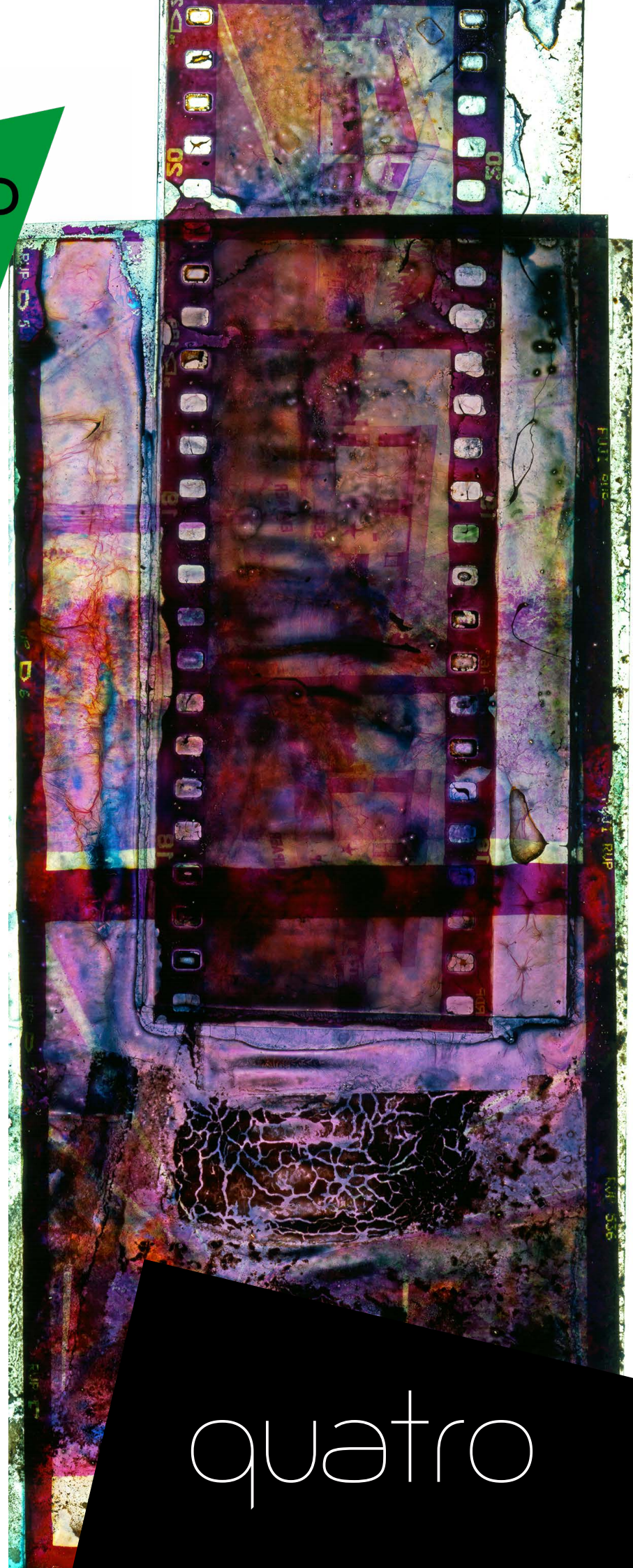


revista

mnemo  
cine



quatro

revista



# quatro dez 2021

## EXPEDIENTE

EDITORES

André Piero Gatti, Flávio de Souza Brito e Humberto Pereira da Silva

REVISÃO

Djamila Oliveira

DIAGRAMAÇÃO

Sísifo Magnani Gatti

PROJETO GRÁFICO

Ana Key Kapaz

PESQUISA DE IMAGEM

Fabiola Notari, Catarina Forbes, Catarina Walter

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Ary Diesendruck

## CONSELHO EDITORIAL

Arthur Autran  
Carlos Alberto Mattos  
Filipe Salles  
Ivonete Pinto  
José Inácio de Melo Souza  
Marília Franco  
Sheila Schvarzman

Universidade Federal de São Carlos  
Blog [carmattos.com](http://carmattos.com)  
Universidade Estadual de Campinas  
Universidade Federal de Pelotas  
Cinemateca Brasileira  
Universidade de São Paulo  
Universidade Anhembi-Morumbi

## COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

André Piero Gatti, Arthur Autran, Artur Ilha, Catarina Forbes, Celeza Ramalho, Donny Correia, Enrico Alchimim, Equipe Caliban, Fabiola Notari, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, José Carlos Sebe Bom Meihy, José Inácio de Melo Souza, Luca Scupino, Lúcio Aguiar, Luiza Lusvarghi, Monica Fonseca Wexell Severo, Marcos Keiji, Teresa Noll Trindade, Zilda Marcia Yokoi

[www.mnemocine.com.br](http://www.mnemocine.com.br)

Revista disponível para download gratuito nos formatos EPUB e PDF

ISSN 1980 6590

# índice

## EDITORIAL

Número quatro

p. 3

## DOSSIÊ - SILVIO TENDLER

Entrevista: Cine-Zap e o último Tsunami  
p. 5

Fabiola Notari

Silvio Tandler: visto por outros,  
comentado por ele mesmo  
p. 31

José Carlos Sebe Bom Meihy e  
Zilda Marcia Yokoi

Silvio Tandler, um caso de  
sucesso de bilheteria  
p.36

Teresa Noll Trindade

Os nexos causais e o Marighella  
de Tandler  
p. 52

Ivonete Pinto

Ousar pensar, ousar dizer  
p. 59

Monica Fonseca Wexell Severo

Silvio Tandler por nós  
p. 66

Equipe Caliban

## NOTA HISTÓRICA

Meu ENEM 2019

p. 68

José Inácio de Melo Souza

## HISTÓRIAS DE CINEMA

A busca do hedonismo brasileiro  
em O Capitão Bandeira contra  
o Dr. Moura Brasil ou, Hugo  
Carvana e o hedonismo no cinema  
p. 73

Celeza Ramalho

## TECNOLOGIA

29,97FPS: U-MATIC e destruição criadora  
p. 77

Lúcio Aguiar

## CINEMA E... AS MULHERES

As cineastas brasileiras: feminismo  
e cinema autoral no Brasil  
p. 88

Luiza Lusvarghi

Arthur Autran	<b>ANÁLISE FÍLMICA</b> <i>A crise do intelectual em tempos de Bolsonaro – Notas acerca de #eagoraoque, de Jean Claude Bernardet e Rubens Rewald</i> p. 103
Donny Correia	<i>A narrativa da tela: A hipótese da pintura roubada, de Raúl Ruiz</i> p.110
Catarina Forbes	<b>NOVOS OLHARES</b> <i>Vá e Veja: Klimov, o horror da guerra e a infância perdida</i> p. 123
Luca Scupino	<i>O Cinema-Verdade ou a Verdade do Cinema</i> p. 127
Marcos Keiji	<i>Uma análise crítica da Nouvelle Vague</i> p. 140
Enrico Alchimim	<i>O desejo de capturar o real e a crise do jogo de aparências no cinema de Maurice Pialat</i> p. 160
Artur Ilha	<i>Arte e ocultismo: Kenneth Anger e a linguagem mágica do cinema experimental</i> p. 173
André Piero Gatti	<b>RESENHA</b> <i>A propósito de uma certa crítica: um certo cinema brasileiro em 50 filmes</i> p. 179
Humberto Pereira da Silva	<i>O cinema paulistano em foco: Spcine, audiovisual e democracia nos tempos pós-retomada</i> p. 185
	<b>ANEXO</b> <i>filmografia completa de Silvio Tendler (disponível para download no site)</i> p. 192

**SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A EDIÇÃO CINCO:**

As normas para submissão de textos estão disponíveis em: <http://mnemocine.com.br/index.php/revista-mnemocine/>



# número quatro

Apresentamos a **Revista Mnemocine** número QUATRO !!!

Mais extensa que as anteriores, desta vez homenageamos Silvio Tendler. Escolha plenamente afinada com a proposta da Mnemocine e o momento histórico em que vivemos: seja pelo conjunto de sua obra, como por sua atuação recente diante dos golpes e restrições da pandemia, realizando novos filmes e participando dos "Estados Gerais da Cultura".

Abrimos o *Dossiê Tendler* com a entrevista realizada por Fabiola Notari, trazendo as impressões recentes desse cineasta e ativista em tempos sombrios.

Em seguida, explorando sua obra e processo de trabalho, selecionamos o trecho de uma conversa com os professores José Carlos Sebe e Zilda Yokoi durante a elaboração do "Catálogo (in)disciplinado", seguido por três ensaios: o primeiro, de Teresa Noll Trindade, em torno dos maiores sucessos de bilheteria de Tendler; o segundo, de Ivonete Pinto, sobre Marighella, com Mônica Fonseca enfocando a relação entre alimentos e agrotóxicos.

Finalizamos o dossiê com o sensível depoimento da Equipe Caliban, disponibilizando anexa sua filmografia (versão integral para download no site **Mnemocine**).

...

Em nossas editorias temáticas, a coluna **Nota Histórica** de José Inácio de Melo Souza traz uma instigante reflexão sobre tema de redação do ENEM de 2019: a "democratização do acesso ao cinema no Brasil".

Na sequência, em **Histórias de Cinema**, Celeza Ramalho apresenta uma bem-humorada homenagem ao ator e diretor Hugo Carvana.

A seção **Tecnologia** explora a transição do meio fotoquímico para o magnético, com a consolidação do U-Matic e o VHS Home Vídeo, por Lúcio Aguiar.

Já **Cinema e...**, dedica-se ao universo feminino no Brasil, onde Luiza Lusvarghi atualiza os debates teóricos sobre o tema.

A **Análise Filmica** de Arthur Autran examina a crise do intelectual em tempos de Bolsonaro, tendo como

impulso o filme *#eagoraoque*, enquanto Donny Correia discute a "fenomenologia da percepção" de uma imagem, tendo por referência o filme *A hipótese da pintura roubada*, de Raúl Ruiz.

Em **Novos Olhares** contamos com artigos de estudantes de graduação da Faap, sob a curadoria de Humberto Silva, e uma colaboração da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

Concluimos com as **Resenhas** dos livros: *O cinema brasileiro contemporâneo em 50 filmes de Marcelo Ikeda*, por André Piero Gatti; e, *Depois da última sessão de cinema – Spcine, audiovisual e democracia*, organizado por Fabio Maleronka Ferron e Alfredo Manevy, apresentado por Humberto Pereira da Silva.

...

Após cinco edições, felizes pelo que realizamos, graças a um maravilhoso conselho editorial e generosos colaboradores; também certa frustração por ideias não realizadas, pedindo desculpas por eventuais imperfeições.

A incerteza brasileira para 2022 nem permite promessas; só a de que continuaremos juntos diante dos desafios (em todos os âmbitos) que se colocam para os próximos anos.

Este editorial apenas para nos colocar à disposição, oferecer espaço para suas iniciativas e convidá-los/las para os novos planos !!!

Abraços fraternos e desejos de um ótimo 2022 !!!

# Silvio Tandler Cine-Zap e o Último Tsunami

Fabiola Notari

**Fabiola Notari** é artista visual, professora e pesquisadora. Doutora em Literatura e Cultura Russa (FFLCH/USP). Lecionou de 2012 a 2020 no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Coordena o Grupo de Estudos Livros de Artista, Livros-objetos: entre vestígios e apagamentos e é criadora do Núcleo de Livros de Artista, iniciativas apoiadas e realizadas na Casa Contemporânea. É co-fundadora e diretora administrativa do Instituto Angelim. [www.fabiolanotari.com](http://www.fabiolanotari.com)

Silvio Tandler teve no cineclubismo a porta de entrada para o universo do cinema nos anos 1960. Sua atuação como cineclubista nos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, no entanto, se tornou perigosa; por isso, no início da década seguinte, ele se mudou para o Chile, governado por Salvador Allende. Em sua estada chilena, Tandler registrou em imagens diferentes projetos populares estraçalhados pelo golpe de 1973. Em solo chileno, então, realizou um filme sobre a política governamental intitulado *La Cultura Popular Vá!* Do Chile, ele viajou em seguida a Paris em 1972 para estudar cinema, quando participou de coletivo ligado a

Chris Marker. Em 1975 licenciou-se em História pela Universidade de Paris 7 e em 1976 obteve título de mestre com dissertação sobre a obra de Joris Ivens, na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS). Importante para seu trajeto como cineasta e sua visão sobre o cinema foi ter sido aluno na primeira turma do Curso "Cinema e História", conduzido pelo historiador Marc Ferro.

De volta ao Brasil, realizou, dentre outros trabalhos, *Os Anos JK - Uma Trajetória Política* (1980) e *Jango* (1984), documentários de grande sucesso de público. Entre esses dois personagens marcantes de nossa história política, dirigiu

também com grande sucesso de público *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981). Mas, de fato, Tandler se notabilizou como grande documentarista ao retratar diferentes personalidades de nossa história político-cultural, como Carlos Marighella, Glauber Rocha, Milton Santos, Tancredo Neves e Josué de Castro. A articulação entre cinema e história ganha em *Utopia e Barbárie* (2010) um esforço de síntese dos acontecimentos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos. Ele nos lega ao longo de sua trajetória, com mais de 70 filmes entre curtas, médias e longas-metragens, um acervo riquíssimo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo, material que cresce na medida em que inúmeros projetos cinematográficos e televisivos são concretizados, como é o caso de *Militares da Democracia: Os Militares que Disseram Não e Os Advogados Contra a Ditadura: Por uma Questão de Justiça*, ambos de 2014.

Esta entrevista foi realizada pelo Zoom em 20 de janeiro de 2021 e faz parte da pesquisa de pós-doutoramento de Fabiola Notari. Foi generosamente cedida para a **Revista Mnemocine**.

...

**Fabiola Notari:** Vamos partir de como você está lidando com as questões da poética, técnica e

ética nesse período de pandemia, pandemônio. A ideia é desenvolver esse conceito, refletindo sobre o quanto a COVID-19 e o (des)governo de Jair Bolsonaro afetam a sua produção, sem contar todos esses movimentos que você está encabeçando. Eu acho que de alguma forma os *Estados Gerais da Cultura* (1) deve entrar nesse recorte temporal (2020-2021) sobre como você, Silvio, vem pensando e repensando o cinema, as conexões com as pessoas...

**Silvio Tandler:** O cinema é uma arte libidinal. Isso é muito interessante. Essa confusão metafísica entre arte, amor e libido. Tudo se mistura. Os cineastas mais libidinais são os documentaristas, os que estão mais próximos do real. Eu acho que os ficcionistas sublimam a criação artística. Isso é muito curioso. Todos os meus gurus eram muito libidinais, assim como também os cineastas que fizeram a minha cabeça. Chris Marker era extremamente libidinal; Joris Ivens e Jean Rouch também.

**FN:** Visceral. Vida e arte juntos... Acredito que a questão seja o roteiro. Os ficcionistas ficam no roteiro, já os documentaristas fogem do roteiro, o qual, muitas vezes, não existe. Eles deixam acontecer...

**ST:** Eu não tenho roteiro. Nunca fiz roteiro na vida. Nunca escrevi um porque acredito que o filme



acontece à medida que é construído. Eu tenho projetos. Eu vou mandar para você o projeto do Cine-Zap... Estou trabalhando com uma equipe que nunca fez cinema, para fazer o Cine-Zap. Agora na pandemia, inventei o Cine-Zap. Porque, na verdade, acho que a arte está sendo superada pelo comércio; então, as pessoas estão muito mais ligadas a direitos e propriedade do que à criação. E aí, veio a pandemia. Sempre fui arreadio a ter WhatsApp, mas na pandemia não tive outra saída. Comecei a receber milhares de coisas por dia, todos os dias. Os amigos me mandam músicas, mensagens, um meme, um *card*... Um dia a música vem triste, outro dia vem alegre. Muita paródia sendo feita. Muita crítica. Muita política. Muito humor. E, com esse material recebido, posso refazer o mapa da pandemia. A partir desse conteúdo recebido por WhatsApp, sou capaz de reconstruir minha relação com as pessoas no dia a dia. E, também, posso (re)contar a história da pandemia. Tudo por meio desse material que recebo diariamente pelo WhatsApp.

E qual é a vantagem do WhatsApp? Ele venceu. Ele derrotou o mundo do comércio. Tudo me chega de graça e repasso de graça. Então a palavra lucro foi abolida da nossa relação. Eu não ganho para te mandar coisas

e você não ganha para me passar outras. Aí há uma relação de troca igualitária. Não estou vendendo nenhum produto e você também não. Nós estamos trocando ideias. E se eu juntar tudo isso numa linha do tempo, posso reconstituir a história da pandemia. E é isso o que estou fazendo com o Cine-Zap. É essa invenção. Mas como ele tem limitações técnicas, não é possível fazer blocos longos, ele não transmite, então estou montando pequenos blocos que fazem parte de um projeto maior. Esse filme vai ser montado como um quebra-cabeças, em que o espectador vai assistir na ordem e na sequência que quiser. O filme não tem numeração. Não tem início, nem meio e nem fim.

Isso, na verdade, era a ideia do Glauber Rocha, no filme *A Idade da Terra*. Quando ele fez esse filme, queria que não tivesse créditos de abertura e de fim, que os rolos não fossem ordenados. Os rolos deveriam ser projetados na ordem em que o projetor quisesse. É um filme barroco. Com conceito barroco. Longuíssimo, com vários Cristos, branco, preto... A Embrafilme não deixou. Ela encareteou. Obrigou colocar "Embrafilme apresenta" no primeiro rolo e "fim" no último rolo (2). E com isso você tinha uma ordem. A ideia do Glauber era você entrar no cinema num momento,

ver um trecho do filme. Sair do cinema, tomar uma cachacinha, fumar um cigarro. Voltar para o cinema, ver outro trecho do filme. Cansar e ir embora para casa. No dia seguinte você voltava e via mais um trecho. Então o filme *A Idade da Terra* é para ser visto com a mesma intensidade que você lê um livro do Saramago, por exemplo. Ninguém lê de uma talagada só um livro de 400 páginas. E nem vê um filme de várias horas de uma vez só. Então a ideia do Glauber era essa. Era para ser uma experiência a ser curtida. Ver um trecho e discutir com os amigos. Conversar sobre. Voltar no dia seguinte para rever, fazer uma releitura. Não deixaram ele fazer isso. Ele morreu com essa dor. E eu, que sou formado pela mente glauberiana, fiz um filme sobre ele. E agora estou fazendo uma homenagem a ele com o Cine-Zap. Este é o sonho do Glauber. Alguns dos meus ídolos adorariam fazer o que eu estou fazendo. O Chris Marker é um deles. Hoje, ele estaria fazendo Cine-Zap. E Glauber também. Porque é a coisa mais moderna e mais revolucionária que há.

Durante a pandemia, enquanto a vemos de uma forma extremamente perversa, já matou 211.000 pessoas no Brasil (3), hoje, no mundo, mais de 2 milhões, também criou um outro nicho de solidariedade na humanidade

que gera outros produtos. Ela aboliu a questão da propriedade. As pessoas interferem em músicas e imagens, e ninguém mete processo em ninguém. Eu recebi, por exemplo, por esses dias, um trecho de *Casablanca*. Na verdade, uma releitura de um de seus trechos: a cena de embarque de Ingrid Bergman com Humphrey Bogart, em que eles estão discutindo se ela vai tomar cloroquina ou não. É maravilhoso. Eu já recebi duas versões do filme sobre o bunker do Hitler. Uma, é o Hitler brigando. O Hitler/Bolsonaro dizendo que não vai fazer a vacinação, e termina dizendo que o Dória já fez. E o último, é a discussão do *impeachment*. Em uma semana, eu recebi duas versões diferentes.

O aniversário do Gilberto Gil foi comemorado por mais de 70 artistas. Se você pagasse o cachê daqueles caras, seria um filme milionário. Mas ele foi feito de graça. Circulou de graça pelo WhatsApp. Ou seja, nós abolimos o comércio das nossas relações. Essa é a coisa mais revolucionária que existe.

**FN:** E com relação às *fake news*?

**ST:** As *fake news* sempre existiram. Na minha infância existia a fofoca da Candinha. Candinha era uma personagem que escrevia em revistas especializadas na vida de

artistas e que contava fofocas de Cauby Peixoto, Marlene, Emilinha Borba... Botavam eles para brigar entre si. Isso sempre aconteceu. As *fake news* sempre existiram. Uma das manchetes da Tribuna de Imprensa de 1954 ajudou a derrubar Getúlio Vargas. A manchete dizia: "Somos um povo honrado governado por ladrões"; assim começou o desmantelamento do governo Vargas. E estou falando de 1954. Então, isso não é uma invenção contemporânea. Durante a vida inteira o Juscelino foi chamado de ladrão. Com isso, teve uma vida remediada. O Jango foi deposto acusado de corrupção. Nunca acharam nada na vida do Jango. E ele foi deposto. Então essa coisa da *fake news* sempre aconteceu. E era dos dois lados.

Eu não acredito nessas teses conspiratórias de Steve Bannon. É um ladrão que foi anistiado pelo Trump, que antes de sair do governo perdeu ele. Na verdade, o que ele fez foi arrecadar dinheiro. Essa cientificidade na campanha Trump-Bolsonaro é uma mentira. O que eles fizeram foi se comunicar com o povo. O que nós esquecemos de fazer. Como não queremos falar dos nossos defeitos, só queremos falar de nossas qualidades, atribuímos ao outro o problema... Eu acho que as *fake news* são as feiticeiras de Salém contemporâneas. O

casal Rosenberg foi assassinado nos Estados Unidos; foram executados na cadeira elétrica por causa do que seria hoje *fake news*, uma mentira. Disseram que eles eram espiões soviéticos e que enviaram para a União Soviética o desenho da bomba atômica. O desenho que Julius Rosenberg fez, do que seria a bomba atômica, é um desenho mais infantil do que o de uma criança de 5 anos. Jamais os soviéticos construiriam uma bomba atômica com aquele desenho. Era tudo falso... E a gente convive a vida inteira com isso.

Na verdade, o responsável pelas *fake news* não é o emissor, é o receptor/transmissor. Ontem recebi um negócio de que se eu não autorizasse o WhatsApp a mandar todas as minhas fotos para o Instagram eu seria cancelado. Aí, me ensinaram a cloroquina eletrônica. Eu mandei uma mensagem para 10 pessoas com o texto: "Não autorizo. Não autorizo.". O babaca aqui fez (risadas). E era falso. Então, eu fui mais responsável pelas *fake news* do que o gozador que criou isso. O cara falou: "Vou sacanear. Vou botar uns idiotas para circular informação falsa".

Na época do auge da Aids, a Claudia Raia teve que fazer uma fotografia com a cópia do exame laboratorial dando negativo. Isso foi capa da revista **IstoÉ**. Porque

circulava pela mídia que ela tinha contraído Aids. Naquela época, a Aids era um estigma, era vista como uma doença. Ter Aids era ser banido do convívio. As pessoas tinham medo. As pessoas não bebiam no mesmo copo, não comiam com os mesmos talheres, não compartilhavam nada. Por conta de uma fofoca, ela teve que desmentir publicamente, e por ser também uma pessoa pública.

Mário Gomes passou por algo parecido, por causa de um desentendimento com o Carlos Imperial. O Carlos Imperial queria que Mário fizesse um filme com ele, mas ele não aceitou. Então, o Carlos Imperial espalhou a notícia de que o Mário Gomes deu entrada no hospital Municipal Miguel Couto, aqui no Rio de Janeiro, com uma cenoura enfiada no cu. O intervalo de tempo entre o Carlos Imperial falar e isso virar um rastilho de pólvora não demorou mais de dez minutos. No final, já tinha gente que dizia que tinha visto ele dando entrada no hospital. Aí passou a ter testemunhas.

No caso da Claudia Raia, também tinham muitas testemunhas dizendo que ela tinha Aids. Na época, eu fui casado com a jornalista que fez a reportagem na **IstoÉ** sobre esse assunto, a capa que contei anteriormente. Era assim, a pessoa que tinha visto

falava: "Na verdade não fui eu, foi minha prima que trabalha no hospital e que conhece alguém que trabalha no laboratório, e foi essa pessoa que viu a Claudia Raia dando entrada para fazer o exame de sangue... e ele deu positivo.". Quando entrevistavam a tal da prima, ela respondia: "Eu nunca trabalhei nesse laboratório, trabalho num escritório de engenharia, mas no escritório de engenharia tem uma amiga cujo marido...". Tudo era mentira. Circulação de boato.

Esse idiota que está aí (Jair Bolsonaro) não foi eleito por causa das *fake news*. Ele foi eleito porque o Brasil está povoado de idiotas. Porque houve uma construção. Outro dia vi um filme de uma cineasta israelense da TV alemã (Deutsche Welle - DW) na TV Cultura. No filme, ela entrevistava pessoas nuas... E um americano falou que ele se preocupava muito menos com o Trump do que com o eleitor do Trump. Então é isso. Nesse mundo que estamos vivendo, me preocupo muito menos com esse idiota que está no poder do que com os seus eleitores idiotas. Estou cercado de idiotas. Eu tenho uma cuidadora que é uma pessoa maravilhosa, mas ela é fanatizada pelo Bolsonaro. E um fisioterapeuta, que tive de dispensar porque era impossível conviver com ele: entrava na minha casa para

fazer fisioterapia e ficava me provocando. Até dá para coexistir, mas não ficar sendo provocado enquanto tenho um problema de saúde...

