano, é a inclusão do instante na duração, a valorização do estático pelo dinâmico, a recuperação, pela fusão, do mundo e da consciência”. Ou seja, ele era por um cinema que, ao mesmo tempo em que respeitasse o mundo como espetáculo, e o mundo como consciência, oferecesse um campo novo, em que o espetáculo fosse consciencializado e a consciência fosse um elemento do próprio espetáculo. Assim, o cinema seria um espelho da existência, entendendo-se esta não só como o mundo visto pelo espírito, nem só o espírito refletindo o mundo, mas sim o mundo mais o espírito. O bom cinema seria então aquele que aliasse isso tudo, o cinema seria a vida (não custa lembrar que a analogia data das origens do cinema, já que, junto com o *cinematographo* e o kinetoscópio, surgiram o *vitascópio*, o *bioscópio* e também a *Biograph*). Atingir esse estágio de grandeza seria para poucos mestres, dizia Salles. Pois eu o afirmo: isso está no Wim Wenders de *O Filme de Nick*, talvez a mais visceral experiência cinematográfica de todos os tempos.

O medo da morte

Para quem não sabe, *O Filme de Nick* é o resultado da ida de Wenders com uma equipe de filmagem para conviver com o mestre do cinema Nicholas Ray, quando este se encontrava extremamente debilitado por um câncer. A idéia surgiu naturalmente, numa conversa entre Ray e Wenders enquanto este estava na pré-produção de *Hammett*. Nenhum dos dois sabia bem o que queria com isso, ou o que aconteceria. Ainda bem, pois o que sai dessa experiência não se explica. O filme ultrapassa e acaba com todas as fronteiras e definições do que são gêneros de cinema, do que é documentário, do que é ficção, do que é narrativa cinematográfica. Pega as polêmicas ancestrais de Kracauer e Arnheim, de Deren e Bazin, amassa-as bem e joga-as no lixo com a brutal força que emana do fenômeno da filmagem-montagem, esse tal de cinema. Brinca com as noções tão importantes do que é realismo e está às beiras do cinema totalmente digital. Ainda assim, quando uma câmera é ligada, o naco de espaço-tempo real que ela capta tem um poder intrínseco que não pode ser negado.

É claro que em plenos anos 90 nossos olhos cinematográficos já se encontram em tal grau de apreensão que os limites do abstrato e do onírico, do documentário e da ficção são rompidos nas mais hollywoodianas produções. É uma época que já viu tudo, já absorveu tudo, já usou tudo e por isso mesmo parece insensível a tudo. Como chocar essa nova subjetividade, como fazê-la balançar? Somente voltando ao mais básico instinto humano: o medo da morte. Mas a morte já não faz parte do banal?

Cinema Verdade x Cinema Verossímil

Pois Wenders e Ray chacoalham isso tudo, e sem precisar teorizar tanto. Seria de se esperar que o filme fosse acusado de

oportunista e aproveitador, por mostrar o espetáculo de uma morte. Mas ele não se nega a discutir essa questão seguidamente. Ray era quem mais queria ser filmado. Isso porque sua vida era o cinema. Estar cercado por aquela equipe, estar filmando era de fato uma terapia. Mas, ao mesmo tempo, como se filma alguém morrendo? No início vemos Ray acordando com fortes dores. Wenders dorme no sofá. A reação natural é: mas isso é claramente encenado! Como a câmera poderia estar lá ao lado de Ray, com a luz perfeita, o movimento exato, se Wenders estaria dormindo? E como filmaria ele nessa montagem paralela se só havia uma câmera? Não há problema: no plano seguinte fica claro que, sim, aquilo era encenado, não há por que esconder isso (como tantos documentários “inocentes” fazem). Sacrilégio? Pegar um homem à beira da morte e fazê-lo encenar a sua dor para nós? Pois daí para diante é assim que o filme segue: na fronteira do que é encenado e do que é verdade. Mas, afinal, O QUE É A VERDADE?

Não importa. O que importa mesmo é que há algo de maior, fora de controle, acontecendo em cada *take*: o câncer de Nick. E este não se encena. O filme vive sob esse dilema, como diz Wenders. O filme é confuso, irregular, sem ritmo. Não se decide por um caminho, é caótico. Ou seja, o filme está de frente com a morte. Mas não a morte morta, a morte viva, a morte que dá sentido à vida. E o caos e a confusão não podem ser escondidos, pois não é assim que somos perante a morte? Wim Wenders encena seqüências oníricas, filma cenas reais, lê o diário de Nick. “É um filme sobre morrer. Não é um filme sobre morrer”, reafirmam os envolvidos. É a grandeza do cinema-verdade, a junção do espetáculo da vida com a consciência, espírito+corpo, a lente orgânica que joga o espectador na grande aventura sem nexo que é viver e morrer. Deliciosa e aterradora.