Dentre os meus projetos atuais, tem o *Último Tsunami*. Por que ele se chama assim? Porque eu vivi muitas crises na minha vida. Vivi o Golpe de 64, o AI-5. Em 69, um amigo sequestrou um avião e, por ser meu amigo, fui perseguido e tive que me esconder. Fui morar no Chile, de Allende. Em 71 minha mãe foi presa... Aliás, vou mandar uma homenagem para ela. Hoje faz 50 anos que ela foi presa. 50 anos que minha mãe foi presa e humilhada no DOI-CODI. Teve o golpe contra o Allende, mas também vivi muitos momentos bons: a luta pelas Diretas Já e pela Lei da Anistia. Vivemos o *impeachment* do Fernando Collor de Mello e o da Dilma Rousseff. Vivemos a eleição do Jair Bolsonaro... Quando achávamos que estávamos no fundo do poço, veio a pandemia do COVID-19.

Em 2011, tive um tsunami pessoal muito complicado quando fiquei tetraplégico. Um dia acordei sem nenhum movimento. Estava deitado na cama quando chamei a Fabiana, minha esposa, e falei: "Não consigo me mexer". Ela pensou que fosse alguma brincadeira ou algo do tipo. Quando chegou no quarto eu estava

caído no chão. Começamos a correr o mundo para ver o que se poderia fazer. Fomos a um grande hospital de referência, me fizeram um diagnóstico e disseram que não iriam me operar. Ai a Fabiana perguntou: "E o que que ele faz?". A médica respondeu... "Viva um dia atrás do outro".

Eu nem me lembro mais... A Fabiana está aqui e pode contar melhor essa história.

**Fabiana Fersasi:** A médica disse que eu estava acelerando o processo de morte dele e que eu não deveria mexer nele, nem tocar mais no corpo dele. Quando voltamos ao Rio, nós já estávamos bem desacreditados, pensando o que iríamos fazer, que outro especialista buscar. Conhecemos o doutor Paulo Niemeyer Filho, graças ao Roberto D'Ávila. O doutor Paulo usou os mesmos exames feitos nesse hospital de referência, que o Silvio não quer dar o nome, e eu também não vou dar. Tivemos uma conversa muito longa. Aí percebemos a diferença entre o técnico, que é o cara que usa um aparelho e vê o que o aparelho diz, para um grande médico, que é o cara que casa a informação do resultado do exame com o seu histórico de vida. O doutor disse: "É... se eu não te operar, você vai morrer. E, Fabiana, você tem que mexer muito no Silvio. Mexer no

corpo dele...". Silvio e eu ficamos nos olhando nesse momento, e o doutor perguntou: "O que foi?". Respondi: "A orientação da outra doutora era para eu não mexer no Silvio...". Paulo reafirmou: "Sim, tem que mexer e muito para continuar dizendo para o cérebro que o corpo quer continuar vivo, se mexendo."

**ST:** Existem médicos e artistas. Esse é o artista...

**FF:** Ele operou o Silvio exatamente uma semana depois da consulta.

**ST:** E eu estou aqui com você, oito anos depois. E mais de oito filmes...

**FF:** E o doutor Paulo não cobrou nada. Só pagamos o anestesista. E depois, o clínico geral, ele cobrou direitinho (risadas). Doutor Paulo Niemeyer Filho e a equipe dele não cobraram nenhum centavo.

**FN:** Pelo visto a cirurgia foi arriscada...

**ST:** Não foi, na verdade foi por causa do coração... Eu enfartei duas vezes na mesa de cirurgia... Estou aqui vivo contando a história. O riso é fundamental. Se não rir, atrofia.

**FN:** E você chama de *Último Tsunami* porque também chega de tsunami, né?

**ST:** É o último que estou vivendo... Até agora eu desabafei... Agora vamos organizar esse filme e a história da pandemia (risadas). Vou dar um recorte temporal, como em alguns pontos de minha vida. Em 2006, *Encontro com Milton Santos ou O Mundo Visto do Lado de Cá*. Aliás, a entrevista com ele foi em 2001 e na época estava com poucos recursos; por conta disso estava apavorado, pois entrevistava um gigante. Milton Santos me percebeu e disse: "Você sabe, com pequenos objetos também se fazem grandes coisas". Recomecei a fazer cinema a partir daí. Milton Santos foi o primeiro corte. Em 2011 tive essa tetraplegia e, para mim, tem um lado que é muito dramático, porque sempre gostei muito de fotografar, filmar, e perdi o movimento das mãos. Me recuperei, mas fiquei com uma certa parestesia, que é o primo pobre da tetraplegia, não ter força. Então não consigo filmar, nem fotografar. Mas negocie com Deus para não perder a fala e o raciocínio. E estou aqui trabalhando...

**FN:** Pelo menos pode dirigir quem estiver segurando a câmera, direcionar o olhar...

**ST:** Isso. De 2011 para cá descalacrei uma série de filmes que estavam na minha cabeça, incompletos, inacabados... Eu



tinha feito, em 2009, *Utopia e Barbárie* e de lá para cá já fiz *Os Advogados Contra a Ditadura, Militares da Democracia: Os Militares que Disseram Não*, ambos em 2014. Em 2016, fiz *Sonhos Interrompidos* e em 2017, dei continuidade ao projeto *Caçadores da Alma*. Em 2018, *Alma Imoral*, e em 2020, *Em Busca de Carlos Zéfiro*. Ainda tem uma série e um longa-metragem sobre o Ferreira Gullar, *A Arqueologia de um Poeta*. Fiz *Nas Asas da Pan Am*. Eu tenho uma vasta filmografia de lá para cá. Também virei múltiplo, porque, essa coisa que você falou no começo da entrevista, sempre tive uma atividade social e política muito grande e, de repente, comecei a virar um certo organizador. E aí foi quando, no auge dessa pandemia, criei os *Estados Gerais da Cultura*, uma forma de unir as pessoas em torno da questão da arte. Nós começamos em agosto e já fizemos vinte encontros. O último foi maravilhoso, com um fotógrafo cadeirante de favela – ele chama de favela e não de comunidade... Ele é fotógrafo-poeta do complexo da Maré e da Nova Holanda, ele se chama Bira Carvalho. Já foram vinte encontros, desde enormes professores doutores até gente do povo, tão maravilhosa e filosófica quanto. Pensamos o mundo. Pensamos o Brasil.

Estou refletindo sobre o Cine-Zap. Terminei um filme sobre o Chico Mário (4). Estou fazendo uma série para a televisão sobre arte urbana. Quero sempre discutir a liberdade da arte. E a arte que ocupa a cidade é a arte da liberdade. Ela foge das prisões e dos casulos das galerias. Nas entrevistas começo a descobrir que essa arte urbana também tem valor comercial. Por exemplo, se você quiser filmar na frente de um grafite, você tem que pagar pelos direitos autorais. Na cidade em que eu moro tem que pagar direitos autorais. Também estou discutindo essa questão. A liberdade da arte urbana. A liberdade para mim é a arte. Sem liberdade não há arte. Discuto essa questão da liberdade da arte, o que mais me importa. Fiz a curadoria do 53º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Em um mês colocamos de pé esse festival. Ninguém acreditava que iria acontecer e teve uma programação incrível.

**FN:** Trouxe o espírito do festival de volta. Quando lemos sobre ele, no passado ele era um festival muito importante, de grande movimentação e reflexão entre intelectuais e artistas.

**ST:** ...em um mês.

**FN:** Fico pensando como é importante ter uma boa equipe...

**ST:** Vou me elogiar um pouco... A gente pode ser um pouco vaidoso também. A arte traz um pouco de vaidade (risadas). Eu sei agregar pessoas. A equipe que está na Caliban está azeitadinha. Ela é maravilhosa. Somos poucos, *pero buenos*. Nós nos gostamos. É uma produtora, mas, ao mesmo tempo, é agregadora, fraterna, solidária. Briguei muito com o pessoal da equipe, que de sacanagem me chama de patrão (risadas). Eu digo: "Eu não sou patrão, eu sou companheiro, estou junto com vocês". Eu criei essa produtora porque se não fosse assim não teria feito o filme *Jango*. Ninguém queria produzi-lo. Tinha quem financiasse, mas nenhuma produtora que topasse fazer um filme sobre Jango em plena ditadura (5). A Caliban nasceu e neste ano completa 40 anos. Tem uma bela história: *Jango, Marighella, Milton Santos, Castro Alves*. Fotografei esse país e consegui afinar esta equipe. No Festival de Brasília agregamos uma equipe legal. Nos *Estados Gerais da Cultura* há outra equipe tão legal quanto. Então, na verdade, o que eu sei é agregar pessoas.

A última atividade que estou metido não menos importante: Tem um cara que me procurou, o Sóca, que é um agitador cultural da Rocinha. O projeto dele é muito legal: projetar três filmes no Morro Dois Irmãos para

as pessoas assistirem de dentro das suas casas. Genial. Quando ele me contou desse projeto, estávamos num programa de TV, eu disse: "Isso precisa ser filmado, documentado. Isso é um filme". Ele me respondeu: "Maravilha, então você vai dirigir!". Respondi: "Aceito participar com vocês, mas eu, de maneira nenhuma, quero roubar o protagonismo de ninguém. Se vocês quiserem convidar outro diretor, convidem. Pois estou dentro como equipe, quero participar do projeto, mas não necessariamente dirigir". Ele disse: "Mas quem vai dirigir é você". E aí, estou dentro. Eles estão fazendo uma produção com afinco, com amor. A última coisa que eles arranjaram, você não vai acreditar... O Sóca é gênio! Ele pediu para uma menina de lá pipas com LED, e na noite da projeção, imagine, vão ter 50 pipas com LED no céu.

Vai ser um festival maravilhoso. Vai ser um filme maravilhoso. Já combinei com eles drones para filmar de cima. Filmar o entardecer. Filmar as casas, as pessoas. Algumas pessoas com o celular em casa se filmando e filmando a projeção. Fazer um filme na hora, no coletivo. Estou querendo dar o nome, vou ver se eles aprovam: "Esse filme é pra Oscar". A gente vai falar da comunidade.

**FN:** Você comentou sobre a Caliban, que hoje em dia é administrada pela Ana Rosa Tandler, sua filha. Fale um pouco mais sobre sua produtora.

**ST:** A Ana nasceu um ano antes da Caliban. A Caliban é uma construção de muitos anos. Porque eu tive várias Calibans, várias equipes. Todas elas fundamentais. A Caliban foi criada para fazer *Jango*. A equipe que fez esse filme é maravilhosa. Chico Moreira montou *Os Anos JK*, *Jango* e *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Ele era uma pessoa muito querida, amada aqui no Rio de Janeiro. Eu tenho o maior orgulho de dizer que o Chico foi meu assistente quando eu era o responsável pela seleção de curtas-metragens para o programa *Coisas Nossas* da Embrafilme, que ia para o ar pela TV Educativa do Rio. O apresentador era o José Carlos Avellar, eu era diretor e o Chico era meu assistente. Era o cara que servia cafezinho... Só que descobri trabalhando com ele que ele sabia mais de cinema do que eu, pelo menos umas cinco vezes mais. E que ele tinha a maior biblioteca de cinema, além de muitos equipamentos. Ele assistia de 6 a 7 filmes por semana, sabia tudo. E na verdade, a seleção de curtas quem fazia era ele. Me entregava pacotes de curtas dizendo: "Olha, isso é lixo, nem veja... Estes, se faltar filme a gente pega... E aqueles é para você assistir". Então, quando eu consegui o dinheiro para fazer *Os Anos JK* eu o levei comigo.

Nós fomos atrás de grandes montadores para *JK*, mas eles tinham o maior desprezo, não

queriam trabalhar com um estreante. Eu era aquele cara que tinha acabado de chegar da França querendo fazer cinema. Imagine só, eles pensavam: "Trabalhar com esse cara... Já trabalhei com Cacá Diegues, Nelson Pereira. Você acha que vou trabalhar com esse cara aí...". Então falei assim para o Chico: "Vamos fazer nós dois esse filme. Vamos montar nós dois esse filme". O Chico com esse filme ganhou vários prêmios - Prêmio de Melhor Montagem no Festival de Gramado, Melhor Montagem pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Em seguida montou *Jango* e *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Mas, o que ele mais gostava era de arquivo. Então, ele só montava os filmes que ele quisesse.

Quando fui convidado para ser responsável pela organização do arquivo da Cinemateca do MAM, o (José Carlos) Avellar e o Cosme (Alves Netto) me chamaram. Cada um me abordou de um lado e respondi: "Olha, eu não vou aceitar, porque não sou bom o suficiente; mas vou indicar a pessoa certa para vocês.". Eles ficaram irritados comigo, achando que eu estava fugindo. Apresentei o Chico a eles. Mas o Chico era um cara meio "estranho", tinha um cabelo estilo Roberto Carlos, e eles ficaram com medo, politicamente, porque ainda vivíamos aquela paranoia do começo dos anos

80: transição da ditadura, o governo do Figueiredo. Respondi a eles: "Ele é confiável". Assim, ele virou o responsável pelo acervo da Cinemateca e deslanchou em sua carreira. Fez curso na FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes) e foi aos Estados Unidos fazer curso de recuperação de acervo. Ele salvou, pelo menos, metade dos filmes brasileiros que estavam se perdendo por falta de conservação adequada. Era uma figura maravilhosa. Fundei a Caliban com ele, foi meu primeiro sócio. E também tinha o Américo Vermelho, que entrou na sociedade, mas só porque eram necessários três nomes para a sociedade.

Olívio Petit trabalhou comigo, foi meu assistente, segurou todas as barras do filme *Jango*. Depois foi trabalhar para a Rede Globo de Televisão. Trabalhei com os filhos do general (Antônio Carlos da Silva) Muricy (6). Eles vieram trabalhar comigo no filme *Jango* e conseguiram o depoimento do pai. Conseguimos um general do golpe do *Jango* graças aos filhos dele. Teve o Serginho, a Cássia, a Maria Paula Araújo, que hoje é uma grande professora de história... Maria Muricy, Toninho Muricy. Fotografia do Lúcio Kodato e Edgar Moura. Só gente importante. Trilha sonora do

Wagner Tiso, Milton Nascimento, com músicas do Túlio Mourão e Mauro Senise. É um filme para ninguém colocar defeito.

Assim nasceu a Caliban e as coisas foram acontecendo, fazendo projetos... Teve um momento que eu troquei o cinema pela paixão. De 1985 até meados dos anos 90 não produzi nada. Em 1987 produzi *Memória do Aço*, depois ainda dois trabalhos em Pernambuco, pouca coisa. Fiz o primeiro programa político do PCB, o primeiro e o segundo do PSB, mas eu estava envolvido em uma atormentada paixão. Tinha um desejo de trabalhar com coisas públicas, fui diretor da Fundação Rio do Janeiro, quando o PCB assumiu a direção da Rio Arte, depois, em 1995, da Televisão Brasília. Segundo minha mulher na época, esse canal tinha menos audiência do que o carro da pamonha (risadas). Em seguida secretário de Cultura do Cristovam Buarque, trabalhei na UNESCO até que em 1998 com os filmes *Castro Alves*, *Marighella*, *Glauber* fui voltando a ser o que eu era, cineasta... Milton Santos, *Utopia* e *Barbárie*...

**FN:** Interessante observar a oportunidade que você teve nesses cargos públicos, porque assim estaria do outro lado. No lugar da gerência e não da produção.

**ST:** Foi muito bom, tenho muito orgulho da minha vida.

**FN:** Isso também possibilitou o contato com pessoas diversas em diferentes áreas. Não só do gueto do cinema?

**ST:** Não gosto de ficar em casulo nenhum, não consigo viver em guetos... Sou de origem e formação judaica. Quando tinha 16 anos, meu pai me obrigou a participar do movimento sionista. Nas reuniões dançávamos aquelas danças, ficávamos falando de Israel com a nostalgia de quem nunca viveu, mas sempre sonhou. Eu desejava ir para um kibutz em Israel e viver o socialismo. Logo, veio a Guerra dos Seis Dias que me impactou muito. Eu quis ir combater, mas meu pai não deixou. Ele disse: "Você é maluco. Fica aqui, primeiro se forma e depois vai para Israel.". Saí do grupo sionista em 1967 e para a tragédia do meu pai, em maio de 1968 começou o movimento estudantil e escancarou o mundo, uma rebeldia generalizada. E falei: "Que Israel, que nada... Meu lugar é o mundo, quero estar nessa política de parir o loiro preto, quero miscigenar". Abandonei essa história de gueto judeu.

Eu tenho em mim sangue judeu, a cultura judaica me encanta, adoro sua comida, seus escritores, seu humanismo; admiro sua

formação e reflexão, mas não quero viver preso, quero ter a liberdade total de transitar de igual na favela e na Avenida Vieira Souto. Quando começam a me dar carteirada que eu não posso falar de negro, que eu não posso falar de gay, eu respondo: "Meu lugar de fala é o mundo. Eu tenho toda a liberdade do mundo. Eu tenho 70 anos. Lutei muito para conquistar essa liberdade. Ninguém vai me meter o dedo na cara. Ninguém vai me impedir de falar." Adorei o encontro dos *Estados Gerais da Cultura* deste último domingo, porque o Bira falou exatamente isso: "Nós temos que estender pontes e não muros". Eu pensei: "Estou contigo".

**FN:** (É muito interessante a visão do Bira, pois falaram da cidade repartida, quando ele disse que vê a cidade como um todo. Não que os outros domingos não tenham sido tão interessantes e importantes quanto este. Mas, este em especial, você trouxe o fazer artístico dentro da comunidade, foi uma virada muito bonita para o ano de 2021).

**FN:** Silvio, uma outra dúvida. Nesse período em que você trabalhou em cargos públicos você continuou lecionando na PUC-Rio?

**ST:** Sempre. Lecionei durante 41 anos. Em alguns momentos,

quando fui morar em Brasília por exemplo, tive que me licenciar da PUC. Mas quando estava no Rio de Janeiro, na Fundação Rio, por exemplo, continuei. Fui diretor de Arte e Cultura da Fundação Rio quando o Partido Comunista assumiu. Eu nunca fui do partido, nem filiado, mas eu era muito amigo deles. Eu fiz seu primeiro programa nacional, a primeira vez que tocou *A Internacional* na televisão em cadeia nacional, no horário nobre. Era o chefe de figuras como Modesto da Silveira, um superadvogado, Moacir Félix, grande poeta. Depois, em 1992 fui diretor do Castelinho do Flamengo, uma videoteca criada no Rio de Janeiro. Fiquei lá por 6 meses. Vi que era uma embromação, não ia acontecer nada, não iam comprar os equipamentos. Então, procurei a Secretaria de Cultura e disse: "Fui convidado para dirigir uma videoteca e descobri que sou caseiro numa mansão na praia do Flamengo". Pedi demissão. Em 1995, fui dirigir a TV Brasília, mas descobri que era um negócio meio esquisito. Pedi demissão. Na época, um amigo me disse: "Silvio, você ao sair de um emprego tem que ter outro em vista, caso contrário vão sempre te humilhar. Vão dizer que o Silvio se fodeu". Daí, eu virei secretário de Cultura de Brasília durante o governo de Cristovam Buarque. Mas, eu estava vivendo um massacre

político na Secretaria de Cultura porque nossos amigos do PT de Brasília não eram fáceis. A história se repetiu, falei para o Cristovam: "Vou sair porque estou te atrapalhando mais do que ajudando". Fui para a UNESCO, encarregado da parte do audiovisual para o Brasil no Mercosul. Assim comecei a preparar minha volta para o cinema. Desde 1998 estou nessa vida de cineasta, que é muito boa.

A PUC-Rio mudou com a nova direção. Em 2018 ela teve uma reformulação. O meu grupo político, que administrou por 41 anos o Departamento de Comunicação, começou a se aposentar. Nós temos uma parcela grande de responsabilidade. Eu digo nós, porque eu me incluo nesse grupo. Nós fizemos as piores escolhas na sucessão. Construimos mal. Assumiram pessoas que nós tínhamos muito respeito, mas que se revelaram horrorosas, desmantelando o Departamento. Acabaram com o Curso de Cinema. O curso hoje é um curso de mídias, sei lá o que... Demitiram os professores mais antigos. Estão colocando os amigos. Como eu era um dos mais antigos, fiz um acordo. Eles davam SOPÃO para quem pedia demissão, eu saí com meu SOPÃO. E estou aqui fazendo as coisas que eu quero, vários filmes. E aí veio a pandemia.



Nós estávamos fazendo *Chico Mário, Arte Urbana*, estávamos começando a produzir *A Bolsa ou a Vida*. Ainda não havia o COVID-19 quando começamos com essa discussão, que mais do que nunca precisa ser debatida. E também tem o filme sobre o SINPRO. Em dezembro, não tínhamos conhecimento do COVID-19, só fomos saber dele oficialmente em março. Em dezembro de 2019, eu almocei com a presidente da Fiocruz e combinamos que faríamos um filme sobre o SUS. Estávamos com tudo acertado quando a pandemia começou. Falamos: "Agora é o momento".

A equipe que trabalha comigo agora é maravilhosa, mas meio careta. Filme de estúdio tem que ter croma aqui e etc... Questionaram-me: "Como vamos fazer? Não podemos sair para filmar...". Nesse instante, preparei um coquetel - uma porção de Chris Marker com dois dedinhos de Milton Santos, que disse: "Com pequenos objetos se fazem grandes coisas". Eu filmei Milton Santos com uma câmera barata, uma Panasonic, que foi indicação de Chris Marker. O Chris Marker inventou a imagem negra no cinema, foi o primeiro a filmar em vídeo. Juntei tudo isso, sacolejei e disse: "Vamos filmar por vídeo conferência". Ai meus preclaros colegas disseram: "Véio, se tá louco? Você vai fazer merda." Aí eu disse: "Ou a gente

faz assim, ou não faz. O que vocês preferem?". Preferiram fazer... (risadas). Disse: "Vamos descobrir como recuperar esse material.". Começamos a fazer as entrevistas. Não só a metodologia deu certo como muita gente começou a trabalhar assim também. Virou uma estética nova. Eu criei meu pensamento, não sei se é original, não sei se outros devem ter pensado a mesma coisa. A arte é fruto da técnica, da estética e da ética do tempo que ela é produzida. Hoje você tem uma ética que te leva para um certo tipo de reflexão. Você trabalha a temática movido por essa ética. Você usa a técnica que é possível, que existe. No cinema silencioso você não conseguia fazer cinema sonoro. Hoje, você pode fazer filmes sonoros ou silenciosos. Você tem as duas técnicas que lhe são oferecidas. Você pode fazer cor ou preto e branco. Não podemos fazer filmagens externas, porque estamos respeitando o confinamento. Há alguns malucos que estão ousando, é um direito deles. Toda a minha produtora está em *home office*. Então, estamos usando a técnica que nos é possível, no caso, a videoconferência. Compramos *StopShot*. Estamos captando imagens da internet, para depois entrarmos em contato com os detentores dos direitos. Continuamos com o trabalho, fazendo essa série de filmes que eu te falei.

Entrevistei uma artista trans-gênero que conheci no Festival de Brasília. Ela topou participar, ser entrevistada, apresentou seu cirurgião plástico, que a está modificando. Então, vou fazer um filme sobre um tema que é um novo aprendizado. E agora, estou com esse pessoal da Rocinha, trabalhando com novas estéticas colaborativas, abarcativas entre os *Estados Gerais da Cultura*, a Escola Superior da Paz, o Cineclube Muiraquitã, o Cineclube Macunaíma. É a vida que segue.

**FN:** Como está o seu arquivo pessoal? O material que você me mandou do processo está bem interessante. Sei que a partir dele conseguirei escrever sobre seu processo de criação.

**ST:** A Elianne Barroso fez um trabalho bem interessante para a Revista Alceu. Ela partiu de algumas fotografias. Vou te mandar o artigo do Rodrigo Fonseca. Ele fez uma entrevista comigo sobre o filme *Em Busca de Carlos Zéfiro*. Nela, digo que estou migrando da história para a memória. Você viu o debate sobre Zéfiro ontem no canal do Youtube do Cineclube da ABI?

Foi maravilhoso. Entra no canal do Youtube da ABI. Lá está o debate sobre o *Zéfiro*, com Ricardo Cota representando o cineclube da ABI, Juca Kfourir,

Gloria Seddon, José Carlos Sebe Bom Meihy e Simone Rodrigues (7). O debate é tão bom quanto o filme. Ele traz o filme para a atualidade. Porque eu fiquei com medo do Zéfiro ser superado. Ser uma coisa de época. E eles disseram que não, ele é importante hoje. Estamos vivendo esse negacionismo. O Zéfiro continua revolucionário. E o Jango também. Estamos vendo a confusão com a China. Vale lembrar que Jango foi o primeiro político ocidental a ir para a China. Eu não estou falando da América do Sul. Estou falando do mundo ocidental. O mundo era fechado para a China. A China só tinha relações com União Soviética, bloco socialista e com Jango, vice-presidente do Brasil, que foi visitar a China (8). Tá lá o aperto de mão dele com Mao Tsé-Tung. Ninguém me rouba essa cena (risadas)...

#### **NOTAS:**

(1) *Estados Gerais da Cultura* é um movimento encabeçado por Silvio Tendler em defesa da arte e da cultura. O lema do movimento é: com arte, ciência e paciência mudaremos o mundo. O Estados Gerais da Cultura nasceu com a pandemia, após um chamamento virtual no qual Tendler reuniu artistas, intelectuais e profissionais que acreditam na arte e na cultura como forma de resistência às medidas de destruição do governo Bolsonaro, que investe

contra instituições, programas, incentivos que têm o objetivo de reforçar a identidade artístico-cultural de nosso povo.

(2) *A Idade da Terra* foi lançado em DVD pela Versátil Home Vídeo em 2008. O DVD segue o conceito original proposto por Glauber Rocha; ou seja, cada um dos 16 rolos é exibido em ordem aleatória. O espectador, com isso, toda vez que assistir ao filme terá uma abertura e um final diferentes.

(3) No momento em que a entrevista foi realizada, havia morrido 211 mil pessoas no Brasil. No momento em que ela está sendo editada, 585 mil pessoas já morreram. Número que, infelizmente, deverá ser maior quando você estiver lendo esta entrevista.

(4) Compositor e violinista, Chico Mário (1948-1988) foi o irmão menos conhecido do cartunista Henfil e do sociólogo Betinho.

(5) Vale destacar que antes de *Jango* Tandler havia feito *Anos JK*, produzido pela Terra Filmes, de Hélio Ferraz. Tanto quanto *Jango*, a imagem de Juscelino não era de agrado dos militares. Ambos, ao lado do conservador Carlos Lacerda, criaram em 1966 a Frente Ampla, grupo contrário à ditadura. Dez anos depois, os três morreram num curto intervalo de tempo e até hoje há suspeitas de que

tenham sido assassinados pela Operação Condor. Importante destacar também que, apesar de ainda estamos na ditadura militar, o início dos anos 1980 é marcado pela "abertura política"; por isso, justamente, Tandler pôde fazer *JK* e em seguida *Jango*.

(6) Comandante do Destacamento Tiradentes em Minas Gerais, foi não apenas um general golpista, mas na cúpula militar um personagem chave para que fosse bem sucedida a articulação que deu o golpe em 1964 e implantou a ditadura no Brasil.

(7) Link para o debate <https://www.youtube.com/watch?v=UH-8dHEKqB1k>

(8) Aqui Tandler não leva em conta a tensão entre o regime de Moscou e a China comunista justamente no momento da visita de *Jango*, em 1961. Em 1960, Mao Tsé-Tung rompeu alinhamento ideológico com a União Soviética e, dos países do bloco comunista no auge da Guerra Fria, a China só tinha como aliado a Albânia.





**MM**









R

I

I

A






Ensaio visual: Fabiola Notari

# BÚSSOLA DO FUTURO





# Silvio Tendler, visto por outros, comentado por ele mesmo

José Carlos Sebe Bom Meihy  
e Zilda Marcia Yokoi

**José Carlos Sebe** é professor aposentado do Departamento de História da USP, onde foi titular da cadeira de História Ibérica. É autor, entre outros, de *A Guerra Civil Espanhola* e *A revolta da vacina*, ambos publicados pela Editora Ática.

**Zilda Marcia Yokoi** é professora titular de História da USP e atua na área de História da Relações dos Movimentos Sociais. É autora de *Igreja e Camponeses na América Latina: Teologia da Libertação e a luta pela terra Brasil-Peru*, publicado pela Hucitec.

Sim, é preciso falar de Silvio Tender... Além de notável documentarista, trata-se de um ser humano digno de destaque. Amigos e conhecidos sempre ressaltam entre suas qualidades o senso crítico, o humor picante, a disposição para o trabalho. Entre outros aspectos, seus filmes marcam a cena cultural brasileira, com extensões mais amplas. A profícua lista de filmes o distingue pela variedade temática e pela clareza do posicionamento político que atravessa mais de 70 títulos. Tal produção tem lhe valido títulos que se constituem no recorte seguinte. Como parte de um projeto amplo, resultado no *Silvio Tandler, Catálogo (in)disciplinado*, o fragmento da entrevista contida nessa publicação da Editora Lacre, Rio de Janeiro, revela o diálogo entre ele e Zilda Yokoi e José Carlos Sebe Bom Meihy em setembro de 2020.

### **EU COLECIONO DEFINIÇÕES:**

Depois de tantos anos de trabalho e de tanta coisa que acontece com alguém que se mete a fazer filmes, a gente acaba conhecido; conhecido e rotulado... Eu tenho algumas referências que merecem considerações; positivas umas, outras não. Creio que o jargão pelo qual sou mais referido é "cineasta

dos vencidos". É como se eu me posicionasse sempre do lado dos mais fracos, dos traídos, dos humilhados... Isso é verdadeiro, mas até certo ponto, pois veja que, no referente ao papel dos vencidos políticos que eu abordo, os resultados foram se fazendo ao sabor do tempo, e das possibilidades... Eu nunca consegui criar um nexos causal muito consistente unindo os meus filmes... Entre o *JK* e o *Jango* (1) há sim, um elo, mas é mais fortuito do que se supõe... Aparente porque no meio, entre um e outro, aconteceu *O Mundo Mágico dos Trapalhões*, lançado em 1981, e, em seguida, depois, fiz o *Glauber*, e, ainda, produzi uma série independente com o Marighella, o Castro Alves, o Milton Santos (2)... Veja que o fio comum, o tal nexos, se orienta no fato de tratar do gênero documentário

Sabe, para ser muito franco, eu pouco me importo com o resultado conjunto do cinema que vou fazendo... Sigo em frente... E até digo mais: acho não cabe a mim me explicar... Eu coleciono definições... Essa coisa do "cineasta dos vencidos", por exemplo, se deu pela referência feita por um colega amigo meu, o embaixador Arnaldo Carrilho, que sempre foi um apaixonado por cinema... Ele, aliás, conheceu o Glauber nos anos 60, foi lá em Buraquinho na Bahia, onde ele es-

tava filmando *Barravento*, se ligou no Cinema Novo e promoveu minha aventura no documentário sobre o Glauber... O Carrilho acabou fazendo carreira diplomática, foi pro Itamaraty, mas manteve-se apaixonado por cinema... Foi ele que me definiu como "cineasta dos vencidos". Imagine que não satisfeito, considerando minha obra, ele foi mais longe e cunhou outra referência "cineasta dos sonhos interrompidos..." Sinceramente, gosto mais desta menção porque permite uma ligação temática subjetiva, um nexos mais lógico entre todos essas personagens que eu trabalhei... Todos foram pessoas que não conseguiram concluir seus projetos de vida e de sonhos. Não foi assim com o JK, com o Glauber, com o Jango? O JK, Jango, Glauber são personagens que terminaram a vida sem concluir os projetos de vida deles, o mesmo com o Marighella. Sabe, gosto mais dessa definição dele: cineasta dos sonhos interrompidos.

Tenho recebido também outros "apelidos" ou "qualificativos" que sempre me provocam... Um dos mais intrigantes é "cineasta da distopia" que, acho, é o mais recente... Acredito que a causa desta referência se deu devido ao documentário que fiz sobre o processo das privatizações iniciadas com o Fernando Henrique Cardoso... Por esse

tempo, eu produzi o *Privatizações: A Distopia do Capital* (2014), que é um filme que demonstra o processo retrogrado que o Brasil começou a viver desde o primeiro Fernando, o Collor de Melo, e que continuou no segundo Fernando, o Fernando Henrique, que principalmente depois de 1997 privatizou tudo o que conseguiu pôr à venda... Diria, contudo, que a consciência pública da distopia veio mais tarde, quando o governo da Dilma começou a sacolejar em 2013... Foi nessa ocasião que a gente percebeu que estava perdendo tudo o que havia conseguido. Foi nesse momento que fui chamado o "cineasta da distopia". O filme foi lançado em 2014...

Soube que também me chamam de "trotskista do escurinho..." Eu não sou trotskista e pra falar a verdade devo dizer que tenho simpatia pelo Trotsky, mas conheço pouco de sua obra. Eu sinto certa afinidade pelo fato dele ser um intelectual judeu, alguém que se meteu na política, mas que, pessoalmente, se saiu mal. Foi preterido por Stalin, exilado e acabou morto por um fanático, no México... Sinceramente, gosto mais do Lev Davidovich Bronstein, do tipo humano que pagou pelos seus sonhos, que do personagem revolucionário histórico. Mas também não é simplesmente pelo fato dele ter sido exilado e vítima

de perseguição que o distingo... O exílio não significa necessariamente que ele fosse melhor que o Stalin, pois ambos sustentaram uma briga louca pelo poder... Na verdade, quando se deram os desentendimentos entre Stalin e Trotsky, a fase heroica da luta socialista já havia terminado e com ela rodou o orgasmo da história, a utopia da revolução. De certa forma tudo se resumia à luta pelo poder... Acho que nesse segundo momento da Revolução Soviética as coisas já estavam meio que perdidas, muitas propostas já tinham dado errado. Para ser franco, não acho que ao fim Trotsky tenha sido tão melhor que o Stalin, não. Trotsky foi vítima do Stalin, do stalinismo que, afinal sempre foi uma figura abjeta, mas que historicamente também tem sua grandeza.

Faço esta consideração pensando no frasista que me chama de "trotskista do escurinho..." Na verdade dá vontade de rir porque isso mostra como o autor me conhece mal... Eu não sou nem trotskista, nem stalinista, eu não sei se eu sou marxista, porque eu tenho muito pouca leitura de Marx. Eu, digamos, não sou um teórico... Eu sou uma pessoa que politicamente está no lado das esquerdas, que se posiciona no campo do socialismo... Defendo ideias socialistas, sim, tenho uma convicção

disso. Sou muito pautado pelo humanismo judaico...

Pois é: tem gente que me chama de "Michael Moore dos trópicos..." Michael Moore tropical, pode?!... Olha, diria para este frasista que o Michael Moore é que é o Sílvio Tandler das Américas. Veja, como documentarista eu vim antes dele. Os meus filmes *JK* e o *Jango* são anteriores ao *Roger and Me*, que, afinal, o Michael Moore fez depois (3). Eu dei uma sorte histórica por ter nascido em 1950, ele é mais criança, nascido em 1954. E tem mais, ele começou a fazer cinema depois de mim. E desconfio que tem um cara, um cidadão que ajudou muito ele a fazer o *Roger and Me*, um sujeito chamado, acho, Pierce – até parece que é primo do Bush, e que depois de ver *Jango*, passou a ideia para ele. Então eu não tenho certeza, mas mantenho minhas dúvidas se ele não teria assistido *Jango*...

Então, eu digo que Michael Moore é o Sílvio Tandler da América... Se eu tenho uma definição de mim mesmo? Deixe-me ver... Definições de mim?!... Acho que me classificaria como Anarco-Castrista-Marqueliano... Anarco porque sou mesmo meio anarquista; Castrista porque eu mantenho simpatia pela Revolução Cubana, e, Marqueliano porque elegi Markel meu guru... Deixe-me

explicar porque Markel... Carrego uma posição muito tendenciosa, algo que esteve e está instalado em mim. Sempre, sempre, me coloco do lado dos fracos... Isso é inegável... Aprecio muito uma história contada no filme *Level Five* de Chris Marker, lançado em 1997. Trata-se de uma personagem que me faz a cabeça, uma certa moça chamada Laura que se propõe fazer um jogo de computador, sobre a Batalha de Okinawa, na Segunda Guerra. Ela buscava informações por meio de entrevistas com testemunhas, fato que a faz pensar profundamente no sentido pessoal das memórias e, mais que isto, das perguntas para ativar a memória... Sabe, podem dizer o que for sobre minha figura, mas mais que tudo, gostaria que fosse conhecido como alguém que teve utopias... Quis transformar o mundo. Tentei bastante e se deixar o sonho vivo já está de bom tamanho. Que tal se me chamarem apenas de Silvio Tandler, o cineasta que cultivou a solidariedade... Solidariedade, condição que me move muito mais do que a ideologia. Com solidariedade o mundo não seria o que é.

#### **NOTAS:**

(1) *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980), 110 min; *Jango* (1984), 117 min.

(2) *Glauber o Filme – Labirinto do Brasil* (2003), 110 min.; *Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), 44 min.; *Castro Alves – Retrato Falado do Poeta* (1999), 110 min.; *Milton Santos, pensador do Brasil* (2001), 55 min.

(3) *Roger e Eu* (1989), Michael Moore, 91 min.

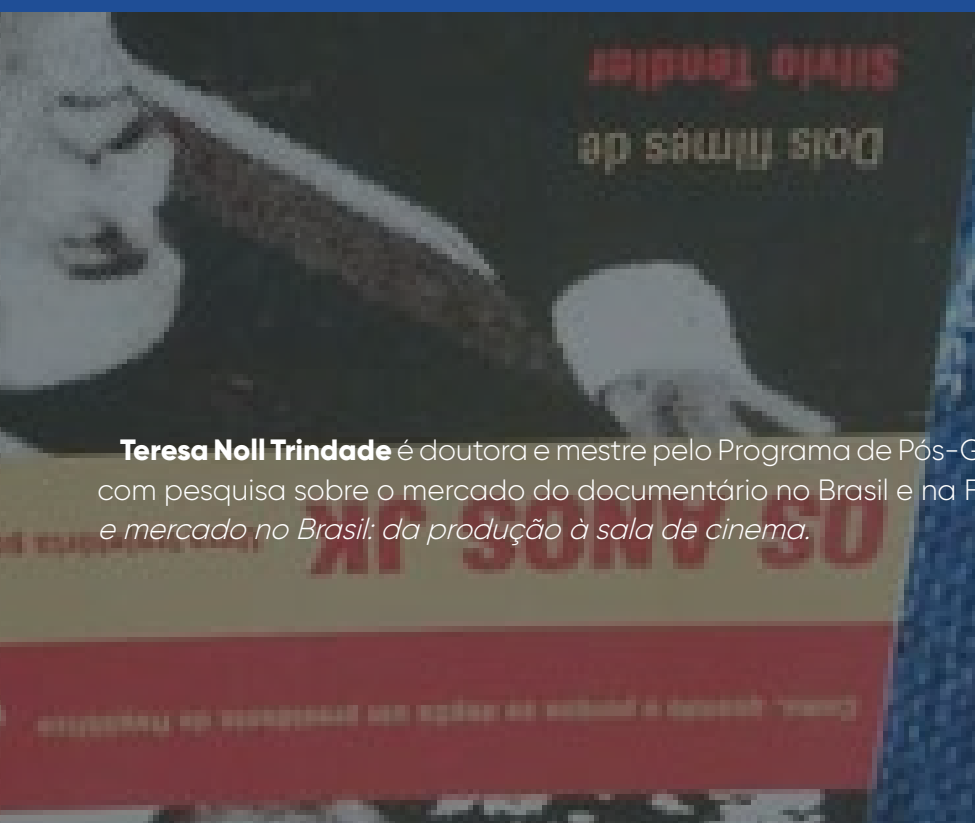
#### **REFERÊNCIA:**

MEIHY, José Carlos Sebe Bom Meihy. **Catálogo (in)disciplinado**. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2020.



# Silvio Tendler, um caso de sucesso de bilheteria

Teresa Noll Trindade



**Teresa Noll Trindade** é doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, com pesquisa sobre o mercado do documentário no Brasil e na França. É autora do livro *Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*.

“

Eu sou fã incondicional do documentário. Eu acho que o documentário é a memória viva sempre. Ele não morre. Ele é imperecível

”

(Silvio Tendler)

Silvio Tendler pode ser considerado um dos grandes nomes do documentário. Reconhecido e premiado, vem realizando um conjunto de produções políticas e sociais desde os anos 1970 até os dias atuais. Este artigo busca analisar três filmes realizados por ele na década de 1980: *Os anos JK – Uma trajetória política* (1980); *O mundo mágico dos trapalhões* (1981); e *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente* (1984). As três obras seguem até hoje as maiores bilheterias em sala de cinema do documentário nacional, com 800 mil, 1,8 milhão e 1 milhão de espectadores (1), respectivamente – bem superior aos sucessos de público das décadas posteriores: *Vinicius* (2005), com 272 mil espectadores; *Todos os corações do mundo* (1996), com 265 mil; e *Pelé Eterno* (2004), com 258 mil, aproximadamente (2). Para que possamos compreender em que contexto esses três documentários foram produzidos, distribuídos e exibidos, é essencial situá-los no ambiente político da época.

Nos anos 1980, o Brasil vivia a última etapa de uma longa e truculenta ditadura civil-militar, que teve início com o golpe em 1964 e terminou em 1985. Durante esse período, uma das funções do cinema nacional era ser um instrumento de educação, estratégico para a integração nacional, e que portanto deveria ser mantido e protegido frente ao cinema norte-americano. Nessa perspectiva nasceu a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme): seguindo a lógica de “desenvolvimentismo cinematográfico”, buscando um cinema de proporções industriais, possibilitando a coprodução com empresas estrangeiras e exercendo algum controle sobre a entrada dos filmes estrangeiros no país (RAMOS, 1983, p. 53). Ela buscava distribuir e promover os filmes fora do Brasil, e desempenhou um papel político e econômico na atividade cinematográfica, procurando fortalecê-la e regulá-la.

Entre os anos de 1970 e 1980, a Embrafilme viveu um período próspero sob a gestão do cineasta Roberto Farias. Foi um momento em que a empresa passou a comandar os três pilares da indústria (produção, distribuição e exibição), e que o público voltou às salas de cinema para assistir a filmes nacionais – o Brasil chegou a alcançar até 36% do seu mercado (AUTRAN, 2004, p. 9).

O Brasil dos anos 1980 atravessou uma grande crise econômica, decorrente do esgotamento do modelo de desenvolvimento implementado pelos militares, e viveu um cenário de aumento da dívida externa, desemprego, inflação e vulnerabilidade social. Durante este período, a Embrafilme sofreu uma crise administrativa e orçamentária. Em contraste, dentro deste contexto desfavorável, havia uma espécie de euforia diante da possibilidade de eleições – mesmo que indiretas, como resultado da campanha pelas Diretas Já em 1984 – a serem realizadas pelo Colégio Eleitoral.

Foi nessa mesma década que Silvio Tendler ficou consagrado com os três documentários aqui analisados. Todos foram distribuídos pela Embrafilme. JK o foi exclusivamente pela empresa; Jango contou também com a distribuição da recém-criada Caliban, produtora de Tendler; e

*Trapalhões* contou ainda com as empresas UCB (União Cinematográfica Brasileira) e Cinematográfica Haway.

O primeiro longa-metragem analisado, *Os anos JK – Uma trajetória política*, apresenta a vida política de Juscelino Kubitschek, desde os tempos em que era telegrafista auxiliar, passando pelos cargos de deputado, prefeito, governador e chegando à presidência do Brasil. Com narração de Othon Bastos, o filme conta com vídeos, fotografias e áudios da época, assim como entrevistas. Descreve o desenvolvimento do governo de JK, alianças, feitos políticos, a construção de Brasília, viagens internacionais em busca de recursos financeiros para seu projeto desenvolvimentista, bem como as tentativas de golpe contra seu governo e as negociações com movimentos grevistas. A narrativa abrange ainda o início do governo de João Goulart, o golpe civil-militar de 1964, a cassação de JK, seu exílio e sua morte em um acidente de carro, que causou comoção nacional.

A produção do filme, primeiro longa e estreia de Tendler no cinema, foi realizada por Hélio Paulo Ferraz (3) com recursos próprios:



*O regresso de Silvio Tendler ao Brasil, em 1976, após um período de seis anos de exílio voluntário, foi viabilizado por Antônio Paulo Ferraz que lhe ofereceu uma passagem em um navio cargueiro. Hélio Paulo Ferraz, irmão mais velho de Antônio, já atuava como produtor de cinema quando Tendler chegou ao Brasil e o procurou: 'Chego pro Hélio e peço ajuda para fazer um filme. A gente senta, discute e tal. E ele diz «por que você não faz um filme, então, sobre o Juscelino?» Mas ele disse também: «Faz, mas não faz esses negócios papo cabeça. Quero filme pra público». Ele me respeitou como autor e eu respeitei a vontade dele, claro. E fiz um filme de público'. (OLIVEIRA, 2018, p. 106). (4)*

Embora o filme não tenha obtido recursos de produção da Embrafilme, quando este ficou pronto, o então presidente da estatal, Celso Amorim (5), aceitou distribuí-lo.

Em 1980, *JK* foi exibido no Ciclo Perspectivas do Cinema Brasileiro, mostra de cinema realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde outros filmes inéditos foram apresentados, e na sequência teve seu lançamento no 8º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, onde recebeu o prêmio de melhor

montagem (6). O documentário obteve vários prêmios, entre os quais o Troféu Margarida de Prata – C.N.B.B. (1980); Melhor Montagem – Associação Paulista dos Críticos de Arte (1981); Prêmio São Saruê – F.C.C.R.J. (1981); e Prêmio de Qualidade – Concine (1980).

O filme vinha sendo exibido no cinema havia poucos dias, porém sem angariar muito público, sofrendo inclusive o risco de sair de cartaz. Contudo, um evento trágico mudou esse percurso. Segundo Tendler (OLIVEIRA, 2018, pp. 167-168), após o atentado a bomba que ocorreu na sede do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) em agosto de 1980, que resultou na morte da secretária Lyda Monteiro da Silva, o filme passou a receber uma atenção também como uma obra de relevância política para aquele momento, quando havia mobilização para o fim da ditadura civil-militar.

É importante pontuar que o final desse período no país não foi pacífico – uma série de atentados foram praticados pela linha dura do Exército brasileiro, que se opunha a uma possível abertura política. Além da carta-bomba da OAB, houve outros eventos, como o atentado do Riocentro, que pretendia atingir um grupo muito maior de pessoas. O plano era explodir três bombas durante

um show onde se apresentavam artistas como Chico Buarque em comemoração ao dia do Trabalho, e incriminar grupos ligados à esquerda, dificultando a transição para a democracia. Contudo, o projeto fracassou: a bomba explodiu antes, no carro onde se encontravam dois sargentos, um dos quais morreu. Este e outros atos demonstraram que o governo de João Batista Figueiredo não conseguia controlar alas militares radicais contra a abertura política. Tal ação resultou num enfraquecimento do regime, na queda do então chefe da Casa Civil, general Golbery do Couto e Silva, e por consequência numa mobilização social ainda mais forte pelo fim da ditadura – a qual se fez presente na exibição do filme de Silvio Tendler. Todo esse processo político pelo qual o país vinha passando ajudou a impulsionar a divulgação e a atrair cada vez mais o público interessado.

Atualmente, o documentário, disponível na plataforma Videocamp (7) e na página do YouTube da Caliban, permanece sendo exibido em mostras e festivais de cinema, assim como em eventos e discussões sobre a obra do diretor, sobre o gênero documentário ou sobre temáticas relacionadas à ditadura e à história do país, o que mostra sua relevância e permanente atualidade.

Um ano após o lançamento de JK, Tendler apresentou *O mundo mágico dos trapalhões* (1981), filme que foi convidado pelo produtor Paulo Aragão Neto a dirigir. Realizado pela Renato Aragão Produções Artísticas em comemoração aos quinze anos de história do quarteto, foi seu maior sucesso de bilheteria: 1,8 milhão de espectadores é até hoje o maior público alcançado por um documentário nacional lançado em sala. O filme é narrado por Chico Anysio e apresenta os integrantes do grupo – Renato Aragão (Didi), Manfred Sant’Anna (Dedé), Antônio Carlos (Mussum) e Mauro Faccio (Zacarias) – bem como momentos de seu cotidiano. Através da obra, tomamos contato com os bastidores das gravações dos programas televisivos, filmes e apresentações ao público. Imagens das sessões de cinema lotadas, ou ainda dos grandes públicos dos eventos abertos, permitem dimensionar a grande popularidade do grupo. Conhecemos também um pouco da vida pregressa de cada um dos integrantes, suas preferências e referências humorísticas. São incluídas algumas entrevistas na narrativa, como a de Caetano Veloso e Millôr Fernandes, além da dos próprios Trapalhões – que abordam temáticas diversas, entre as quais racismo, preconceitos e censura.

Os filmes dos Trapalhões eram todos produzidos pela Renato Aragão Produções Artísticas, que geria os negócios do grupo, como filmes, discos etc. Começaram a ser lançados em meados dos anos 1960 e se tornaram um fenômeno nacional de público. *O Rei e os Trapalhões* (1980), por exemplo, fez cerca de 4,2 milhões de espectadores, assim como *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (1980) e *O Incrível Monstro Trapalhão* (1981); *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982) levou aos cinemas 5 milhões de pessoas (8). As produções da trupe na época tinham tamanho êxito que Tandler avalia que seu filme até fica aquém:

*Os Trapalhões fizeram 1 milhão e 800 mil espectadores, mas isso eu não atribuo nem a mim nem ao filme, eu atribuo aos próprios Trapalhões, que naquela época faziam 5 milhões de espectadores. Então na carreira deles, O Mundo Mágico do Trapalhões representa até uma queda. (informação verbal) (9).*

Para Tandler, muitas pessoas que iam assistir ao seu documentário pensavam que veriam um filme dos Trapalhões, e não um filme sobre os Trapalhões:

*Ele foi lançado para crianças, e as crianças queriam ver as trapalhadas dos Trapalhões*

*[...] não filme papo-cabeça. Elas não queriam saber da história, não queriam saber que o Zacarias é o Mauro Faccio Gonçalves, ou que o Renato tinha uma grande casa em Teresópolis que ele comprou de uma família nobre. (informação verbal).*

Duas estratégias adotadas pela produtora dos Trapalhões ajudaram a estabelecer uma cultura filmica do grupo junto ao público: lançar filmes com muita frequência e em período de férias escolares. Se analisarmos seus lançamentos, veremos que havia dois por ano, normalmente um em junho/julho e outro em dezembro/janeiro, pensando em seu público-alvo – crianças e adolescentes. Algo de que o documentário de Tandler também se beneficiou, pois foi lançado em julho de 1981. Fica claro que sua produção, portanto, mesmo com o público abaixo das ficções da trupe, embarcou nesse cenário de grandes bilheterias.