Acima de tudo, *O Filme de Nick* é também um filme impregnado pelo amor ao cinema, e por isso mesmo ele ama a

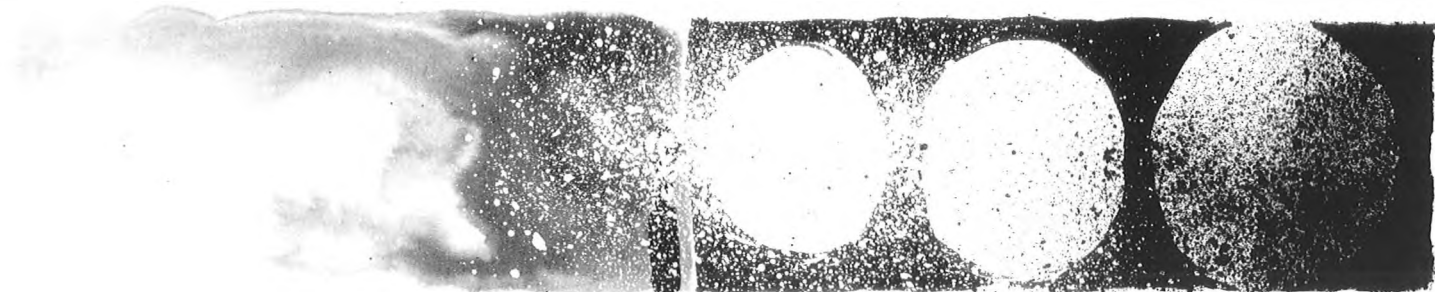
vida. O cinema deve SER a vida, mas não pelo realismo. Almeida Salles diferenciava seu cinema-verdade do “cinema verossímil”, que era a encenação romanesca do real, e do cinema real que busca mostrar a verdade, seja em ficção ou em documentários (neo-realismo incluído). O cinema-verdade era maior do que estes por ser uma expressão completa do que é a passagem dos seres humanos pela terra: não só carne, nem só espírito, mas uma luta constante pelo equilíbrio entre ambos.

A vida em um só olhar

“Quanto mais chegamos ao fim, mais perto estamos de reescrever o começo”, diz Ray, referindo-se ao seu processo de filmar sem roteiro pronto. Que metáfora melhor para a vida dele, para qualquer vida? A realidade é fantasia, segundo ele, e por isso não há o que temer. Ainda assim ele teme morrer. “Morrer e não mais respirar.” Sim, porque segundo ele todos nós desejamos experimentar a morte, desde que possamos continuar respirando e vivendo. Só frente a frente com ela passamos a temer não a morte, mas o fim da respiração.

Realidade ou encenação? Arte ou reprodução técnica? Cinema ou vida? Pois tudo isso vai por água abaixo quando surge na tela o rosto de Ray no seu último plano, filmado pouco antes de sua crise final. Dor, desespero, ironia, medo, confusão, compreensão, tranqüilidade. Tudo em um rosto. O cinema vira vida. E por um segundo tudo isso que os Lumière começaram se justifica. Com a fugacidade do acender e do apagar de um fósforo, com a beleza de um navio chinês pelo rio Hudson, com a complexidade de uma vida inteira em um olhar. E viva o cinema-verdade, ainda hoje a única e melhor expressão artística de uma vida humana.

Eduardo Valente
 editor da Revista Contracampo



que LUZ? qual CÂMERA? que AÇÃO?

CURSOS DE CINEMA DA USP

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

Curso de Dramaturgia Cinematográfica
Curso Livre de Cinema - Clássico e Moderno
Curso de Cinema e História
Curso de Documentário

Local dos cursos:
Centro Universitário Maria Antônia - Rua Maria Antônia, 294

Novas turmas a partir de Fevereiro de 2000

Maiores Informações no telefone: 818.3540

Realização:



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 e-mail :

revista.sinopse@zipmail.com.br

Envie o seu texto em disquete (ou como *attachement* por e-mail), seguindo as normas abaixo.

**texto de, no máximo, 5.500 caracteres
(incluindo espaços)**

intertítulos a cada 2.000 toques

sugestão de olhos e imagens

formato microsoft word (.doc)

Para informações sobre
distribuição e locais de venda
da Revista Sinopse, entre em
contato com a Editora Hedra:

tel - (0..11) 867.8304

Fradique Coutinho 1139, 2º andar

cep-05416-011 vila madalena São Paulo SP



SINOPSE

Para informações sobre
assinaturas, entre em
contato com o CINUSP:

tel - (0..11) 818.3152

Rua da Reitoria 109, bloco K
sala 201 2º andar cep-05508-900
Cidade Universitária São Paulo SP

Eduardo COUTINHO



"O difícil é trazer as razões do outro, sem lhe dar razão."

Eduardo Coutinho



PRO-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA



hedra