Três anos depois do sucesso do documentário sobre os Trapalhões, Silvio Tandler lançou *Jango – Como, quando e por que se derruba um presidente*, que conta a história de João Goulart, vice de JK de 1956 a 1961 e presidente do Brasil até 1964, quando foi deposto pelo golpe civil-militar em 1º de abril.

*Jango* contou novamente com Paulo Hélio Ferraz na produção e com a recém-criada Caliban. Segundo o diretor, a produção foi complexa, uma vez que ninguém queria produzir este filme em plena ditadura.

O filme alcançou 1 milhão de espectadores, e seu financiamento teve quatro fontes diferentes: além do produtor, familiares de Jango, um ex-ministro e amigo, e a equipe do filme:

*Jango foi produzido através de quatro cotas de financiamento privado. [...] Esse montante foi dividido entre: a família Goulart, nas figuras de Denize Goulart, filha de Jango, e de sua mãe, Maria Thereza; o advogado baiano Antônio Balbino de Carvalho Filho, que fora ministro nos governos Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964); e o empresário industrial e produtor de cinema Hélio Paulo Ferraz. A quarta cota de investimento do filme foi bancada por toda a equipe técnica e artística, que aceitou trabalhar de graça ou quase de graça (alguns receberam uma parte em dinheiro, outros colocaram dinheiro do próprio bolso) até o retorno da bilheteria após o lançamento. (OLIVEIRA, 2018, pp. 97-98).*

*Jango* nos apresenta a rápida trajetória política de João Goulart até a presidência, passando pelos cargos de deputado estadual, federal, secretário do Interior de Justiça do RS, presidente nacional do PTB e ministro do Trabalho de Getúlio Vargas – figura central para sua entrada na vida política. Narrada por José Wilker, a obra nos apresenta não só a vida política do ex-presidente, mas também seu lado familiar, a figura de pai, de marido, de fazendeiro, através de uma reunião de vídeos e fotos raras, um riquíssimo material de arquivo. Essas imagens, somadas à trilha sonora de Milton Nascimento, conferem ao filme um caráter mais dramático, se comparado a *JK*. O documentário se estende até o golpe militar, que pôs fim à carreira política de Jango. A fim de dar voz às narrativas contrárias, Tandler também nos apresenta a versão da oposição ao governo, através de entrevistas de militares. No entanto, a perspectiva dominante da obra é nostálgica: a sequência fílmica dos assassinatos – Che Guevara na Bolívia em 1967; o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto no Rio de Janeiro em 1968; Carlos Marighella em São Paulo em 1969; o anúncio do que ocorreria em 1973 com Salvador Allende no Chile; a Operação Condor e a posterior morte de Jango no exílio em 1976

– deixa claro que essas mortes representam o aniquilamento de uma época, não só no Brasil, onde muitos sonhos por uma sociedade mais justa vigoravam.

Na época de seu lançamento, Silvio Tendler pediu liberação ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro (SCDP/SR/RJ) para passar seu filme no Festival de Gramado, e para tanto realizou uma sessão de *Jango* para os censores. A projeção foi interrompida antes do fim pelos censores, que argumentaram que não autorizariam aquele filme. Para os militares, a figura de João Goulart representava a mobilização social, o poder de integrar as massas em comícios e greves, uma realidade que deveria ser esquecida e apagada da história. Além do tema e do personagem, a ocasião também não era propícia para o regime: naquele ano completava-se 20 anos do golpe, e o lançamento de um filme como aquele poderia gerar ainda mais insatisfação com a situação política do país.

Logo após a exibição que culminou na proibição do filme, o assistente de Tendler ofereceu uma carona para uma das técnicas da censura, e nesta viagem ficou claro que o filme não seria liberado de forma habitual.

*Como o Brasil é o Brasil, o meu assistente que era boa praça, morava na Tijuca, ofereceu carona para uma censora que também morava na Tijuca, e daí eles foram no carro conversando. Ai ela falou para ele: 'Olha, meu amigo, bota a boca no trombone, senão vocês não vão liberar esse filme nunca. (TENDLER, informação verbal).*

Poucos dias depois, Silvio Tendler organizou uma exibição fechada para projetar *Jango* para a imprensa – uma sessão que, segundo ele, foi tensa. “Convidei toda a grande imprensa brasileira, todo mundo estava dentro daquela sala trancado para a Polícia Federal não poder invadir, roubar as cópias, interromper.” (informação verbal). Com a exibição, a imprensa realizou uma série de reportagens, que aguçaram a curiosidade das pessoas e exerceram uma pressão pela liberação do filme. *Jango* recebeu espaço nos principais jornais da época, entre eles *Veja*, *JB*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*:

*No espaço de tempo de três meses, de fevereiro a abril de 1984, foram cerca de dez artigos, trinta notas, vinte matérias (nem todas exclusivas sobre o filme), cinco*

*críticas, quatro primeiras páginas de cadernos culturais, três chamadas de capa dos jornais, cinco entrevistas concedidas por Tandler, incluindo uma nas páginas amarelas da revista Veja, e outra no suplemento dominical Folhetim, todo ele dedicado a um amplo debate sobre o governo do ex-presidente João Goulart, sobre o golpe, sobre o filme e sobre uma peça escrita por Glauber Rocha sobre Jango. (OLIVEIRA, 2018, pp. 175-176).*

Diante dessa pressão, o filme foi liberado, e Tandler passou a preocupar-se com a circulação da obra. O diretor relatou que, ao conversar na Embrafilme sobre a distribuição de *Jango*, escutou o seguinte: "Meu amigo, eu vou te dar um conselho de irmão: não distribui esse filme não, pra você não perder mais dinheiro além do que você já perdeu na produção." (informação verbal). Apesar disso, Silvio Tandler, através da sua empresa, que já havia sido criada para a produção do filme, realizou também a sua distribuição, que posteriormente também contou com a Embrafilme. O documentário foi lançado com 17 cópias, inicialmente em SP e no RJ, e depois nas demais capitais do país, e recebeu o prêmio de melhor filme do Júri Popular e o Prêmio Especial do Júri no 12º Festival de Cinema de Gramado.

É pertinente pontuar que, quando o filme foi lançado, o país vivia a fase final da ditadura e a campanha das *Diretas Já*, que ocorreu em 1984 e tomou as grandes capitais do país por meio de comícios que, como no caso de São Paulo, chegaram a reunir 1 milhão de pessoas. Parte da população brasileira estava unida na luta pela volta da democracia e pelo voto direto para presidente. Este cenário, somado à figura carismática do presidente João Goulart, que foi o último contato da população com a democracia, contribuiu para o sucesso do filme – que foi inclusive intitulado o "filme das Diretas" (10).

Silvio Tandler avalia que havia uma clara demanda pelo filme, e isso contribuiu para o seu sucesso. Em relação à escolha dos personagens, ele é enfático em dizer que são estes que o procuram:

*A minha ideia sempre foi fazer cinema político, mas quem me escolheu foram sempre os personagens, eu nunca escolhi nenhum personagem, eles que vieram atrás de mim, bateram na porta da minha casa e falaram: 'Seu Silvio, o senhor precisa fazer a minha biografia'. Foi assim com JK, que foi uma decisão com o produtor. Com Jango, eu soube que o Raul Ryff, que tinha sido assessor de imprensa do Jango, tinha os*

*filmes do Jango na China e na URSS. Daí eu liguei para ele para saber sobre esse material e ele [...] me chamou para uma reunião e me falou: 'Por que que tu não fazes um filme sobre o Jango?' Eu falei 'Eu adoraria, mas não vou conseguir dinheiro'. [...] Daí ele conseguiu, me apresentou a filha do Jango, amigo do Getúlio, daí já tínhamos 50%. Aí o Hélio Paulo e os técnicos entraram. Foi um momento épico da minha vida. (informação verbal).*

*Jango* e *JK* foram lançados ainda durante a ditadura civil-militar, e portanto representam um grito de liberdade. Esse grande público que foi às salas de cinema neste período também foi a população que ficou praticamente vinte anos sob um regime opressor e que talvez tenha visto nesses filmes um ato de resistência. Assistir a essas obras no cinema proporcionava uma reflexão sobre o que havia sido aquele país que viveu na democracia, sucumbiu à ditadura e foi silenciado por ela. Ambos os documentários nasceram em momentos importantes de mobilização política e social, apresentando dois presidentes que haviam sido eleitos democraticamente no mesmo breve período de democracia que vivemos entre 1945 e 1964. Note-se também que a morte dos dois líderes, ocorrida no mesmo ano

(1976) e em circunstâncias posteriormente questionadas pela Comissão Nacional da Verdade, causou comoção nacional.

*O mundo mágico dos Trapalhões* pode ser analisado em outra chave, a do documentário que já nasce num contexto favorável – os lançamentos de filmes anuais e bem-sucedidos da trupe. Mas esses fatores não diminuem a importância desta obra enquanto narrativa histórica de uma época, que apresenta personagens centrais na nossa cultura de massa e que ali estão registrados para a história.

O alcance dessas três produções é muito maior do que o público que foi vê-las no cinema, uma vez que elas seguem em circulação – e talvez seja essa uma das características do cinema de Tandler: ele é atual, traz reflexões importantes, e pode sempre ser revisto a fim de nos trazer maior clareza sobre aspectos sociais e políticos de nosso país. Muito além da análise e da perspectiva de mercado dessas obras, elas carregam uma dimensão acadêmica, uma vez que são filmes que trazem um riquíssimo material didático complementar ao estudo de uma época crucial, em que o Brasil uniu democracia e desenvolvimento econômico.

\*\*\*



Na década de 1980, os documentários nacionais eram produzidos e circulavam em cineclubes, em alguns canais de TV, mas a exibição em sala era a exceção. Foi o momento em que o Brasil passou por profundas mudanças econômicas, com a abertura de mercado, e igualmente transformações políticas e sociais. Na década seguinte, de 1990, a cultura, e especialmente o cinema nacional, foi profundamente atingida pelas novas medidas governamentais de Collor, que mergulharam a indústria cinematográfica num processo de decadência que só seria superado anos mais tarde com a chamada Retomada do cinema brasileiro.

*Não bastasse a concorrência dos programas de televisão, com a abertura democrática do regime militar, liberaram-se os filmes pornográficos. Os exibidores se viram diante de um fenômeno de grandes bilheterias e não tiveram a mínima condescendência em transformar antigos 'palácios de cinema' que, neste momento, estavam vazios, em salas pornográficas. (LUCA, 2010, p. 58).*

Com a abertura econômica e com a lógica da competitividade e do livre mercado, vigentes no governo Collor e mantidas pelo

presidente Fernando Henrique Cardoso, ampliou-se a entrada de produtos importados mais modernos que os nacionais, o que acarretou um cenário adverso a estes últimos. Não poderia ser diferente para o cinema e para as salas de exibição brasileiras, que se encontravam bastante degradadas, sem grande atrativo para um público que já se mostrava cativo da televisão e do videocassete. Os documentários continuaram a ser produzidos, porém perderam quase completamente o espaço em salas de cinema – algo que seria retomado somente a partir dos anos 2000.

Com o Plano Real e a estabilização da economia brasileira, a renda da população brasileira aumentou consideravelmente e as salas de cinema voltaram a ter público. Ao mesmo tempo, o mercado exibidor norte-americano buscava novos espaços para seus produtos, uma vez que já tinham atingido seu limite no mercado interno. Progressivamente um novo modelo de salas chegava no Brasil: as salas *multiplex*. Trazidas através de empresas norte-americanas, tratava-se de espaços que dispunham de uma tecnologia de ponta em relação ao que existia no parque exibidor brasileiro. Conforme esse modelo foi crescendo dentro de *shopping centers*, progressivamente os cinemas de rua foram perdendo



espaço e ficando cada vez mais abandonados, impossibilitados de concorrer com este mercado tecnológico. A consequência disso tudo foi uma mudança no circuito exibidor brasileiro: agora dentro de *shoppings* e com um ingresso mais caro, esta atividade cultural passou a ser consumida principalmente pelas classes A e B. Nesse contexto, vigente até hoje, a distribuição e exibição de produções independentes em sala tem sido cada vez mais rara. Some-se a isso o último ano e meio de pandemia, em que boa parte das salas esteve fechada, e tem-se uma concorrência ainda mais acirrada por esta janela. Essa mudança é clara na análise de Silvio Tendler:

*Uma coisa era você passear no centro do Rio de Janeiro, ir na Cinelândia e, entre tantas salas de cinema, você tinha uma diversidade que te era oferecida. Os bairros também, as cidades do interior tinham sala de cinema. Eu passei a minha infância e adolescência passando férias em Teresópolis, que era uma cidadezinha pequena que tinha cinco cinemas com troca de filmes duas vezes por semana. Então você tinha uma oferta de mais ou menos dez filmes por semana, de tudo, romântico e tal, e também em alguns momentos filmes papo-cabeça. Nessa minha*

*infância, em 1962, por aí, foi que o Roberto Farias lançou O Assalto ao trem pagador, que é um dos primeiros clássicos brasileiros. (informação verbal).*

A maior parte dos filmes lançados em *shoppings* valorizam o sucesso no menor tempo de exposição possível, o que acaba por beneficiar aquelas produções que têm condições econômicas para fazer muitas cópias para lançamentos simultâneos. O resultado disso é encontrarmos os mesmos filmes em diferentes cinemas, e aquelas produções com um lançamento menor de cópias têm dificuldade de encontrar espaço.

*Nos anos 90, quando o cinema é sequestrado pelo shopping, o espaço do cinema papo-cabeça vai sendo ocupado. Então você hoje vai a um shopping mais para comer pipoca e tomar Coca-cola do que para ver o filme. Se você entra no shopping para comprar roupa de marca, tênis de marca, comer fast-food, o que que te levaria a ver um filme como Jango e JK? Nada! Então esse espaço do cinema político foi sequestrado. [...] Essas minhas três maiores bilheterias, elas correspondem ao apogeu do cinema democrático, em que você tem cinema para todos os gostos. (informação verbal).*

Segundo dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2019 do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), 88% das salas de cinema se localizam em *shopping centers*, e apenas 12% delas poderiam ser consideradas cinemas de rua. Há uma evidente mudança em relação ao cenário em que Silvio Tandler lançou seus três documentários. O público consumidor de cinema também mudou: ele agora se vê associado a um novo conjunto de gastos que estão envolvidos nessa combinação cinema e consumo, a qual envolve a prática cultural de ir ao cinema no shopping. Isso se ilustra claramente nas palavras de Anita Simis:

*O cinema deixou de ser um entretenimento de massa e se tornou um entretenimento de uma classe social com poder aquisitivo capaz de pagar o bilhete de entrada acrescido de todo o consumo ao seu redor, desde os alimentos oferecidos pela própria sala, até ao que está nas vitrines das lojas que estão no percurso até se chegar à sala. (SIMIS, 2015, pp. 70-71).*

Desde os seus grandes sucessos de público dos anos 1980, Tandler manteve sua produção quase anual de filmes, séries e vídeos institucionais, curtas, médias ou

longas-metragens. Hoje acumula mais de 80 produções, das quais podemos destacar filmes como *Glauber – o filme, labirinto do Brasil* (2003); *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006); *Utopia e barbárie* (2009); e *Tancredo, a travessia* (2011). Suas produções vão muito além do restrito espaço destinado aos documentários na sala de cinema; elas circulam em canais de televisão, mostras, festivais, cineclubes, universidades, sindicatos e escolas, além de estarem em sua maioria disponíveis no canal do YouTube da Caliban.

Silvio Tandler, cujos filmes ajudam a entendermos nossa realidade social e política, acredita que suas produções devem atingir aqueles que estão interessados em vê-las, e que devem portanto estar disponíveis gratuitamente. Para ele, suas obras não existem se não forem vistas. “Meu filme existe no teu olhar. Se você não assistir ao meu filme, meu filme não existe. Então tá tudo liberado, a arte é livre”. (informação verbal).

Através dessa difusão gratuita, Tandler também acompanha as visualizações que suas obras obtêm. Além de estarem no canal de sua produtora, documentários como *O Veneno está na Mesa* – que aborda os riscos da monocultura e do consumo dos agrotóxicos no país – são republicadas

por outros canais, o que amplia seu alcance. Outra produção, *Privatizações: a distopia do Capital* – que analisa as privatizações e o neoliberalismo – só na página da Caliban teve mais de 300 mil visualizações. Assim, o diretor pode monitorar o interesse pelos seus filmes e temáticas. Portanto, existe uma preocupação com a difusão da obra e de tornar esse acesso o mais livre possível.

Atualmente, com as incertezas do futuro pós-pandemia somando-se à crise no setor do audiovisual no país, Tandler segue religiosamente seus projetos, buscando construir novas estratégias de produção, sempre tendo em mente o documentário político como meta: “Eu entendo essa lógica de mercado, entendo esse neoliberalismo e construo outras estratégias. Então por exemplo, eu vou fazer filmes de forma colaborativa e difusão gratuita via YouTube [...] eu vou por um outro caminho, eu vou fazer cinema vinculado as lutas sociais e aos movimentos sociais.” (informação verbal).

Em um país sem memória, em que museus pegam fogo, arquivos desaparecem, corpos são ocultados, o cinema de Silvio Tandler se torna mais do que urgente; ele é nossa memória viva da história.

#### **NOTAS:**

1 Dados da Caliban Produções Cinematográficas, produtora de cinema criada em 1981 por Silvio Tandler, que produz e distribui boa parte das suas produções, além de possuir um grande acervo audiovisual de registros históricos, com cerca de 80 mil títulos, segundo a empresa.

2 Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.

3 “Hélio Paulo Ferraz nasceu no Rio de Janeiro, em 1946. Graduiu-se em Direito pela PUC – Rio. Foi presidente e vice-presidente de empresas e associações ligadas à indústria naval brasileira. É filho do armador Paulo Ferraz, dono do Estaleiro Mauá e de uma das maiores fortunas do Brasil, nos anos 1970 e início dos 1980. É neto do historiador Hélio Silva. No início da década de 1980, atuou como vice-presidente do Estaleiro Mauá, mas mantinha atividade paralela como produtor de cinema desde meados dos anos 1970. Ao lado de seu irmão, o ator e diretor de teatro e cinema Buza Ferraz (Alberto Paulo Ferraz), Hélio Paulo Ferraz foi responsável pela realização de diversos filmes, tais como: *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Se Segura, Malandro* (1978), ambos dirigidos por Hugo Carvana; *Marília e Marina* (Luiz Fernando

Goulart, 1976); *Briga de Galos* (Luiz Carlos Lacerda, 1978); *Chuvas de Verão* (1978) e *Xica da Silva* (1976), ambos dirigidos por Carlos (Cacá) Diegues; *Os 7 Gatinhos* (1980) e *Rio Babilônia* (1982), dirigidos por Neville d'Almeida; *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983); e *Os anos JK* (1980) e *Jango* (1984), de Silvio Tendler." (OLIVEIRA, 2018, p. 98).

4 A fala de Silvio Tendler é retirada de BROOKEY, M. P. História e utopia: o cinema de Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010, p. 66.

5 O diplomata Celso Amorim foi diretor-geral da Embrafilme, entre 1979 e 1982. Posteriormente assumiu os postos de Ministro das Relações Exteriores e Ministro da Defesa nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff.

6 Os montadores do filme são Gilberto Santeiro e Francisco Sérgio Moreira.

7 Videocamp é uma plataforma online e gratuita que possibilita exposições públicas de produções audiovisuais que podem ser realizadas por qualquer pessoa, o que amplia a formação de público e auxilia na estratégia de lançamento e divulgação dos filmes.

8 Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.

9 Em entrevista concedida à autora por videoconferência em junho de 2021.

10 "E Jango, nesse momento ímpar da história política brasileira, em meio a uma mobilização popular de grandes proporções, considerada por muitos como a maior da história do Brasil, passou a ser chamado de 'o filme das Diretas' (FOLHA DE S. PAULO, 26 mar. 1984. Caderno Ilustrada, p. 28)." (OLIVEIRA, 2018, p. 144).

#### **BIBLIOGRAFIA:**

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme:** cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2011.

AUTRAN, Arthur. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro.** 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e mercado.** São Paulo: Escrituras, 2010, pp. 53-73.

OLIVEIRA, Geórgia. **Jango (Silvio Tendler, 1984):** um documentário que fez história. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: Anos 50 / 60 / 70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SIMIS, Anita. Economia Política do Cinema: a exibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México. **Versión.** Estudios de Comunicación y Política, v. 36, pp. 54-75, mayo/oct. 2015.

TRINDADE, Teresa Noll. **Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema.** São Paulo, Alameda, 2014.

# Os nexos causais e o *Marighella* de Tandler

Ivonete Pinto

**Ivonete Pinto** é jornalista, doutora pela ECA-USP; presidente da Abraccine (gestão 2019-2021) professora no curso de Cinema UFPel; coeditora da revista *Teorema*, colaboradora do site *CinemaEscrito*; é autora dos livros *A Mediocridade*, *Descobrimo o Irã*, *Samovar nos Trópicos* e *Cinemas Periféricos – estéticas e contextos não hegemônicos*; coorganizadora de *Bernardet 80: Impacto e Influência no Cinema Brasileiro* e *Ismail Xavier – um Pensador do Cinema Brasileiro*.

Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (2005) faz uma busca pelo sentido do ser e nela diz que o cuidado é da essência do existir. O que nos coloca em uma perspectiva ética em relação a uma responsabilidade de preservação da história, que pode ser lida como um cuidado para com a humanidade, para com nossa existência em um lugar específico, como uma nação. Silvio Tandler faz este movimento em direção a um cuidado da memória em toda sua extensa filmografia. Desde *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980), passando por *Glauber o Filme – Labirinto do Brasil* (2003) e incluindo sua obra mais recente e autobiográfica, *Nas Asas da Pan Am* (2020). Em sua produção de quase 50 filmes e séries para a TV como diretor,

Tandler pensa o Brasil. Mesmo em *Utopia e Barbárie* (2009), no qual enquadró episódios históricos do mundo quanto a um projeto socialista, o Brasil é sua linha de partida e de chegada. Em *Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro* (2011), não fez diferente. Nele, o documentarista se ocupa em cumprir o que está no seu DNA: investiga, resgata, registra e interpreta fatos e biografias.

É de Tandler a primeira iniciativa para um público mais amplo de se documentar a vida e a morte deste que foi líder estudantil, militante político, poeta, ex-deputado pelo Partido Comunista e guerrilheiro, Carlos Marighella. Depois é que vieram *Marighella* (2011) de Isa Grinspum Ferraz e o

tão aguardado *Marighella* (2019), de Wagner Moura. O de Ferraz, sobrinha do personagem, é um registro documental (com montagem da recém falecida Vânia Debs), enquanto o de Moura é uma ficção baseada na biografia *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, de Mário Magalhães, lançada em 2012. Cabe também citar um documentário em curta-metragem de nome *É Preciso Não Ter Medo: Relatos de Carlos Marighella* (2005), de Silvia Luísa Melo e Tayra Vasconcelos. Pelo que sabemos, não circulou ao ponto de gerar debate ou de tornar o personagem mais conhecido.

É preciso, ainda, mencionar Chris Marker, que realizou em 1970 o seu curta *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella*. Apenas um ano depois da morte do personagem, faz um retrato a quente do guerrilheiro, no estilo bem ensaístico de Marker e com depoimentos tomados em Cuba, com um exilado anônimo filmado na sombra (José Dirceu?). O filme faria parte de uma trilogia de Marker para denunciar internacionalmente a ditadura militar brasileira.

Este artigo fará um deslocamento entre a versão de Isa Ferraz e Wagner Moura, concentrando-se no *Marighella* de Sílvio Tendler, que se encontra disponível no YouTube. Vale lembrar, para destacar as diferenças, que o de

Tendler tem apenas 55 minutos e é formatado para televisão (a produção é da TV Cultura, por isto ele é referido em muitas fontes como "vídeo"), e o de Moura é uma ficção com um orçamento em torno de 10 milhões de reais, com estrutura da O2 Filmes e Globo Filmes para um público de sala de cinema, somado as perspectivas para o *streaming*, que elevam seu potencial de audiência.

Isa Ferraz desenhou um retrato afetivo de seu tio. Seu filme abre afirmando que ele era o inimigo número 1 da ditadura militar (título dado pela imprensa) e já mostrando a imagem do tio morto na emboscada da polícia (DOPS) em São Paulo, em 1969. A narração é dividida entre a própria diretora e Lázaro Ramos, que incorpora *Marighella* em primeira pessoa. Neste documentário, o papel da mãe do biografado tem realce: uma mulher negra, de origem sudanesa, que se casou com um italiano branco. O baiano Carlos *Marighella* é pintado como herdeiro do anarquismo com a revolta dos Malês

É Antônio Cândido, em depoimento à Isa Ferraz, quem melhor define o personagem quanto ao resultado da mistura: nesta união, ele encarnava o povo biológica, moral e psicologicamente. Segundo Cândido, nesta condição, não abandonou sua classe. Foi muito mais do que "apenas um mulato baiano", como gostava de se apresentar.

Só mesmo como síntese do brasileiro pode-se desvendar o personagem. A mesma figura que saía vestido de mulher no carnaval, cantando a marchinha "Eu quero é rosetar", é a que dá a vida, literalmente, pelos seus ideais.

Enquanto Tandler apresenta Marighella, Isa quer entendê-lo e Moura quer colocá-lo no lugar dos mártires (que ele foi), sem, no entanto, romantizar a guerrilha. Em todos, a ideia que fica é de que o integralismo deixou marcas indelévels e seguidores improváveis. De certa forma, quando o povo for às ruas em 2022, será ainda contra o integralismo.

### **A CADA MARIGHELLA, UM CONTEXTO**

Mistura de modo expositivo com interativo, na concepção de Bill Nichols, e seguindo uma construção de corte didático, *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* abre com definições do que seja um guerrilheiro. O narrador, Othon Bastos, com voz suave e firme, fala do guerrilheiro urbano (o que luta contra a ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais) e do revolucionário político (patriota ardente). São descrições tiradas do *Manual do guerrilheiro urbano*, de autoria de Marighella.

Embora convencional na linguagem, o filme traz uma montagem ágil, uma trilha criativa e não se limita a um cenário de cabeças falantes; há discordâncias, memórias que se traem, empolgações sentimentais, descrições de dores de torturas ainda vivas, e muitas mulheres (!) a provar que a luta armada, operária e estudantil, também foi feita por mulheres.

Nos três longas aqui tratados, há que se observar o contexto político e histórico de suas produções: governo Fernando Henrique Cardoso em 2001, sem ameaça visível de regime de exceção e com o controle da inflação como maior desafio; em 2013 o governo Dilma sofrendo o início de uma crise econômica e enfrentando o golpe civil e por fim 2021, com o governo Bolsonaro, perpetuador de ataques às instituições que garantem a democracia. Naturalmente, outras circunstâncias são determinantes para diferenciar o momento atual dos anteriores, sobretudo a pandemia e o crescimento do *streaming*, que afetam toda e qualquer operação no campo do cinema.

A questão é: como olhar para o passado das décadas de 1960 e 1970, em que o Estado tinha como práxis a tortura e o assassinato de insurgentes, o passado recente da



feitura do documentário de Tendler e o presente do lançamento do Marighella de Moura? Quanto distanciamento temporal precisamos para ver com clareza este personagem? Quantos marighellas precisam existir para nos darmos conta da vulnerabilidade das democracias com a sucessão de golpes na América do Sul?

Nos parece que a compreensão sobre o significado da história é vital para pensar a figura de Marighella no cenário atual, por isso o filme de Tendler adquire certo poder de iluminação, 20 anos após ter sido feito. Em maio de 2021 a Fundação Palmares, uma instituição pública para a preservação da memória, divulga aos quatro ventos que o acervo com os arquivos relativos a Carlos Marighella será jogado fora...

Voltando a Heidegger, vemos que há dois sentidos básicos para o conceito de história. Um se refere ao que é passado, um passado que significa "não ser mais simplesmente dado, embora sem 'efeito' sobre o 'presente'" (ibidem., p. 183). Já o outro passado, o histórico, no entendimento do filósofo, "também possui um significado contrário quando dizemos: não se pode escapar da história." (idem). Eis, pois, a história que continua produzindo efeito. (Não nos esqueçamos que a máxima vale para o próprio filósofo alemão e sua controversa, ainda que estratégica, adesão ao nacional-socialismo).

Tudo isto para dizer que a figura de Marighella, sua memória, é a memória de um país e não pode ficar no passado, como que enterrada. Não porque ele tenha sido um herói da esquerda, porque muitos o foram e porque isto pode não vir ao caso, mas porque empreendeu uma militância visceral pela liberdade e contra a desigualdade, aquela que dá sua própria vida em favor de ideias, que de geração em geração ganha novos significados. Na circunstância atual, com a sombra de uma ditadura se agigantando, é por demais evidente que contar esta história faz parte de um processo de conhecimento. Afinal, o que podemos aprender com o contexto político dos anos do regime militar e o de agora? O próprio comunismo, como ideologia, não mais pode ser entendido como o foi. E o filme de Tendler dá pistas para a necessidade de tomarmos distância e só assim percebermos que a experiência da época simplesmente não pode ser repetida. Porém, invocada sempre.

## **OS SEM FOTO**

Preso pela primeira vez aos 25 anos, Marighella foi torturado durante 23 dias pela polícia getulista comandada por Filinto Müller; saiu da cadeia queimado, com marcas de agulha embaixo das unhas e mais disposto ainda a reagir. Preso novamente na ditadura militar em 1964, foi baleado e mais uma vez torturado.



**MARIGHELLA**  
RETRATO FALADO DO GUERRILHEIRO

Marighella  
com  
Isa Grinspum

**MARIGHELLA**

"Quantos marighellas precisam existir para nos darmos conta da vulnerabilidade das democracias com a sucessão de golpes na América do Sul?"

Um filme de  
Silvio Tandler

com  
Silvio Ramos  
documentos  
ditos de  
de Niemeyer  
da  
sica especialmente  
posta  
no Brown  
a produção  
Filmes  
do & Imagem

O2 FILMES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH GLOBO FILMES AND MARIA DA FE DISTRIBUTION PARIS FILMES AND DOWNTOWN FILMES  
DIRECTED BY WAGNER MOURA "MARIGHELLA" SEU JORGE BRUNO GAGLIASSO LUIZ CARLOS VASCONCELOS HUMBERTO CARRÃO JORGE PAZ BELLA  
CAMERO HENRIQUE VIEIRA ANA PAULA BOUZAS GUILHERME FERRAZ RAFAEL LOZANO ADRIANO GUILHERME LOPES CHARLES PARAVENTI  
WITH HEISON CAPRI CARLA RIGAS AND ADRIANA ESTEVES  
PRODUCED BY FEL BERLINCK ANDREA BARATA RIBEIRO WAGNER MOURA ASSOCIATE PRODUCER EDUARDO MENEZES LINE PRODUCER CRISTINA ABE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ADRIAN TEUDDO  
ART DIRECTOR FREDERICO PINTO ABO ABC COSTUME DESIGNER LUCAS DINIZARD ABO ANTONIO PINTO COSTUME DESIGNER GEORGE SALDANA ABO COSTUME DESIGNER FÁTIMA TALEBO COSTUME DESIGNER HUGO ALADO COSTUME DESIGNER  
EDITED BY FELIX MAGALHÃES TITLES BY ALESCANDRO LARICA EDITOR EDUARDO VIMOND LIMA EXECUTIVE PRODUCER FELIPE BRAGA AND WAGNER MOURA  
BASED ON THE BOOK "MARIGHELLA - O GUERRILHEIRO QUE INCENDEIO O MUNDO" BY MARIO MAGALHÃES



Já na clandestinidade, sofreu o atentado dos agentes do DOPS em 1969.

Como é possível que as gerações de hoje, inconformadas com a irracionalidade do governo vigente, se inspirem em Marighella? A resposta está um pouco no filme de Tandler: não é possível. Não há como imaginar que a juventude atual queira pegar em armas e correr o risco de passar por martírios físicos e mentais. O jornalista Noé Gertel oferece a melhor pista sobre o que significava a luta armada e por que hoje ela não está no horizonte. Em seu depoimento para Tandler diz: era o quadro político da época (ele repete o da época para não deixar dúvida). Empolgados com as táticas da resistência francesa na II Guerra, havia um clima entre os dirigentes comunistas da América Latina em que a ideia de dar a vida pelo povo era aceitável e até desejável. Era o quadro comunista político da época. A frase faz ressoar como resposta à direita obtusa que vê comunistas por todos os cantos.

Outro detalhe que nos faz distantes da possibilidade de virarmos guerrilheiros naqueles moldes é que eles não podiam tirar fotos. Clara Charf, a companheira de Marighella na clandestinidade e sua viúva, fala a Tandler que eles não podiam

ter foto de ninguém em casa. A polícia chegava, prendia todos e ia atrás dos que apareciam nas fotos. Além de coragem e doses de ingenuidade, o grau de idealismo desta nossa cultura da produção de imagens permitiria hoje viver sem tirar fotos?

No geral, era um mundo com poucas imagens, por conta das condições tecnológicas de então, sendo que o universo específico dos militantes e guerrilheiros nos deixou menos imagens ainda. Alguém comenta no documentário de Tandler que as únicas imagens em movimento de Marighella são com ele já morto. Hoje os bebês nascem e podem assistir vídeo-clips de quando eram fetos...

O filme de Tandler também se ocupa em entender o Partido Comunista, que teria acabado quando Marighella e seus companheiros descobriram os crimes de Stalin. A debandada do partido começou ali. De todo modo, o senso comum sobre comunismo passa pelo totalitarismo stalinista. Assim como, claro, o medo dos assaltos a banco, dos sequestros, enfim, da violência. Mesmo que o comunismo tenha passado ao longo dos anos pelas variações nas siglas, indo do stalinismo ao maoísmo, chegando agora ao pragmatismo de sua liderança através de Manuela D'Ávila — e que a própria China ostente uma

economia de mercado galopante —, a população neófitas não quer saber. Segue acreditando que o inimigo está nesta concepção torta de que quem é contra as desigualdades representa perigo.

Inescapável a alcunha de “terrorista” impingida pelos militares e aceita pela imprensa, que é determinante para a imagem dos militantes guerrilheiros. *O Manual do guerrilheiro urbano* existe, não é uma invenção do tipo *Os Protocolos dos Sábios de Sião* ou do Kit Gay. Neste livreto de Marighella, encontrável para download na internet para quem quiser checar, há recomendações básicas para um candidato a guerrilheiro urbano se fazer invisível na cidade, organizar a expropriação dos grandes capitalistas, e matar policiais dedicados à repressão. E um capítulo inteiro dedicado ao uso de armas. Afinal, trata-se de um manual, de um “como agir”, diferente por exemplo do pensamento sobre a práxis revolucionária de *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, que circulava na época e que Marighella deve ter lido (“Condenados” foi lançado no Brasil em 1968, com grande divulgação entre os intelectuais de esquerda em função do prefácio de Sartre). O manual do brasileiro oferecia orientações para a prática e não “ferramentas

filosóficas” para refletir sobre a violência. E são suas ações que o documentário de Tendler reforça através da lembrança dos depoentes.

Filmes como o de Tendler, Isa Ferraz e Wagner Moura nos inspiram a pensar que revelar o passado ilumina o presente. E vice-versa. E que os nexos causais dos regimes que se implantam no Brasil estão ligados à reação que a população tem — ou não — quanto às arbitrariedades de cada um destes nexos. Faz sentido que se estabeleçam relações entre aquela opção dos militantes que viraram guerrilheiros e pegaram em armas, e a ideia que parte da população tem de que qualquer manifestação racional seja sinônimo de comunismo e que, portanto, é preciso combater, pois comunismo é sinônimo de armas.

Onexo causal que as futuras gerações irão analisar em relação à atual conjuntura pode estar nesta chave: podemos não dar a vida por uma causa porque os tempos são outros, mas o conformismo diante de mais um golpe também é a morte. Não é?

#### **REFERÊNCIA:**

HEIDEGGER, Martin, *Ser e tempo*. Tradução: Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.



# “Ousar pensar, ousar dizer”

Monica Fonseca Wexell Severo



**Monica Fonseca Wexell Severo** é mestre em Filosofia, professora e produtora cultural.



“

Aconteceu certo dia... Roubei a semente do fogo e a escondi dentro do oco de uma árvore. Foi esse fogo que entreguei à espécie humana. O fogo serviu para lhe despertar o espírito. Do fogo tiraram todas as artes e o conhecimento. Era o que Zeus não queria. Queria mantê-los bestiais, analfabetos, grosseiros. [...] Graças a mim, os homens se apegaram à vida. Alguns, pelo conhecimento, até mesmo perderam o medo da morte. E inventaram a dignidade, a liberdade e tantos valores. Compreenderam o que isso significa em relação ao poder absoluto pretendido por Zeus? (ÉSQUILO, 2010, p. 25-28).

”

Na tragédia de Ésquilo, levada ao palco em Atenas em V a.C., Prometeu, um Titã, é submetido a terrível sofrimento por ousar despertar na humanidade a curiosidade sobre as coisas do mundo, a capacidade de formular perguntas e buscar insistentemente respostas, de construir e utilizar arte e conhecimento. O herói sabe o que lhe aguarda, pois conhece o futuro. Sempre soube que sua ousadia abalava o poder do mito.

Se o tema for filosofia da ciência, com acompanhamento de política e molho de ética, sirva “a trilogia da terra”, de Silvio Tandler. O cardápio tem nutrientes que podem ser absorvidos por pesquisadores de pós-graduação, estudantes de graduação e ensino médio. É arte e conhecimento, curiosidade herdada de Prometeu, ousadia de quem recusa ser bestial, grosseiro, de quem faz uso da dádiva da provocação. Coragem de quem não tem medo de apontar possibilidades de superação, pois há porta de saída.

Silvio Tandler, o contador de histórias, nos oferece na trilogia os filmes *O Veneno Está na Mesa I*, (2011) *O Veneno Está na Mesa II* (2014) e *Agricultura Tamanho Família* (2014). O tempero é rico em saberes populares e científicos. Muitas vozes podem ser ouvidas, numa polifonia que caracteriza também a filosofia.

Em *O Veneno Está na Mesa I* temos a crítica em seu caráter de negação, que não é sinônimo de demonizar. Investigação independente de preconceitos, examina, avalia minuciosamente, buscando a fidedignidade ou a validade de conceitos, hábitos e argumentos. A obra nos aponta os limites das convicções e dogmas impostos pela nossa tradição. Não, a revolução verde não alimentou nem sanou a fome no mundo. Nossas sementes crioulas estão sendo eliminadas pelas sementes pertencentes a empresas transnacionais. Sim, somos os campeões mundiais do uso de agrotóxicos. Testamos, em nossos corpos e nos de nossos filhos, a tese de que não nos farão mal.

Recente estudo que envolve pesquisadores da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), o Instituto Nacional do Câncer (INCA) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), relaciona os bioquímicos recentemente inseridos em nossa cesta básica. Seus efeitos são classificados como "provável cancerígeno", ou "possível cancerígeno"; "evidência sugestiva de potencial carcinogênico"; "evidência de desregulação em pelo menos uma espécie utilizando animais intactos"; "evidência *in vitro* de atividade biológica relacionada a desregulação endócrina". O relatório aponta que 81% dos agrotóxicos autorizados no Brasil não têm permissão de uso em pelo menos três países da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE). Em 2017, consumimos 539.944,95 toneladas de agrotóxicos, das quais 9,7% sequer foram especificados. Deste vultoso volume, 67,2% "apresenta ao menos um critério relacionado a danos à saúde humana e ao meio ambiente" e 16,4% não são autorizados na Comunidade Europeia.

*Para além da fragilidade do atual quadro regulatório brasileiro, as recentes propostas de alteração da legislação apontam para uma flexibilização, fato que tem preocupado instituições*

*de pesquisa, entidades de defesa da ordem jurídica, dos interesses democráticos e organizações sociais, especialmente com a ampliação nacional da comercialização de produtos que não são utilizados em outros países. Neste cenário, é possível que o Brasil se consolide como um grande mercado para produtos obsoletos, que podem causar danos às populações expostas e à biodiversidade. (FRIEDRICH K et al, p. 2).*

A obra de Tendler relaciona os alimentos campeões, com seus respectivos e temerários temperos, que ingerimos no dia a dia. Esclarece, tira as máscaras, expõe. Embora a realidade seja indigesta, a crítica é fundamental para salvar vidas. Tem poder de mobilização, acredite, vi.

A crítica pretende apontar o que está errado no vigente. Pode-se, a partir disso, assumir uma posição que não reconhece um potencial positivo que a técnica, a ciência e a tecnologia podem ter em nosso cotidiano. Esse caminho não reconhece nenhuma possibilidade emancipatória inscrita nas ferramentas tecnológicas, quer seja na produção de alimentos, de energia, na substituição do trabalho humano e criação de espaço para o desenvolvimento

de outras atividades, no prolongamento da vida ou na diminuição da dor. Na filosofia, chamamos tal posição de tecnofobia.

Num caminho diferente, encontramos críticos que pretendem despertar nas pessoas a consciência da necessidade de mudanças. Sustentam que, além dos membros da comunidade científica, este debate pode e deve envolver a todos. Os adeptos desta tese fazem uso do potencial positivo da crítica: a invenção e a prática de novas formas de ciência, com a utilização da tecnologia, das construções teóricas e instrumentos práticos voltados à realização de valores de solidariedade e justiça, ao invés da acumulação de capital; substituindo a noção de dominação da natureza pela de respeito ao meio ambiente. Para estes, outro mundo é possível.

Neste grupo, encontramos *O Veneno Está na Mesa II* e, ainda mais profundamente, *Agricultura Tamanho Família*. Nestas obras conhecemos o que alguns brasileiros realizam, alimentando sem poluir, sem degradar, sem destruir as florestas. Sustentam, nutrem os humanos e protegem a natureza. Aprendemos com cientistas, produtores rurais e artistas que outra realidade já é possível. A obra audiovisual nos mostra como e quem o faz. Sem sair da cidade

conhecemos e nos rendemos à agrofloresta. A fumaça das queimadas – as do ministro que está aproveitando a pandemia para “passar a boiada” – nos sufoca, mesmo sem aparecer no vídeo. Se não sentíamos a necessidade da mudança, somos dominados pela percepção de que nossas vidas dependem disso. O fogo de Prometeu nos aquece.

Tocados, cada um movimentar-se de uma maneira. Não há um padrão. Mas ninguém sai da experiência de espectador sem modificar-se. Como afirma o laureado cineasta cubano, Thomaz Gutierrez Alea:

*[...] a própria contemplação não constitui uma simples apropriação passiva pelo indivíduo, que responde a uma necessidade humana de melhorar as condições de vida e implica já numa certa atividade. Essa atividade pode ser maior ou menor na dependência não somente do sujeito e de sua localização social e histórica, mas também – e é o que nos interessa destacar agora – das peculiaridades do objeto contemplado e de como estas podem constituir um estímulo para desencadear no espectador uma atividade de outro tipo, uma ação conseqüente mais além do espetáculo. (ALEA, 1984, p. 48)*



Já experimentei, o menu alimenta a todos, mesmo que fiquemos de estômago embrulhado com aquilo que não podemos mais deixar de enfrentar. Cada um absorve os nutrientes segundo suas possibilidades: mas todos somos chamados ao que Alea caracteriza como "tomada de consciência dialética sobre a realidade" (ibidem., p. 53). Somos guiados para o caminho de busca da verdade e de ação prática transformadora.

Nosso artista estimula, inquieta-nos. Fica para cada espectador descobrir qual é o papel que pode desempenhar nesta arena. Na filosofia da ciência este mesmo convite é estabelecido nestes termos:

*As soluções para as questões éticas envolvendo transgênicos requerem o input da pesquisa científica, por exemplo, no que concerne aos riscos e ao potencial produtivo das alternativas agrícolas; porém, as questões éticas não podem ser respondidas somente com pesquisa científica; não podem ser reduzidas a questões científicas. Além disso, a identificação de qual é a pesquisa científica relevante a ser conduzida implica por si mesmo juízos éticos, mas de um modo que não deve abalar a objetivi-*

*dade da pesquisa científica. A inter-relação entre o ético e o científico penetra em cada aspecto da controvérsia sobre os transgênicos. Os modos comuns de entender a ciência e a ética – os quais afirmam que os juízos factuais e de valores são fundamentalmente separados, que a ciência é "objetiva" e "livre de valores" e a ética "subjetiva" – tendem a obscurecer esta inter-relação e, portanto, a tornar difícil que os grupos em oposição aprendam os argumentos de seus oponentes. O entendimento do que está envolvido na controvérsia acerca dos transgênicos – e o entendimento é um pré-requisito para a resolução razoável desta disputa – repousa necessariamente sobre uma filosofia da ciência adequada, que clarifique e forneça inteligibilidade exatamente ao modo como a ciência e os valores interagem, incrementando a integridade e a credibilidade de ambos. (LACEY, 2006, p. 9-10).*

Em sua "trilogia da terra", Silvio Tendler clarifica e fornece inteligibilidade sobre a relação entre ciência e valores. Com arte.

Mas se o assunto que desejás destrinchar for relações de poder, neoliberalismo, Estado,

hegemonia, soberania ou ideologia, sugiro que sirvas *Jango* (1984) e *Privatizações: A Distopia do Capital* (2014). As necessidades nutricionais de cada um de nós, que são variáveis dependendo do contexto ou problema que enfrentamos, devem guiar nossas escolhas nesta filmografia. O que sua arte oferece “não é simples via de escape ou consolo para o espectador atribulado, mas o que propicia o regresso do espectador a outra realidade [...] não complacente, tranquilo, descarregado, apaziguado, inerte, mas estimulado e armado para a ação prática”. (ALEA, op. cit., p. 46).

E não nos enganemos com homenagens. Muitas delas escamoteiam obscuros interesses:

*Por acaso não se outorgam os prêmios científicos àqueles que cumpriram da melhor maneira com o papel que lhes assinala esta sociedade? São premiados por propagar e manter a ideia de uma ciência politicamente neutra e socialmente progressista, por acertar e difundir a ideologia de elite e de competição e por ajudar, assim, a classe dominante a mascarar os mecanismos de exploração e opressão sobre os quais está fundada esta sociedade. E, naturalmente, quanto mais*

*“puro” e inconsciente é o cientista deste papel que se lhe atribui, melhor o interpreta e daí o interesse de um sistema de prêmios, consistente em dinheiro efetivo, em prestígio individual ou em migalhas de poder.*

*(LÉVY-LEBLOND, 1970).*

Esse não é o caso do “cineasta dos vencidos”, ou o “cineasta dos sonhos perdidos” a que nos referimos. Esse personagem fez suas escolhas há muito tempo. Não colocou seu talento à disposição de difundir a ideologia da classe dominante, não prega nenhuma pretensa imparcialidade e assume sua posição de defensor do socialismo, crítico mordaz das crueldades e mazelas múltiplas do capitalismo – esse modelo em que 1% de vampiros sugam as riquezas produzidas pelos 99%.

Iniciamos esta reflexão parafraseando o capitão Carlos Lamarca, que encerrava seus textos emulando a ação, a ousadia da tomada de decisão de mover-se para construir o mundo que é, assim como era, tão necessário. “Ousar lutar, ousar vencer”, clama o capitão da guerrilha. Lutar por um mundo mais justo e igualitário. O capitão fez uso da crítica das armas, nosso homenageado da arma da crítica. Nenhum deles fugiu da luta.

Ousar fazer a travessia, ousar construir o novo, novas relações, novos valores. Ousar vencer e fazer um futuro com a nossa cara, a nossa voz, o nosso sotaque, a nossa ginga. O nosso pensar.

### **REFERÊNCIAS:**

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Trad. Itoby Alves Correa Jr. – São Paulo: Summus, 1984.

ÉSQUILO. Prometeu. In: AGUIAR, L. A., *Prometeu/Ésquilo; Alceste/Eurípedes*. – 2º Ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2010.

FRIEDRICH K et al. *Situação regulatória internacional de agrotóxicos com uso autorizado no Brasil: potencial de danos sobre a saúde e impactos ambientais*. In: *Cadernos de Saúde Pública*, 2021; 37(4):e00061820. Disponível em <http://cadernos.ensp.fiocruz.br/static//arquivo/1678-4464-cs-p-37-04-e00061820.pdf>  
Acesso em 28.05.2021

LACEY, Hugh. *A controvérsia dos transgênicos*. Aparecida: Ideias e Letras, 2006.

LÉVY-LEBLOND. *Sobre a neutralidade científica*. Discurso, 1970. Publicado em *Les Temps Modernes* nº 288. Júlio/70. Disponível em <https://xdocs.com.br/doc/estacio-filosofia-da-ciencia-anexo-48ge126gk9n2>  
Acesso em 25.05.2021.

### **FILMOGRAFIA:**

**Agricultura Tamanho Família** (2014). Silvio Tendler. Brasil, 2014, digital, 58 min.

**Jango** (1984). Silvio Tendler. Brasil, 1984, 35mm, 117 min.

**Nas Asas da Pan Am** (2020). Silvio Tendler. Brasil, 35mm, 110 min.

**O Veneno Está na Mesa I** (2011). Silvio Tendler. Brasil, 2011, digital, 48 min.

**O Veneno Está na Mesa II** (2014). Silvio Tendler. Brasil, digital, 100 min.

**Privatizações: A Distopia do Capital** (2014). Silvio Tendler. Brasil, 2014, digital, 56 min.

# Silvio Tandler por nós

## Equipe Caliban

Criada por Silvio Tandler em 1981, a **Caliban Produções Cinematográficas** é uma empresa multimídia, produtora e distribuidora de cinema e vídeo.

Pense no caos. É assim que nós, uma equipe fixa de seis, sete pessoas levamos a vida, em meio a um turbilhão de 2368 mensagens e demandas por dia. No comando, Silvio Tandler, um "senhor" de 71 anos, cadeirante, com energia de menino. Tem estresse e tem afeto. Tem enxurrada de meme e de piada e tem textão sobre neorealismo italiano e o neoliberalismo inglês. As proporções... variam de acordo com o dia. A gente organiza, ele bagunça. A gente prevê, ele entra com o imponderável. A gente coloca no orçamento, ele decide outra coisa em cima da hora.

Silvio encontra tempo para tudo e é um agitador cultural de mão cheia. Fez um milhão de amigos e tem um fã clube fiel, de Japeri a Paris. Não recusa um bom debate de ideias, seja com um motorista de táxi aleatório ou com intelectuais da academia. O dia a dia com ele, girando os pratos de vários projetos

simultâneos, não tem roteiro e nem ponto final, assim como seus filmes. E nem é pra ter. Silvio é labirinto e redemoinho. Um tsunami a cada 24 horas.

No final do dia, a gente tem a tranquilidade de estar fazendo um cinema no qual a gente acredita de verdade. Sempre. Porque o Silvio é isso: o cara que não erra a aposta, que tem um olhar afiado pra saber para onde a bússola da história está apontando. O cineasta dos grandes personagens e dos esquecidos, dos temas sólidos, da justiça social. Ali, dentro do caos, a gente luta por um mundo melhor todos os dias.

De 2015 pra cá, a política brasileira nos tem levado a mais revezes do que vitórias. Passamos pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff, o governo Temer, a eleição de Jair Bolsonaro e atravessamos a maior emergência sanitária que esta geração conheceu. Como fazer cinema em um país que está afundando? Décadas mais jovens

do que ele, nós desanimamos muitas vezes ao longo da jornada, enquanto ele se mantém um otimista aguerrido, uma Polyana pós-moderna, quase um quixote solitário.

Garante que a cultura floresceu nos anos de chumbo e que resistiríamos. Desconfiamos um pouco, é claro. Silvio deu a volta em todos nós (ainda bem!), encontrou novas formas de sobrevivência para a produtora e, aos trancos e barrancos, continuamos a fazer do cinema social o nosso ganha-pão e nossa arma de luta. Estamos trancados em casa há 15 meses e preparamos uma nova safra de filmes para fazer pensar o mundo de hoje. É um luxo, como ele gosta de dizer.

...



Ana Rosa  
Produtora Executiva



Lilia Diniz  
Diretora Assistente



Maycon Almeida  
Produtor



Taynara Mello  
Assistente de  
Pós Produção



Tao Burity  
Coordenador de  
Pós Produção



Diego  
Pesquisador

# Meu ENEM 2019

José Inácio de Mello Souza

**José Inácio de Melo Souza** é ensaísta com diversos livros publicados, entre os quais *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*, publicado pela editora Senac SP (1916) e *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica*, publicado pela Editora Mnemocine (1917)

“De acordo com a Constituição Federal de 1988, a “Constituição Cidadã”, há uma garantia dos brasileiros de acesso ao lazer. Filmes brasileiros como *Cine Holliúdy*, por exemplo, exemplificam o impacto positivo no cotidiano das cidades da chegada do cinema, promovendo por meio de obras cinematográficas a modernidade, a socialização e a cultura. Mas se observarmos os impedimentos que existem para a promoção do bem-estar do homem moderno, verificamos que o acesso ao cinema no Brasil é feito de forma excludente. As camadas mais pobres da população não têm acesso aos bens culturais, fazendo do cinema nichos de exclusividade daquelas de rendas mais altas. Há uma negligência governamental sobre o tema, além da pequena discussão devotada ao assunto.

Sociedades que restringem o acesso ao cinema, haja vista o preço dos ingressos em que não há um escalonamento regional, criam

duas divisões dentro da sociedade entre o normal e o patológico, como estudou Émile Durkheim. Formam-se cidadanias mutiladas em que os direitos universais não podem ser vividos por todos os cidadãos. Vê-se uma elitização da produção cinematográfica, enfraquecendo o princípio de que todos os cidadãos devem ter o direito ao lazer e ao entretenimento.

Concorrem para essa situação de exclusão os abusivos preços dos ingressos, a obrigatoriedade de consumo de bebidas e alimentos adquiridos somente dentro do cinema e as categorias escalonadas de conforto, nos quais os preços sobem conforme se oferecem mais regalias. Como explica Pierre Bourdieu, sociólogo francês, são elementos que distinguem um homem de outro na sociedade, apontando simbolicamente para aqueles que não conseguem acesso às salas de luxo, aumentando a desigualdade.

Portanto, cabe ao Estado por meio do Ministério da Educação e da Cultura, da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania, dos governos estaduais e municipais, em parceria com a iniciativa privada, da Ancine – Agência Nacional de Cinema promoverem um amplo debate sobre a abertura de empreendimentos que não sejam em locais elitistas, reduzindo o preço dos custos para o consumidor de baixa renda, enfim, democratizando o acesso à cultura cinematográfica, tirando-a da situação de alienação e insuficiência em que se situam as classes mais baixas. Por meio de incentivos fiscais os preços dos ingressos podem ser reduzidos. Eventos em áreas periféricas, nacionais ou internacionais, devem ser incentivados. Os centros culturais devem ser promovidos por meio das redes sociais, além de passarem por reformas periódicas, que os habilitem como locais de excelência ao alcance de todos. O Ministério da Educação pode incluir na Base Nacional Comum Curricular projetos que envolvam a exibição de filmes de acordo com a prática pedagógica, chamando a atenção dos alunos para o desenvolvimento de uma consciência cultural. Com esses requisitos, os brasileiros terão o direito garantido pela Constituição como uma realidade.”

Essa não é uma redação chamada de “nota mil” (1.000 pontos; a média foi de 592) entre os 3,9 milhões que realizaram a primeira prova para o Exame Nacional do Ensino Médio - ENEM de 2019. Trata-se de um pastiche das somente 18 redações entre 53 “notas mil” publicadas nos sites de notícias da internet, e que chegaram até o exitoso resultado final (1) (143 mil tiraram zero por diversas razões, entre as quais 56.945 por a deixaram em branco, sem pensar no tema proposto) Os números sobre o ENEM são sempre gigantescos: 6.384.957 inscritos, 5.095.308 que tiveram sua inscrição confirmada, isto é, os isentos da taxa de R\$ 85,00 (46,9 %) mais os pagantes (33,1%). Quase 4 milhões responderam às 45 questões da prova de Linguagem, Códigos e Tecnologia, que incluía como última etapa a ser vencida a redação, realizada no dia 3/11/2019. A maior faixa de candidatos estava entre os jovens de 17 a 19 anos, entre os quais predominavam as mulheres. Os que tinham concluído ou estavam concluindo o ensino médio eram também a maioria (87,6%), provavelmente os mais de 2,4 milhões de candidatos que faziam o exame pela primeira vez, apontando para a vontade de seguirem para o ensino superior com uma boa nota no ENEM.

A razão para alinharmos todas essas informações sobre o ENEM 2019 encontra-se no seu tema: "Democratização do acesso ao cinema no Brasil". Causa espécie a proposta porque vinha de um governo que logo depois seria contra a democratização do acesso ao cinema, além de ser dotado de uma política altamente golpista, reacionária e antidemocrática, devotando uma oposição sistemática ao campo cultural. Pouco mais de seis meses depois da prova, o ministro da Educação que coordenou o processo do ENEM 2019 foi posto para fora do governo Bolsonaro por dizer algumas barbaridades contra o poder Judiciário, sendo agraciado com uma prebenda no exterior, escapando de uma pena exemplar.

O exame contém quatro textos chamados de "motivadores", sendo um deles um gráfico extraído do site *meioemensagem.com* sobre porcentagens relacionando a ida ao cinema e a visão de filmes na televisão. O primeiro texto era de Jean-Claude Bernardet sobre a primeira exibição em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, pinçado do seu livro *O que é cinema*. O segundo era baseado numa definição de Edgar Morin, tirado de um artigo de Cristiane Gutfreind (E-Compós, v. 6, 11, 2006). O quarto texto novamente era capturado da internet, do site da Ancine, tratando da decadência

do cinema de rua nos anos 1970 e a renovação dos anos 1990 com o "cinema de shopping", que levou a uma elitização dos espectadores, isto é, uma concentração das salas nos grandes centros, deixando-se de fora os estados do Norte e do Nordeste, periferias urbanas e cidades pequenas e médias do interior. Com base nessas "motivações" o estudante deveria escrever uma redação em português formal, relacionando-os de forma coerente à exposição do seu ponto de vista, que não poderia ser inferior a sete linhas.

Quem são estes estudantes da nossa pequena amostragem? Em geral, estão na média entre de 18 a 21 anos, excepcionalmente mais velhos, alguns conhecedores do sistema com várias tentativas em provas do ENEM, mas, de qualquer maneira, moradores em capitais, Brasília, Goiânia, Teresina, ou cidades médias e grandes, do estado de Minas Gerais na maioria, como Uberlândia, configurando, pela idade, o público-alvo do mercado exibidor. Pela amostragem, com exceção de uma candidata, todos os outros moravam em cidades com cinemas. Mas somente uma estudante citou filmes de lançamento recentes à prova, como *Coringa* e *Vingadores: Ultimato*. Por outro lado, o fato de alguns dos estudantes citarem filmes brasileiros, *Cine Holliúdy* ou *Na*



*Quebrada*, com a média de cinco anos de lançamento frente ao ano da prova, não fornece indícios de que teriam sido vistos no cinema local ou na TV.

Na sua maioria, os candidatos escrevem uma página com 300 a 400 palavras em média (para ser mais exato, 383 palavras; para a amostragem, formatei todos os textos na tipologia *times new roman*, tamanho 12); os mais loquazes chegaram a 600 palavras; a média dos textos foi de 30 a 40 linhas, às vezes um pouco menos, raramente chegando a 49 linhas.

Os textos "motivadores" motivam alguma coisa? Quanto a frase de Edgar Morin, sem dúvida não. Já o texto de Bernardet inspirou uma candidata escolada em ENEM, que abriu sua argumentação com a abordagem proposta pela "primeira exibição", sem que isso gerasse um processo de comparação com o Brasil. A história do cinema brasileiro, pela amostragem, passou em branco. Isso não espanta porque são estudantes que talvez possam até se candidatar a um curso de cinema universitário, porém, para o momento da prova são obrigados a serem generalistas, respondendo um ano a uma questão sobre racismo, noutro à intolerância religiosa, noutro ainda à formação educacional

dos surdos (sentir no ar qual vai ser o tema da redação ano do ENEM é uma das tarefas dos cursinhos preparatórios). Portanto, há uma "pegadinha", como os alunos experimentaram nas 44 questões anteriores, que deveria ser relevada. No caso de 2019 era Edgar Morin a vítima. Imagino, não conheço as provas anteriores, que os textos motivadores que orientam os candidatos são aqueles que fornecem dados para o trabalho redacional. No caso de 2019, foi o texto da Ancine a principal base para a construção do discurso. Depois de alinhar informações sobre as alterações no mercado exibidor entre 1975 e 1997, a Ancine propiciava a pedra de toque da exclusão de "populações inteiras" do sistema exibidor, um tema que em geral vem sendo repisado por diversas fontes orais, impressas ou "telemáticas", como gostam de falar os nobres parlamentares brasilienses, fornecendo ampla matéria para reflexão sobre o empobrecimento e a elitização do já antigo "ir ao cinema ver um filme".

Há na formação das argumentações uma padronização que inclui um enunciado forte em que alguns apelaram para a Constituição, ou pelo art.6º, ou pelo art.215, ou por uma generalidade – consta da Constituição, por exemplo –, o direito ao lazer.

Um outro ponto muito insistente que aparece na argumentação é o apelo a alguma autoridade: filósofo, cientista social, geógrafo ou um teórico sem especificação de qualificação, que fortaleça o enunciado, além de demonstrar a qualidade da leitura do candidato. Nesse campo, a lista é longa e variada. De Nietzsche a Foucault, de Aristóteles a Nick Couldry (esse eu tive que procurar para saber quem era), de Durkheim a Milton Santos, temos uma plêiade de nomes ilustres, ou não tão ilustres assim como Claudio Mazzilli, por certo uma citação a um professor que deve ter impressionado seu aluno. São nomes que calçam o enunciado – o direito ao lazer – desenvolvendo a segunda parte, isto é, a desigualdade social e econômica do país. Há um direito, mas que é esbulhado por uma sociedade elitista que enfraquece o seu direito a ele. Por fim há uma conclusão, um “portanto”, em que o estudante exprime a sua “proposta de intervenção” sobre o problema da falta de acesso ao preceito constitucional. Na maioria dos casos, o Estado é o grande culpado, como sempre, por permitir um preço proibitivo, abusivo dos ingressos, que deveria lançar um “Plano Nacional de Democratização ao Cinema no Brasil”, que poderia incluir cinemas ao ar livre nas periferias, subsídios, redução de impostos, regulação do mercado,

gratuidade aos mais pobres, orientação por cartilhas elucidativas, ou seja, uma parafernália de medidas que remonta aos anos 1950, pelo visto ainda bem presentes na mentalidade geral da população. O pretense regime da economia liberal parece que ainda não chegou ao seu nascimento. Todas essas medidas seriam proporcionadas pelos ministérios (Economia, Educação, Turismo, Cultura), e suas agências, como a Ancine.

Uma análise dos textos “nota mil” dos anos anteriores, com seus temas variando a cada ano, revelaria se o do ano 2019 foi algo excepcional (o afinilamento a tão poucos dentro dessa massa gigantesca do alunado) ou se estamos diante de uma fôrma, de um padrão, posto que a Constituição contém o argumento de base para qualquer situação que se apresente. Se isso ocorrer, estamos diante de um bacharelismo *nouveau genre*, de uma retórica de convencimento de fazer inveja às nossas bisavós, o que significa, convenhamos, menos um exercício argumentativo e mais um apelo a formulações infecundas, formando gerações de bitolados.

(1) Textos capturados nos sites de notícias da globo.com e no uol.com.br em 4/10/2020.



# Histórias de cinema

# A busca do hedonismo brasileiro em *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* ou Hugo Carvana e o hedonismo no cinema

Celeza Ramalho

**Celeza Ramalho** é formado em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Trabalhou em produtoras de Cinema como O2 e Academia de Filmes. Foi Produtor e Programador de Cinema do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). Atualmente trabalha no Departamento de Promoção e Parcerias Internacionais da Spcine.

“

Entre o riso e a lágrima quase sempre há apenas o nariz.  
Millôr

”

- Até porque hoje qualquer malandro se dá bem.

- É, isso é!

Norma Bengel entra no bar ao som de Jorge Ben. *Oba, lá vem ela*, seus seios estão à mostra debaixo de uma camisa transparente. Boquiaberto apenas observo como o mundo pode ser um lugar agradável e, até quem sabe, feliz. Minha mãe sempre reclamou do som nos filmes brasileiros que ela via no cinema. Ao que parece, o som, junto com o Collor, é o grande vilão das produções brasileiras

da segunda metade do século passado. Fico pensando se a culpa é de quem produz o filme ou da sala que o exhibe. No fundo, no Brasil, deve ser culpa de todos os envolvidos. Dizem por aí que o som é metade de um filme, e algumas vezes mais do que isso. Aliás, curto mais Blow Out do que Blow Up. Mas isso é outro papo. Também vou me abster de comentar alguns deslizes na fotografia do Beato no filme abaixo comentado.

Mas voltando ao pé da conversa, ou do texto, vendo *O Capitão Bandeira Contra o dr. Moura*

*Brasil* pretendia escrever um texto elogioso ao grande Hugo Carvana, algo como o pontapé inicial em uma bola que poderia (poderá?) virar um artigo maior e mais bem redigido.

Do alto dos meus trinta e poucos anos, recém-saído de um relacionamento lucrativo e um emprego bonito, ou ao contrário, ou ambos, escrutinei o horizonte e vislumbrei poucos caminhos a seguir. Algo me prendia a um sentimento pesado de culpa e de desperdício. Teria sido o golpe, as eleições desastrosas de 2018 ou apenas as esfihas que eu havia pedido pelo aplicativo para almoçar? De maneira que tenho assistido a muitos filmes razoáveis e pouquíssimos filmes bons. Hugo Carvana sempre me cativou pela sua pluralidade. Fiquei horrorizado com seu desempenho em *O Anjo Nasceu*, do Julinho Bressane. Não consigo lembrar do encadeamento dos fatos e das cenas, mas lembro dele baleado ou ferido de morte indo ao cinema. Lembro de um barco furado. Planos frustrados, pressa de chegar a algum lugar. Tive a oportunidade de assistir a *Os Fuzis* no cinema, talvez até em película e mais uma vez lá estavam aquelas sobranceiras marcantes, contrastadas por um nariz que atua sozinho nas cenas em close. *No Vai Trabalhar Vagabundo*, tem as manhas de escrever, atuar e dirigir a fita. Este é daqueles filmes que marcam um adolescente e o faz querer fumar, beber e venerar as mulheres mais cedo na vida. Carvana é Carvana. É o animal no seu habitat, as ruas e botecos do Rio de Janeiro. O drible, o gole,

a malandragem de pendurar a conta sempre para amanhã, e fazer disso um viver de fato. O brasileiro, enfim. Penso em como o João Gilberto, apesar do que cantava, era feliz sozinho, mas sempre tinha uma companheira.

Faço esta pequena introdução para dizer que Hugo Carvana está embrenhado nas minhas memórias cinematográficas mais felizes e mais contestadoras. Teria sido meu colapso nervoso no primeiro semestre deste ano, o desencadeador desta carga imagética tão cara à minha personalidade? Estou tergiversando.

Comecei a assistir o *O Capitão Bandeira Contra o dr. Moura Brasil* de maneira descontraída, rindo com as aparições pontuais do Pereio e me apaixonando perdidamente pela Norma Bengel e seus seios firmes e macios. A trilha sonora deste filme merece um texto à parte. Somos presenteados a todo instante por temas nacionais de grande apreço cultural y popular e ao mesmo tempo por takes ao vivo de Naná Vasconcelos improvisando, o que me pareceu um contraste tão marcante quanto a alteração constante da cor para pb na fotografia. As imagens que se desenrolavam na frente dos meus olhos começaram a tomar mais importância à medida que o filme se adensava. Uma história confusa, papo cabeça de arrependimento, grilos, dinheiro, mulheres, amor e insanidade, nada de novo debaixo do sol, *o professor*, quando lá pelas tantas do filme me identifiquei

com o personagem principal, um malandro boa praça muito bem interpretado por Cláudio Marzo. Não pela malandragem, nem pelo sucesso com mulheres (que me passam longe), mas pelas dúvidas e falta de significado em nossas vidas. O que é um emprego? Quanto dura o amor? Será que vai dar pé? Não imagino respostas para essas e quaisquer outras perguntas que podem mudar a vida de uma pessoa, ou a história de um filme. Como já disse o franco-argelino lá, *é tudo um grande absurdo*.

E quando livre, ou quase, das convenções sociais caretas de uma época barra pesada, o Cláudio Marzo ainda tem tempo de se encontrar com ninguém menos que Sonia Braga, menina-em-flor e interagir numa atmosfera meta-hippie-cinematográfica bem onírica na praia. Também tem a Maria Gladys fazendo uma ponta, e fumando várias, de Maria Gladys mesmo. E aqui devo admitir que tenho pela Maria Gladys, sua dentição imperfeita, a pinta enorme que enfeita o canto inferior esquerdo do seu rosto, pouco acima da boca, seus seios enristados e arrepiados, além da maior e mais respeitável admiração profissional, meu mais sincero tesão e mais resolutivo amor platônico (sim, outro). Tudo nesta mulher me chama a atenção de um jeito estranhamente bom. Que diria Maria Gladys de mim?

Mas voltando ao filme, vou contar, porque vocês não vão assistir mesmo. *Terra em Transe*, barato total, *morena sestrosa de*

*olhar indiferente*, o filme salta da tela, atravessa nossa cabeça e volta para tela com nossos olhos. Como é bom se ver da tela e todo aquele papo do Paulo Emilio e patota. Ainda rola uma tiração de onda com o Cinema Novo e com o Glauber, o que é permitido para alguém que transa os dois lados da mesma trincheira cultural como Carvana transava. Metacinema que ri de sua seriedade e não aponta o dedo nem caminhos. Aliás, entre o Cinema Novo e o dito Cinema Marginal (ou Udigrudi para os mais chegados), Calmon faz um Cinema que vai na sua própria pista, misturando método de produção comercial com elementos bem experimentais. Coisa fina. Li por aí que o filme fez sua estreia no Festival de Cannes de 1971 e depois entrou no circuito comercial em pouco mais de dez salas no Rio de Janeiro. Tá o sucesso do diretor de cinema brasileiro moderno: estreia très chic na riviera francesa e papagaios para pagar em casa. Continuo tergiversando.

Do meio pro final do filme, quando as coisas já estão fazendo pouco ou nenhum sentido, a razão salta da boca do Carvana..., *mas eu não sou um homem de ação, eu sou um brasileiro, cafajeste. Meu negócio é coqueiro, sacou? O que eu quero é vida mansa, samba. Eu quero combinar com a paisagem*. E tá errado? Somos brasileiros e temos que retomar o hedonismo e a insolência que são a distinção e o *softpower* real da raça.

*Vem aqui, tu qué tomar uma Brahma?*



# Tecnologia



# 29,97FPS: U-MATIC e destruição criadora

Lúcio Aguiar

**Lúcio Aguiar** é formado em Economia (UFRJ). Foi analista e coordenador da aprovação de projetos da Ancine (2003-2007), coordenador de produção financeira da Diretores Brasileiros do Cinema e do Audiovisual (DBCA - 2017) e superintendente da Cinemateca Brasileira (2019). Dirigiu, roteirizou e produziu 15 curtas e 1 longa independentes, sem quaisquer recursos públicos. Presta assessoria em leis de incentivo para empresas produtoras brasileiras.

“ O montador decanta e o editor filtra  
Gustavo Dahl

”

## INTRODUÇÃO

Tenho uma teoria sobre o cinema de Joaquim Pedro, segundo a qual ele fazia ficção ao realizar documentários e documentários ao realizar ficção. Tomo seu bressoniano *Poeta do Castelo* e o derradeiro *O Homem do Pau Brasil* como exemplos relevantes. Transgredir a fronteira narrativa é sinal de evolução da própria linguagem em relação à camisa de força dos gêneros, modalidade criada na fase seminal do cinema, mais para função de comércio, a qual, quem diria, tornou-se um dogma na era das videolocadoras.

Em todas estas situações historicamente determinadas, com qualquer rótulo aplicável ao bem produzido, lidaremos sempre com a estética determinada e limitada por uma modalidade econômica de produção (!). Nesse caso, no sentido clássico e neoclássico, para além da formação de emprego e renda ou sua capacidade de reprodutibilidade e consumo ou ainda suas formas de produção, sempre teremos uma interface com a expressão cultural induzida por um efeito-demonstração dentro de uma dada coletividade, gerando, como consequência, um processo identitário afirmativo ou



de deculturação. Nesse ponto, objetivo examinar alguns aspectos econômicos da hibridização que constituiu a passagem do meio tecnológico de suporte químico para o meio de suporte magnético durante os anos 1980 e 1990, determinando um padrão estético imposto pela tecnologia de vídeo.

Por conta do limite tecnológico ocorrem crises cíclicas de produção devido ao patamar superior de consumo, gerado pela inelasticidade de demanda, provocando a necessidade de introdução de novas formas de oferta tecnológica para reativar o consumo, o que vulgarmente se traduz no chamado ciclo schumpeteriano<sup>(2)</sup>. Este modelo por seu turno deriva do estudo publicado por Nikolai Kondratiev em 1928<sup>(3)</sup>, a partir de análise estatística de dados econômicos do século XVIII até a década de 1920, em que conclui sobre a existência de "ondas" com movimentos ascendentes e descendentes a cada cinquenta anos. Embora criticado à época, foi assimilado e aperfeiçoado por Schumpeter associando diretamente ao processo de renovação tecnológica. Assim como, no Brasil, por Ignácio Rangel<sup>(4)</sup> adaptando as ondas de Kondratiev aos limites das substituições de importação, o que de certa forma acabou ressoado

por Albert Fishlow<sup>(5)</sup> e outros autores pós-cepalinos. Esta esquematização também acabou influenciando na "teoria da cauda longa" de Chris Anderson<sup>(6)</sup>, em que o nicho de mercado metonimiza a política de gêneros narrativos. Em suma, esquematicamente, podemos adaptar o modelo cíclico tanto à evolução tecnológica quanto às mudanças estruturais da economia no Brasil a partir de quatro fases: prosperidade, recessão, depressão e recuperação. Como é patente, o mesmo conceito é aplicável ao ciclo de produto em que as quatro fases se repetem enquanto introdução, crescimento, maturidade e declínio. Observe-se que o declínio corresponde ao acesso universal à tecnologia (vulgarização) em relação diametralmente oposta à fase inicial de introdução, quando o bem tecnológico só é acessível a uma pequena parcela de consumidores.

Agrego a estas balizas teóricas a questão acessória da barreira à entrada<sup>(7)</sup> que impede o acesso universal de produtores de conteúdo ao financiamento de suas ideias, questão central e pouco discutida tanto na evolução estética das expressões audiovisuais no Brasil, como no papel restritivo que as leis de incentivo causam neste próprio acesso ao financiamento. Neste último

ponto, cito godardianamente o meu professor Carlos Lessa, simplesmente propondo, como fazia de forma recorrente em sala de aula, que deixemos esta questão enquanto "dada" para efeito de análise, visto o escopo desta presente abordagem envolver apenas uma parte da raiz específica deste problema de restrição de crédito como forma de bloqueio de expressão.

## **DO U-MATIC AO VHS**

A passagem do suporte químico para o suporte magnético coincide com a crise da dívida externa ocorrida ao longo do Governo Figueiredo (1979-1984). Esse recorte temporal marca tanto a consolidação do formato U-Matic<sup>(8)</sup> como a implantação do sistema VHS Home Vídeo por aqui.

Como na Economia da Cultura sempre fomos constantes consumidores tecnológicos, sem quaisquer preocupações em desenvolver bens de capital ou similares nacionais, em que pese a teórica política de substituição de importações, no caso em tela, demonstrando um caráter seletivo, nos restou a condição de assimiladores / importadores da inteligência tecnológica produzida nas condições normais de temperatura e pressão do

hemisfério norte, com todas as consequências em termos de processamento e conservação que tal padrão nos trouxe.

*Em primeiro lugar*, o custo unitário de 10 minutos da matéria-prima cinematográfica, a película em 16mm ou 35mm subiu cerca de 4.000% (quatro mil por cento), somente entre maio de 1979 e agosto de 1981<sup>(9)</sup>, devido a economia plenamente dolarizada e caminhando a passos largos para a especulação financeira como mecanismo de proteção ao grande capital para a crise estrutural da dívida, leia-se "open market" e "overnight", cujo bode-expiatório foi novamente a crise do preço do petróleo, abstraindo a nossa histórica propensão à especulação.

*Em segundo lugar*, associado a esse quadro inflacionário, encontramos uma situação de monopólio para a aquisição do negativo centralizado na Kodak Brasileira, mero entreposto de vendas de material sucateado "hecho in Mexico", quando não era vendido fora ou no limite de sua validade, ou mesmo sem número de borda, fator essencial para a montagem do negativo. Esta é a primeira barreira à entrada porque só adquiria o produto quem fosse cadastrado, ou seja, não se vendia para pessoa física, somente para a jurídica.

*Em terceiro lugar*, como a estrutura operacional do cinema já adquirira um grau de maturidade, os custos obedeciam a um padrão no qual o material sensível não alcançava mais do que dez por cento do orçamento global. Com a espiral inflacionária daquele período, essa relação avinagrou, em que pese algumas acomodações empreendidas em termos de “facilidades”, como o puro e simples contrabando do negativo Orwo da Alemanha Oriental, praticado dentro de um grande laboratório de revelação, o que acabou “sobrando” para os funcionários da expedição após uma operação da Polícia Federal. Assim como a utilização de filme vencido por parte de diversos produtores independentes ou mesmo ligados à produção de pornochanchadas, resultado certamente da circulação de informação entre fotógrafos da Boca do Lixo paulistana e do Beco do Cinema carioca.

Uma alternativa mais a par da economia formal aplicada ao problema foi a pura e simples substituição do negativo 35mm pelo negativo 16mm<sup>(10)</sup>, implicando um processo de ampliação do corte final da obra para 35mm através de contratipagem, mesmo com o custo dessa operação totalizar quase o dobro da simples revelação e copiagem do material bruto, o que hoje traz problemas

adicionais de restauração dessas produções porque simplesmente a captação original em 16mm foi-se embora nesse processo de finalização. Cabe ressaltar que esse parâmetro estrutural serviu tanto aos longas como à crescente produção de curtas, fazendo letra-morta aquela pueril máxima sobre o declínio de preços com o aumento da demanda.

*Por último*, a espiral inflacionária do material sensível provoca um efeito em cadeia no conjunto dos demais itens orçamentários, resultando em orçamentos cada vez mais inflacionados para a filmografia financiada pela Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), empresa de economia mista que agrega a produção cultural oposta ao cinema comercial da Boca e do Beco, centrada na comédia de costumes, mais conhecida como pornochanchada.

Deste modo, um simples fator como o preço do negativo impacta e determina uma barreira à entrada ou permanência de produtores independentes no mercado. O fracasso das duas Cooperativas criadas para sobrevivência dos associados da ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas) e da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), respectivamente a CBC (Cooperativa Brasileira de Cinema)

e a CORCINA-RJ (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos), a primeira enveredando pela exibição e a segunda obrigada a se restringir à esfera do curta-metragem e simultaneamente impedida de crédito por parte da Embrafilme para compra de equipamentos de produção, acaba provocando um fluxo migratório para as novas tecnologias de vídeo. Por sinal, a última atividade desenvolvida pela CORCINA-RJ foi um curso de capacitação em U-Matic para seus cooperados.

Em paralelo, o próprio padrão de produção televisivo também sofre uma modificação estrutural. Toda a operação de captação e transmissão de conteúdo jornalístico e documental era centralizada nas próprias emissoras até a chegada do U-Matic. Como no restante do mundo, filmava-se em 16mm reversível com banda magnética, material que era revelado na própria emissora. Também havia todo aparato de finalização, incluindo moviolas de 2, 4 ou 6 pratos e estúdio de som. A introdução da fita magnética de gravação portátil reduziu o custo de revelação, impondo uma mudança estrutural em termos de captação de imagem pelo "Custo X Benefício" resultante, sobretudo em termos de finalização do processo, visto que todas as

funções que requeriam uma truca como fades, legendagem ou demais efeitos visuais, com um simples apertado de botão eram resolvidos em tempo mínimo. Por outro lado, a reciclagem profissional era obrigatória, implicando adquirir um conhecimento tecnológico em princípios diversos do então existente, donde uma forma adicional de barreira à entrada, no caso, para o técnico de finalização.

A eliminação do aparato filmico inicia também um processo de terceirização de serviços com a abertura por antigos funcionários das emissoras de produtoras independentes que servem de apoio a produções institucionais, ofertando também seu equipamento de gravação e edição para o emergente mercado de videomakers que começa a se afirmar no limiar da Nova República. Como habitualmente o aluguel de uma moviola compreendia um turno de 6 horas, com um resultado prático de 6 minutos, se tanto e se bem decupado e organizado o material, uma ilha no mesmo tempo, em iguais condições de "dever de casa" estruturado, poderia render um resultado 5 a 6 vezes maior, o preço de aluguel de uma hora de ilha de edição equivalia a um turno inteiro de moviola.

Essa relação “espaço x tempo”, dentro de um prazo de entrega, ao se ajustar dentro de uma perspectiva taylorista de organização de trabalho, conduz à perda do tempo reflexivo que o vagar da moviola proporcionava. Em outras palavras, a aceleração de colocar um plano atrás do outro provoca uma alteração na equação possível implícita na teoria da montagem kulechoviana, na qual a soma de dois planos cria um terceiro conceito. Em todo o caso, triunfo da montagem invisível.

Essa relação “espaço x tempo”, dentro de um prazo de entrega, ao se ajustar dentro de uma perspectiva taylorista de organização de trabalho, conduz à perda do tempo reflexivo que o vagar da moviola proporcionava. Em outras palavras, a aceleração de colocar um plano atrás do outro provoca uma alteração na equação possível implícita na teoria da montagem kulechoviana, na qual a soma de dois planos cria um terceiro conceito. Em todo o caso, triunfo da montagem invisível.

### **AMPLIAÇÃO E DIVERSIFICAÇÃO DO MERCADO AUDIOVISUAL**

Mas, se esse movimento amplia e diversifica o mercado audiovisual em uma década perdida para a inflação e o desemprego, também produz efeitos adversos. Aqui cabe confrontar o modelo

teórico de acordo de mercado entre oligopolistas com a heterogeneidade estrutural das redes de televisão após o fim da regionalização operacional promovida a partir do final da década de 1960, momento no qual o conteúdo passa a ser determinado exclusivamente pela cabeça da rede instalada no eixo Rio-São Paulo, a qual se subordinam dezenas de emissoras regionais que abandonam a maior parte da produção local, tornada um nicho na grade de cada afiliada, em favor da construção de uma programação de cunho nacional mais lucrativa em termos de visibilidade e anunciantes. Dentro dessa perspectiva que consolida três redes nacionais (Globo, Bandeirantes e Record), a modificação operacional do sistema químico para o magnético é uma unanimidade. Mas, produzirá respostas diferentes de programação em função da rigidez da grade construída em cada rede.

Assim, a minúscula TV Corcovado no Rio vendia horários para a emergente produção independente (*Noites Cariocas*, *Barra Pesada*) e a Bandeirantes coloca a estética inovadora de Mocidade Independente em sua grade de horário nobre noturno, abrindo caminho para a compra de horários para além dos televangelistas, com o *Programa*

*Goulart de Andrade*. Já a TV Globo, em sua grade engessada, regride em termos estéticos seu único programa da linha de show no viés documental a ocupar o privilegiado horário entre a novela das oito e a novela das dez, qual seja, o *Globo Repórter*. Esse, com a substituição da película pelo magnético, termina por virar mais repórter do que nunca, a ponto de moldar toda uma geração com essa visão do documentário enquanto mera reportagem.

Como é sabido, o Globo Repórter derivou do programa *Globo-Shell Especial*, que ocupava as noites de quinta-feira após a novela das 10, entre 1971 e 1973, produzido pela Blimp Filmes, empresa de Guga Oliveira, irmão de Boni, superintendente de Produção e Programação da Rede Globo. O programa seguia uma experiência de terceirização de conteúdo, por sinal amplamente praticada nas redes americanas, experiência que a gestão da empresa brasileira tenta repetir, após o sucesso da parceria com a produtora Plantel no Programa *Amaral Netto, O Repórter*, a partir de 1970, quando a TV Globo obtém o licenciamento em sua grade, retirando-o da grade da TV Tupi.

Amaral Netto, braço direito do ex-governador Carlos Lacerda, udenista de quatro costados, desenvolve um programa que mescla o formato de documentário-jornalístico exitoso na

grade da CBS americana com o nosso padrão documental institucional de Jean Manzon, Isaac Rozemberg ou Cesar Borges, versão contemporânea dos cavadores dos anos 1920. Esse hibridismo cria um personagem "Amaral Netto", espécie de Indiana Jones *avant la lettre*, capaz de estar nos Pampas e na Pororoca Amazônica entre um programa e outro, com direito inclusive a jogar fora uma Arri Bl-16mm para poder sobreviver em uma situação de perigo real ocorrida durante as gravações de um dos episódios. Simultaneamente, o programa se inscreve tanto na construção da imagem de "Brasil Grande" do governo Médici (1969-1974) como no projeto de unificação territorial em redes nacionais da televisão. Com essa bagagem, para além de tornar seu programa a primeira atração em cores da emissora, o repórter se reelege seguidamente como deputado federal, até o encerramento do programa em 1981, no auge da crise da dívida, quando passa a se dedicar integralmente à vida pública, centrando sua pauta no projeto da pena de morte...

Por contraste, o programa *Globo-Shell* envereda por uma leitura culturalista da identidade nacional, com a participação de documentaristas do Cinema Novo na realização desse conteúdo, como Geraldo Sarno, Walter Lima Jr, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla e Paulo Gil Soares, que se tornará

o diretor desse núcleo quando a atração deixou de ser uma terceirização e se transformou em produção exclusiva da emissora a partir de 1973, embora, eventualmente ainda utilize a Blimp para algumas produções.

De forma dialética, o *Globo-Repórter* surge dentro de um contexto cultural no qual o conceito do nacional e popular está em evidência, inclusive como forma de afirmação cultural ante o avanço do colonialismo cultural representado pelo cinema hegemônico de Hollywood e pela expansão dos "enlatados" (seriados e filmes para televisão) por todas as redes e emissoras. Agregando um arco de realizadores majoritariamente ligados à esquerda tradicional e ocupando uma posição privilegiada no jornalismo da emissora, possuindo dois núcleos de produção em São Paulo e no Rio, onde ocupa uma casa fronteiriça à sede da emissora na rua Pacheco Leão, local destinado posteriormente ao CEDOC (Centro de Documentação) da TV Globo.

Se na fase *Globo Shell* ocorre a necessidade de utilizar serviços de terceiros como os estúdios Della Riva para finalização sonora, com o *Globo Repórter* tudo se resolve *interna corporis*, com moviolas, nagra, Arris B1 16mm, Lentes, Mini Bruts, Fresnels, estúdio de sonorização e base de produção concentrados no mesmo espaço. Curiosamente,

esse patrimônio será uma das raízes para o orwelliano crachá no afã de evitar que os funcionários da casa fizessem trabalho para fora, também denominado "jabá" no jargão televisivo.

Tanto o *Globo-Shell* como o *Globo-Repórter* incorporam a linguagem documental cinema-novista, embora importem-se alguns formatos americanos de docudrama como no caso de *Últimos dias de Lampião* (Maurice Capovilla – 1975) que reconstitui a morte do cangaceiro com características narrativas de documentário, espécie de versão local de *Os últimos dias de Cristo* (1973), produzido pela CBS e exibido anteriormente no mesmo programa.

Como resultado de uma pauta subliminarmente gramsciana do nacional e popular, passam a ocorrer áreas de atrito com áreas do governo federal, culminando com a censura de *Seis dias de Ouricuri*, de Eduardo Coutinho (1976), e *Wilsinho Galileia*, de João Batista de Andrade (1978). Paradoxalmente, a censura do documentário de Coutinho representa um grande benefício para o movimento cineclubista carioca, porque o conteúdo em 16mm foi disponibilizado gratuitamente pela Filмотeca da Globo, que funcionava ao lado da portaria da Lopes Quintas, propiciando um verdadeiro tour do realizador pelos cineclubes da cidade para debater tanto

o conteúdo, como a censura e outras pautas de resistência cultural, como era usual à época.

Quando a crise da dívida impacta diretamente no custo de produção de cinema e televisão, a solução U-Matic é colocada em prática. Suspende-se o programa para reformulação conceitual por alguns meses e ao retornar em março de 1982, no lugar de um media-metragem, ocorrem várias "reportagens especiais" de 15 minutos no formato magnético. Na verdade, a reestreia é um teste de audiência que também é suspenso, sob o pretexto da preparação para a Copa de 1982, retornando à grade, definitivamente, em 1983, sob a direção de Roberto Feith, que posteriormente iria se transferir para a organização da área documental da TV Manchete em meados dos anos 1980. O novo formato edulcora e apara as arestas com a censura e com o governo, trazendo progressivamente uma pauta voltada ao cotidiano apolítico e ecológico, entronizando os paradigmas de reportagem jornalística, como praticado em outros telejornais da emissora, como eixo narrativo. Contudo, dada a visibilidade do programa, forma toda uma geração com uma recepção que metonimiza essa diegese de reportagem enquanto paradigma narrativo de documentário. Interessante notar que ao descenso estético do Globo Repórter corresponderá a ascensão de modelos mais próximos ao formato inicial desse programa como o Documento Especial, dirigido por Nelson Hoineff, e as séries *Japão, uma*

*viagem no tempo* (1985) e *China, o império do centro* (1987), da Intervídeo, todos transmitidos pela TV Manchete.

## CONCLUSÃO

Em resumo, a passagem do meio fotoquímico para o meio magnético com a introdução do U-Matic foi o balão de ensaio para um ciclo de destruição criadora, o modelo schumpeteriano, no qual lança-se uma nova tecnologia para ultrapassar o limite de consumo alcançado pela tecnologia anterior.

Com isso, adicionalmente, impõe-se uma ou diversas barreiras à entrada, seja pela necessidade de reciclagem profissional constante no lado da mão-de-obra, seja para o investimento na constante necessidade de compra de bens de produção atualizados pelo lado do produtor. Praticamente em um intervalo de cinco anos, todos envolvidos na produção audiovisual, em decorrência da condição de consumidores e não de desenvolvedores tecnológicos, ficariam desde meados dos anos 1980 ao sabor da novidade externa, sucessivamente passando pelo Betacam-SP, Digibeta, DV Cam, Mini-DV até a convergência digital dos anos 2000, ao preço da perda da discussão estética em favor dos modismos trazidos por cada uma destas inovações tecnológicas, que afetam diretamente, no caso específico do documentário, a sua transformação de sua centralidade imagética em favor de uma centralidade verbal.



## NOTAS:

<sup>1</sup> – BORDWELL, David; STAGIER, Janet; THOMPSON, Kristen. *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. Londres: Routledge, 1991.

<sup>2</sup> – SCHUMPETER, Joseph A. *Business cycles*. New York: McGraw-Hill, 1939.

<sup>3</sup> – KONDRATIEV, Nicolai. *Los ciclos largos de la coyuntura económica*. México D.F.: UNAM, 1992.

<sup>4</sup> – RANGEL, Ignácio. *Dualidade básica da economia brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1957.

<sup>5</sup> – FISHLOW, Albert. *Origens e consequências da substituição de importações no Brasil*. São Paulo: Estudos Econômicos, (7): 7-75, dez. 1972.

<sup>6</sup> – ANDERSON, Chris. *A Cauda longa*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2006.

<sup>7</sup> SCHERER, Frederic M. *Preços industriais: teoria e evidência*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

<sup>8</sup> – Fita cassete magnética de ¾ Polegadas com capacidade de 20 minutos de gravação captada por câmera de 3 tubos R-G-B acoplada a um gravador, o que obrigava à gravação incluir obrigatoriamente um cinegrafista e um operador de vídeo. O material bruto era editado em uma ilha com waveform e vectorscope para monitoramento do sinal de

vídeo, visando equilibrar perda de resolução, podendo utilizar fitas de até 60 minutos para o corte final.

<sup>9</sup> – O preço de aquisição de uma lata de 1000 pés / 300 metros em 35mm do negativo Kodak 5231-Plus X que paguei em 1979 para meu primeiro curta 35mm foi de Cr\$ 3.000,00 (Três mil cruzeiros) e no segundo curta 35mm a mesma lata de negativo custava R\$ 120.000,00. Apesar de o dólar na primeira compra ser cotado a R\$ 24,775 e na segunda compra a R\$ 99,110 era alegado à época que a aceleração do preço da base de fixação do acetato, o sal de prata chileno, havia disparado com a desindustrialização e reprimarização promovida no governo Pinochet. Novamente temos aqui um exemplo acabado de como funciona o processo especulativo, onde o pretexto faz a festa ante a vista grossa do poder público.

<sup>10</sup> – Uma lata de 1000 pés / 300 metros em 35mm equivalendo a 11 minutos e uma lata de 1200 pés / 360 metros em 16 mm equivalendo a 33 minutos. Cabe aqui mencionar que a maioria dos produtores comprava latas de 120 metros por conta da maioria das câmeras locadas neste período só possuírem chassis neste tamanho, o que implicava um custo adicional unitário em relação à lata maior que obrigava a cortar o rolo numa sala escura, processo artesanal sempre resolvido na base de uma relação informal de pagamento por esse serviço.

# As cineastas brasileiras: feminismo e cinema autoral no Brasil

Luiza Lusvarghi

**Luiza Lusvarghi** é docente permanente vinculada à pós-graduação em Multimeios e pesquisadora do grupo GENECINE (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais) da Unicamp, membro da Abraccine e dos Coletivos Elviras, Mais Mulheres e Manifesta.

## INTRODUÇÃO

As mulheres que contribuíram para o fazer cinema no Brasil estão presentes desde a era silenciosa, a maioria invariavelmente em funções de atriz ou produtora. A primeira realizadora oficial a ser creditada foi Cleo de Verberena, com o longa-metragem criminal de suspense *O Mistério do Dominó Preto* (1930). A reação da imprensa e mercado era quase sempre discriminatória:

*Uma senhora convidada a assumir a direção de um filme, em São Paulo, onde as dificuldades chegam a desanimar muitos homens... desejasse entrar para o sol dos que batalham pelo cinema brasileiro, de bom grado se submeteria à direção de uma senhora? (1)*

A primeira cineasta a dirigir uma obra popular que atingiu grandes audiências foi Gilda de Abreu, com o longa *O Ébrio* (1948), que obteve oito milhões de espectadores, e era protagonizada por seu marido, o cantor Vicente Celestino. É possível afirmar que a maior parte da produção feminina no cinema nacional dos anos de 1930 até a década de 1960 buscava espaços mais vinculados à visão tradicional de cinema do período, sem grandes arroubos experimentais. Carmen Santos era próxima aos integrantes do ciclo de Cataguases e a Humberto Mauro, com quem trabalharia em *Sangue Mineiro* (1929), tendo também atuado como atriz em *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Ela começa a produzir com Peixoto *Onde a Terra Acaba* (1933), que seria finalizado por Octavio Gabus Mendes, mas deixou como diretora apenas o drama histórico

*Inconfidência Mineira* (1948). É, portanto, da década de 1960 em diante que podemos pensar em um cinema feminino de cunho autoral e feminista, com Helena Solberg, *A Entrevista* (1968), Ana Maria Magalhães, *Mulheres de Cinema* (1976), Tereza Trautman, *Os Homens que Eu Tive* (1973), e Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977), o que está perfeitamente condizente com o contexto mundial do feminismo e do cinema.

É entre as décadas de 1960 e 1970 que os movimentos pelos direitos civis e o feminismo, em meio a protestos contra a Guerra do Vietnã (2), ganham destaque e começam a influenciar o imaginário mundial e a sociedade brasileira, que até então não tinha passado pelo contexto do feminismo de massas como ocorreu em outros países. O sufrágio enquanto movimento massivo surge nos Estados Unidos em 1848, com a Convenção dos Direitos da Mulher em Seneca Falls (ALVES, PITANGUY, 2017, p.32, posição 335), que aprovou uma moção que afirmava "ser o dever de toda mulher o direito ao sufrágio". A luta pelo direito ao voto feminino e à igualdade de direitos de homens e mulheres, entretanto, é anterior. O conceito de movimento de mulheres como ação política organizada, e como uma questão específica surge na França, onde as revolucionárias

propõem à Assembleia Nacional, em 1789, um documento pedindo igualdade de direitos. No entanto, a escritora francesa Olympe de Gouges, autora de *Os Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), texto profundamente ancorado no liberalismo, é guilhotinada em 1793, por ter ambicionado ser um "homem de estado". Outra intelectual importante foi a inglesa Mary Wollstonecraft (ibidem., p. 25, posição 269), que publicou ensaio crítico às ideias de Rousseau sobre as mulheres em 1792.

Em 1865, John Stuart Mill propõe ao Parlamento inglês um projeto de lei dando voto às mulheres, e no ano seguinte surge em Manchester o Comitê pelo Sufrágio Feminino. O processo é semelhante aos dos Estados Unidos, mas o movimento se radicaliza, criando conflitos entre as pacifistas e as *sufragettes*. "A luta pelo voto feminino no Brasil não teve as características de movimento de massas, como ocorreu nos Estados Unidos e na Inglaterra. Iniciou-se bem mais tarde, em 1910, quando a professora Deolinda Daltrô funda o Partido Republicano Feminino" (ibidem., p.34, posição 538).

No Brasil surgem articulações de mulheres no âmbito do mercado audiovisual somente a partir da década de 1970. Sob o impacto da ditadura

militar e da censura aos jornais, são poucas as manifestações artísticas e políticas, e, sobretudo, feministas, que ganham visibilidade. Magalhães, Trautman e Ana Carolina integram a extinta Associação Brasileira de Mulheres do Cinema em 1979 (SARMENTO, TEDESCO in TEDESCO, HOLANDA, 2017, p.120), que pleiteavam a presença feminina na direção da Embrafilme.

É da França, contudo, terra da primeira cineasta a produzir ficção, Alice Guy-Blaché (1873-1968), que surge o movimento artístico e estético que influenciaria o cinema brasileiro e as primeiras cineastas - a Nouvelle Vague. O "novo cinema" é lançado pelo *Cahiers du Cinéma* (André Bazin) como Nouvelle Vague (Nova Onda), e cria o conceito da Câmera Stylo (câmera caneta), cunhado por Alexandre Astruc em 1948. A *Cahiers du Cinéma* é a revista que vai consagrar os cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra internacionalmente, respectivamente diretores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Vidas Secas* (1963) e *Os Fuzis* (1964), considerada a trilogia de ouro do Cinema Novo (FIGUEIRÔA, 2004). A visão de um Brasil rural, de onde viria a revolução, explorada também por cineastas homens ligados ao Cinema Novo não é o único conceito que vai predominar no movimento cinemanovista, mas certamente é a que angariou

maior visibilidade internacional, graças ao *Cahiers du Cinéma* (ibidem., 2004). Cineastas como Roberto Santos, mais vinculados ao neorealismo italiano e aos cenários que ilustram os conflitos urbanos trazidos pela industrialização, vão ficar quase sempre em segundo plano.

*Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana Capitalista. (RIDENTI, 2005, p.84).*

É interessante perceber que as diretoras brasileiras vão se remeter menos a conceitos como a *Estética da Fome*, o manifesto escrito por Rocha para discutir as especificidades brasileiras, e mais às questões políticas do cotidiano, aos conflitos sociais urbanos, que impactam diretamente na condição feminina, e nisso coincidem com a única cineasta mulher da Nouvelle Vague, Agnès Varda, a quem Teresa Trautman chegou a ser comparada pela crítica ao estrear *Os Homens que Eu Tive*.

## AS CINEASTAS BRASILEIRAS E O AUTORISMO

O cinema documental de Helena Solberg em sua primeira fase é claramente influenciado por essa nova onda: com uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça a jovem autora produz *A Entrevista* (1966), e sai do país, estabelecendo-se nos Estados Unidos, onde realiza sua trilogia feminista, *The Double Day* ("Dupla Jornada"), *The Emerging Woman* ("A Nova Mulher", 1975), e *Simplesmente Jenny* (1978). A jovem Tereza Trautman é comparada pela crítica a Agnès Varda (1928-1919) por discutir no cinema a liberalização de costumes e a contestação à moral burguesa que é associada ao movimento hippie e à contracultura, referências predominantes em *Os Homens que Eu Tive* (VEIGA, 2013, p.63) que deveria ser estrelado por Leila Diniz, morta precocemente, e que foi substituída por Darlene Glória, autêntico ícone erótico do cinema do período. O filme de Trautman, um drama de costumes sobre uma jovem mulher, Pity, que juntamente com seu marido, Dode, vive relações abertas e se relaciona com outros parceiros, foi um dos mais censurados durante a ditadura militar. O que parece ter chamado a atenção [...] é o comportamento de uma mulher casada e "liberada". Afinal, como essa personagem poderia desvendar ao público espectador

sua intimidade e liberdade de escolha sexual com tanta naturalidade? Como uma jovem de 22 anos ousava ser a primeira diretora do cinema brasileiro no período ditatorial e ainda trazer à tona esse tipo de temática? E se as mulheres das boas famílias resolvessem pensar assim também? O "mal" teria que ser cortado pela raiz, com a tesoura moral da censura (VEIGA, Ana Maria, 2013, p. 241).

Ana Carolina estreia seu primeiro longa-metragem *Getúlio Vargas* (1973), um documentário de montagem eminentemente autoral, porém mais distante dos ideais cinemanovistas que ela exhibe nos curtas. Em 1977 estreia na ficção com *Mar de Rosas*, libertário e irreverente, ao qual se seguiriam *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), alegórica e teatral, marcando posição como autora. É visível na linguagem experimental e alegórica de *Mar de Rosas* o anseio libertário e iconoclasta de cineastas franceses como Godard, conforme relato do livro *Ana Carolina (Teixeira Soares): cineasta brasileira*.

*Tempos depois, quando eu tinha 20 anos, fui ver Le Petit Soldad, de Jean-Luc Godard, no Cine Regência, na Rua Augusta. Eram os primórdios daquela febre godardiana que tomou conta dos cinéfilos*

do mundo. Esse foi o meu segundo estágio em direção ao cinema. Esse filme bateu forte em mim. (MOCARZEL, 2010, p.20)

O uso da simbologia religiosa cristã é recorrente nas obras de Ana Carolina (AMARAL, 2019) inclusive em *Gregório de Mattos*, seu filme mais enigmático, que a aproxima de Jacques Rivette, ainda que ela nunca o mencione. A influência do cinema europeu, e particularmente do cinema italiano e francês (MOCARZEL, op. cit.), advindas de educação rígida de colégio alemão, está presente em *Mar de Rosas*, filme que promove a associação explícita entre a família patriarcal e a ditadura militar. Nela, Sérgio (Hugo Carvana), provavelmente um colaborador do governo, está em plena crise conjugal com Felicidade (Norma Benguel), amãe, deixando a filha Betinha (Cristina Pereira) (3) num autêntico limbo, representando uma juventude desiludida pelos padrões conservadores impostos, mas não sabe bem para onde ir e, ao final do filme, revela uma atitude punk – pouco importa para onde, ela quer é se livrar dessas amarras religiosas e da servidão e seguir vivendo.

Livre das amarras do Cinema Novo, mas ainda sob o jugo da ditadura, a década de 1980 vê surgir ainda Tizuka Yamasaki, com

*Gaijin, os Caminhos da Liberdade* (1980), Susana Amaral, *A Hora da Estrela* (1985), Lucia Murat, *O Pequeno Exército Louco* (1982) e *Que Bom te Ver Viva* (1989), ano fatídico para o cinema brasileiro, por conta das primeiras eleições diretas do país, que colocam Fernando Collor de Mello como arauto do neoliberalismo local, e assinalam o fim da Embrafilme sob a acusação de corrupção, e a produção brasileira só viria a se recuperar sob o processo da Retomada, em meados de 1990 (4).

Lucia Murat, cuja obra se inicia nesse hiato, oscila entre a ficção e o filme-ensaio, mesclando documental e ficção, criando alter-egos que falam de sua experiência como presa política, mas também revelando sua preocupação com os rumos do país e da cultura, o que se consolidaria ainda mais no documentário manifesto *Olhar Estrangeiro* (2006), sobre como os estrangeiros retratam o Brasil em suas obras, baseado na tese publicada em livro de Tunico Amâncio *O Brasil dos Gringos: Imagens do Cinema* (2000), e em *Praça Paris* (2018), uma discussão sobre contratransferência que coloca em discussão a identidade lusitana e a brasileira, a elite e a favela, no contexto de uma universidade e de uma relação psicanalítica. Tizuka, outro nome que desponta na década de

1980, afirma-se como diretora sem abrir mão de suas raízes e da ascendência nipônica, colocando nas telas a saga da imigração japonesa em nosso país, com *Gaijin*, que teve uma sequência muito mais tarde, com *Gaijin, Ama-me Como Sou* (2005), mas também os ecos dos movimentos políticos como o Diretas Já em *Patriamada* (1984). Sua última produção, *Encantados* (2018), pode ser descrita como cinema fantástico, lidando com lendas, etnia, e com a condição feminina, além de reafirmar uma vocação para trabalhar com o universo infanto-juvenil. Murat e Yamasaki representam as duas cinematografias mais sólidas do cinema brasileiro feito por mulheres, em criatividade e em dados de produção – Murat conta com 14 longas-metragens e Yamasaki com 13 longas-metragens em sua trajetória.

A partir da década de 1990, conhecida como a era da Retomada, que se segue ao desastre cultural promovido pela era Collor, surge um cinema produzido por mulheres, que possui uma clara postura ideológica no sentido de buscar uma representação mais ampla da mulher, mas também dos excluídos sociais e das questões urbanas. Trata-se claramente de um cinema que quer ampliar seu público, e que está preocupado

em retratar seu cotidiano doméstico, a vida subjetiva, sem abrir mão das questões políticas. Embora o primeiro grande êxito da Retomada seja o drama histórico e farsesco *Carlota Joaquina* (1995), literalmente a maior bilheteria dos anos que se seguiram à Era Collor, com 1,5 milhão de espectadores, o cinema feito por mulheres a partir da Retomada é marcado por personagens do entorno urbano e dos conflitos sociais advindos do desenvolvimento das grandes cidades, como a trágica e sensível cabeleireira Dalva (Leona Cavalli), de Tata Amaral em *Um Céu de Estrelas* (1997), e *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996), de Sandra Werneck. Enquanto Amaral trabalha com questões identitárias que remetem às camadas médias urbanas e à periferia, Sandra Werneck retoma tradições de linguagem de produções consideradas menos politizadas pelo ciclo cinema-novista, como as de Domingos de Oliveira, apostando mais no drama de costumes com toques ligeiramente poéticos.

A construção dramática das personagens é um dos pontos fortes deste cinema com muito protagonismo feminino, trazendo temas densos, e essas características também podem ser encontradas nas obras de outras cineastas que vão marcar sua presença a partir da virada

do milênio, como Laís Bodansky, que estreia na ficção com *Bicho de Sete Cabeças* (2000), e Anna Muylaert com *Durval Discos* (2002).

## **AS TEORIAS FEMINISTAS E O CINEMA**

O primeiro texto a exercer influência sobre a teoria do cinema foi o ensaio de Laura Mulvey intitulado *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (In: XAVIER, 2018), publicado originalmente em 1975, na revista *Screen*. Nele, ela prega um uso político da psicanálise: para o sistema já existe uma visão da mulher como eterna vítima, pois é a mulher castrada que significa o falo como presença simbólica. A mulher é portadora de significado e não produtora de significado. Hollywood sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete os conceitos dominantes. Mulvey situa o prazer no olhar em dois momentos: o da escopofilia pura e simples, que toma as pessoas como objetos, e o da constituição do ego narcísico, associado ao momento em que a criança se reconhece no espelho, necessário para que esse espectador se identifique com o seu lado masculino. Eis o cinema convencional propagado sobretudo por Hollywood, a mulher como imagem destinada ao prazer, o homem como dono do olhar: ativo masculino e passivo feminino.

O protagonista masculino fica solto no palco comandando a ação. Mulvey reconhece na atualidade que essas reflexões estavam pautadas pelo cinema *mainstream* o das grandes bilheterias, o *star system* criado por Hollywood. De passagem pelo Brasil, Mulvey dará uma entrevista à Revista de Estudos Feministas (2005), dizendo que embora mantivesse os conceitos formulados em seu texto, escrito em meio ao processo de consolidação das principais teorias cinematográficas, admitia que seu ensaio se referia explicitamente a filmes *mainstream* hollywoodianos, e não necessariamente a todos os filmes produzidos nos Estados Unidos naquele período, ou produzidos por homens.

Mulvey incorpora em seu famoso ensaio os *buddy movies*, normalmente repletos de bailarinas, dentre os quais se encontram ainda os filmes de guerra, que incluem os filmes de Joseph Sternberg, sobretudo os realizados com Marlene Dietrich, consagrada por *O Anjo Azul* (1930), a personagem Kay Weston de Marilyn Monroe no drama faroeste *O Rio das Almas Perdidas* (1954), de Otto Preminger, e praticamente todos os filmes de Hitchcock, classificados como de pura escopofilia fetichista, característica que ela vê também



na obra de Sternberg (MULVEY, op. cit., p. 598). Em todos eles a identificação masculina se faz pela ação, enquanto a mulher está quase sempre como uma ilustração desse poder. Para Mulvey, o protagonismo feminino, bastante estimulado nos *women buddy movies*, uma nova sensação do cinema contemporâneo, não significa necessariamente uma ruptura desse olhar. O *male gaze* refere-se ao olhar masculino heterossexual que define a mulher como objeto de seu desejo e imagem estática, é a percepção do outro sob um mecanismo de poder. De certo modo, Butler (2018) ratifica essa posição ao pontuar o *feminine gaze* mais como uma reação do que uma desconstrução desse poder, numa espécie de *backlash* (retrocesso). E. Ann Kaplan (2012), outra estudiosa do tema cinema, mulher e feminismo vai ainda cunhar o termo *imperial gaze*, conceito pós-colonial que para ela é ainda mais importante do que a questão feminina, ou seja, determinar o centro desse poder é uma forma de deter sua expansão.

Já a ativista e ensaísta negra bell hooks vai criar a partir dessa discussão outro conceito essencial, o do *oppositional gaze*, ou seja, a criação de um olhar de resistência ao *male gaze* e ao sistema patriarcal e racista. Essa

construção se dá tanto a partir da formação de um olhar crítico pela audiência negra confrontada com a sua representação pelo homem branco, quanto na elaboração de um tratamento cinematográfico capaz de reverter essa representação. Ela reconhece, contudo, que muitos filmes do cinema negro independente estadunidense reproduziram a mulher negra como objeto, tal qual Hollywood, e ela inclui enfaticamente Spike Lee nessa categoria. Quando atrizes negras como Lena Horne entram para o *star system*, muitos espectadores se dão conta de que ela não estava num filme sobre negros, ela era uma atriz negra num filme feito para brancos, e Hooks pontua a crítica Julie Burchill como uma das poucas críticas brancas a discutir a intersecção de raça e gênero na construção de personagens femininas no cinema dominante (5).

Para Mary Ann Doane (2018, p. 618), o cinema mudo teria criado um corpo fantasmático e desincorporado da ação. A sincronização entre imagem e som é o evento mais importante no cinema narrativo contemporâneo. A tela deve parecer viva aos olhos da plateia, e o advento do som é que reitera o *star system*, e a imagem da mulher vamp e fálica, assegurando o ressurgimento da aura por meio do culto. Para ela a

dublagem por vezes se configura como a "narração mascarada em diálogo". Enquanto para Doane as *femmes fatales* são sempre punidas por problemas morais em toda a cinematografia ocidental, para Sylvia Harvey, mesmo quando morrem ao final, elas são uma nova visão da "mocinha", são glamourosas, e são o interesse amoroso do protagonista dos clássicos *noir*, invariavelmente masculino, ainda que entrem em cena para servir como *sexual commodity* (1998, p. 72). As *femme fatales* do *noir* buscam formas de escapar a seu destino tedioso, a casamentos convencionais, à alienação, elas representam as mulheres do pós-guerra.

Para os estudiosos das questões de gênero dentro do *noir*, como Frank Krutnik (1991), as mulheres fatais representam a sedução do capitalismo. Praticamente o oposto de Harvey, ele exemplifica esse ponto de vista através da sequência de *Pacto de Sangue* (1944) em que Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick) seduz o corretor de seguros Walter Neff (Fred McMurray) para induzi-lo a matar seu marido. Harvey não é a única a contestar, a própria Kaplan concorda: "O que retemos de muitos desses filmes não é o tratamento repressivo contra as mulheres – em termos narrativos e visuais – mas a força da imagem das mulheres diante da repressão textual" (KAPLAN, 1998, p.19) (6)

Harvey vai identificar na *femme fatale* do *noir* a mulher do pós-guerra, em que a desestruturação familiar e as novas oportunidades profissionais abrem espaço para o surgimento de conflitos sociais e existenciais no cotidiano e faz com que as mulheres passem a questionar seu lugar no mundo. Casamentos convencionais e uma sólida posição no lar não estão mais no horizonte dessa nova mulher, e a representação desses anseios por mulheres glamourizadas e aparentemente frias é uma forma mais conservadora de colocar em cena uma personagem que representa essa mudança.

## **O PROTAGONISMO FEMINISMO E A DIVERSIDADE DE GÊNEROS FICCIONAIS**

É a partir de posicionamentos políticos que se refletem até mesmo nos enquadramentos de câmera que podemos identificar esse novo olhar das cineastas brasileiras, buscando uma nova representação da mulher diante das câmeras, e não apenas no set. E essa tendência é mais forte, seguramente, a partir da década de 1970, período em que no mundo inteiro surgem pequenas revoluções, materializadas até mesmo nos primeiros ensaios sobre o tema mulher e cinema. Mas sob a ditadura militar é forçoso reconhecer que dificilmente as mulheres e suas criações artísticas

e politicamente posicionadas seriam tão bem-vindas. A trilogia feminista de Solberg se dá no autoexílio nos EUA, e seu documentário *Dupla Jornada (Double Day)* sobre as mulheres latino-americanas não inclui o Brasil por um motivo simples – os rolos de filmes gravados em solo pátrio foram confiscados (TAVARES, 2011). Helena Solberg, de volta ao Brasil, reafirma a narrativa feminista com o documentário em favor da legalização do aborto *Meu Corpo Minha Vida* (2017), lançado diretamente no canal GNT.

Betinha, a adolescente de *Mar de Rosas*, arremete todo seu ódio contra a mãe, Felicidade, na verdade uma reação irreverente em relação ao modelo que ela representa. Da mesma forma, a personagem de Clarice Lispector, Macabea (Marcelia Cartaxo), de *A Hora da Estrela* (1985), ganha vida nas mãos de Suzana Amaral, exibindo uma delicadeza e uma ternura que o conto homônimo não nos permite experimentar, criando uma empatia entre a jovem nordestina pobre e o espectador que não existe na novela. A adolescente desengonçada deixa de ser uma notícia de jornal, aparentemente a fonte de Lispector, para se tornar uma cidadã do mundo, a protagonista, e faz o público torcer e sofrer por ela.

Em seus importantes trabalhos sobre a imigração japonesa, Tizuka Yamasaki é discreta e faz do romance interseccional de sua imigrante seu maior arroubo, mas nos longas de temática política ela expressa melhor os dilemas das mulheres contemporâneas. Apaixonadas por homens poderosos e conscientes de seu papel na história, a poeta modernista Anayde Beiriz (Tania Alves), em *Parahyba Mulher Macho* (1983), e a jornalista Carolina (Debora Bloch), de *Patriamada* (1984), enfrentam conflitos internos entre as suas carreiras e as de seus objetos de desejo. Na mesma década, a primeira cineasta negra do Brasil entre em cena – Adélia Sampaio produz e dirige *Amor Maldito* (1983) -, colocando nas telas duas mulheres que são ícones de beleza do período, Monique Lafond e Wilma Dias, a garota da banana do *Fantástico*, apaixonadas, e enfrentando a sociedade moralista (COSTIN FUSER, 2018, p.29)

Em 2015 tivemos o lançamento de um marco dentro do cinema feminino e feminista no Brasil: *Que Horas ela Volta?*, de Anna Muylaert, narra a história de uma empregada doméstica a partir da cozinha da casa em que trabalha, transformada em principal locação. A popularidade do filme pode ser atestada pelos

memes durante as declarações do Ministro da Economia Paulo Guedes sobre a crise financeira e defendendo a alta do dólar, alegando que o país tinha de sair da farra em que até “empregada doméstica viaja para a Disney”, e naturalmente pelos prêmios que amealhou mundo afora. Bodansky aborda temáticas feministas e familiares em seus filmes *Chega de Saudade* (2007), e o mais recente, *Como Nossos Pais* (2017), em que Maria Ribeiro interpreta Rosa, uma mulher que almeja conciliar carreira profissional, relações conjugais, a relação com as filhas e a conflituosa relação com a própria mãe, chegando a um processo de esgotamento nervoso. Sua estreia no cinema ficcional foi com *Bicho de Sete Cabeças* (2000), que lançou Rodrigo Santoro e se tornou referência para o movimento antimanicomial no Brasil, com roteiro baseado no livro autobiográfico de Austregésilo Carrano Bueno, *Canto dos Malditos*.

Assim, podemos afirmar que embora a década de 1980 tenha sido fundamental para afirmar a produção autoral de cineastas como Ana Carolina, Suzana Amaral, é a partir da Retomada, em que pontificam Carla Camurati e Tata Amaral, que o cinema autoral feito por mulheres vai se consolidar, deixando de

ser um fenômeno episódico. A virada do milênio assinala a estreia de cineastas como Laís Bodansky, Anna Muylaert, e reafirma trajetórias como as de Lucia Murat, Tata Amaral, Tizuka Yamasaki. Enquanto Amaral, Bodansky e Muylaert investem em dramas e personagens que representam subjetividades políticas e as desigualdades sociais na sociedade brasileira, Murat aprofunda ainda mais a linha de filmes-ensaio, presente sobretudo nas obras que mesclam ficção e documental, como o recente *Ana. Sem Título* (2020) e *Yamazaki*, que se lançou como autora de dramas históricos se volta cada vez mais para o público infanto-juvenil e o cinema fantástico, traço marcante de *Encantados* (2017).

O cinema negro tem cada vez mais cineastas, e Adélia Sampaio já não é um nome solitário. Viviane Ferreira, Camila de Moraes, Glenda Nicásio fazem a diferença com seus longas e a produção de curtas e médias das cineastas – Lílian Solá Santiago e Edileusa Penha nos permitem vislumbrar produções futuras de porte. Ainda em pequeno número, mas com grande empenho, surgem ainda cineastas indígenas como Larissa Duarte e Patrícia Ferreira Pará Yxapy. A diversidade e a pluralidade não estão garantidas, mas passam a ter mais visibilidade e a ocupar espaços.

## **APONTAMENTOS PARA ANÁLISE DO CINEMA AUTORAL FEMININO BRASILEIRO**

Em meio à diversidade de projetos e estratégias narrativas da atual produção contemporânea, pode-se afirmar que o cinema autoral feminino brasileiro vem contribuindo para resgatar e colocar como protagonistas as personagens femininas, retirando-as do papel estático reservado em muitas obras do cinema nacional, e, portanto, rompendo com o conceito do *male gaze*. Para criar esses personagens densos que se revelam na ação, é possível perceber a importância dada à estrutura dramática desses filmes por suas cineastas-autoras. O conjunto de diretoras abordado nesse artigo não representa a totalidade da produção feminina em exercício, mas aquela que produziu filmes de maior bilheteria, e que, portanto, se relacionam com seus públicos por meio dos circuitos de distribuição comercial e de canais tradicionais da grande mídia. Dentre as produções que almejam grandes públicos, temos ainda as diretoras de comédias, o nosso *blockbuster* nacional, como Cris D'Amato, Julia Rezende, que vêm criando protagonistas femininas importantes, e vêm discutindo as questões de gênero.

O documentário, e, sobretudo, aquele que não se ocupa explicitamente de questões identitárias e subjetivas da construção do feminino no cotidiano, mas também de questões político-identitárias, como é o caso das obras de Petra Costa e Maria Augusta Ramos, também representa de forma interessante a mulher no nosso cinema, mas não é alvo desta reflexão inicial. Ramos estreia com *Brasília, um Dia em Fevereiro* (1995), mas acaba se radicando na Holanda. A partir de 2004 se consagra como uma das mais vigorosas documentaristas do cinema brasileiro, com a câmera sempre apontada para as grandes mazelas do Brasil – racismo, injustiça social e preconceito. Costa se lança dentro do documentário biográfico, com *Elena* (2012), para em seguida enveredar pelo documentário de cunho ensaístico, o que a aproxima de Murat. Seus filmes são autênticos manifestos, como o recente *A Democracia em Vertigem* (2019).

A vertente do cinema de horror, e ainda do cinema fantástico, reúne cada vez mais contribuições instigantes de autoras como Juliana Rojas, Anita Rocha da Silveira, Gabriela Amaral Almeida. A produção experimental de cinema, outra vertente que se origina na década de 1960, e que

se propõe a incorporar a relação do cinema com outras artes, é forte e agrega muitas mulheres desde Ligia Pape a Helena Ignez, passando por Marília Rocha, Monica Demes Melissa Dullius. Por outro lado, cresce ainda mais a produção voltada as questões étnicas, e para a questão do negro na sociedade brasileira, reunindo nomes como Viviane Ferreira, Camila de Moraes, Glenda Nicásio, Sabrina Fidalgo, Juliana Vicente.

A produção feminina do cinema nacional nunca foi tão prolífica, assertiva, engajada e diversificada. O fato de ter nascido mulher, por si só, não garante um olhar cinematográfico voltado para a construção da subjetividade a partir de uma perspectiva feminista e crítica, mas a chance de encontrar esse olhar numa produção feita por mulheres engajadas nessa construção é bem maior.

*Muitas mulheres negras não veem diferente justamente porque suas percepções da realidade são profundamente colonizadas, moldadas pelas formas de saber dominantes. Como Trinh T. Minh-há aponta em *Outside In Inside Out (De fora para dentro, de dentro para fora): A subjetividade não consiste apenas em falar de si mesma [...] seja essa fala indulgente ou crítica*". (hooks, 2019, pag. 188)*

Ampliar essa mirada para uma perspectiva decolonialista requer a participação cada vez maior das mulheres negras, das mulheres de diferentes etnias extremamente oprimidas, como é o caso das mulheres indígenas, pois sem elas teremos sempre uma expressão parcial da cultura brasileira e o triunfo de um sistema patriarcal violento e voltado para a manutenção de elites e privilégios que remontam ao tempo das capitânicas hereditárias. O olhar que rompe com o *male gaze*, esse olhar opositor, é coletivo.

#### **NOTAS:**

(1) Diário de São Paulo, *Uma diretora de filmes brasileiros*, 1930 apud Luciana Corrêa de Araújo in *Feminino Plural*, 2018, pg.18, sobre o lançamento de *O Mistério do Dominó Preto*.

(2) A esse respeito, assistir aos depoimentos reunidos no documentário *She's Beautiful When she's Angry* (2014), de Mary Dore, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e-n829Q-zZ58>. Acesso 05/09/2021.

(3) No depoimento transcrito no livro de Mocarzel, ela faz referência à Betinha ser portadora da Síndrome de Down, o que não fica muito claro no filme, apesar de ser evidente a forma infantilizada como ela, já adolescente, se comporta com relação ao pai, que idolatra, e à mãe, com quem entra em conflito aberto. Ana Carolina,

que se formou em medicina antes de estudar cinema, cuidou de crianças portadoras de deficiências antes de enveredar pela carreira artística.

(4) A Embrafilme, que produzia filmes brasileiros, foi extinta em 16 de março de 1990, sem a abertura de qualquer processo administrativo ou discussão pública que pudesse reorientar sua missão e a estratégia pelo Programa Nacional de Desestatização (PND), do governo de Fernando Collor de Mello. Foi criada a Agência Nacional do Cinema, Ancine, em 2001. No governo Lula, em 2003, foi criada a comissão para discutir a Ancinav, Agência Nacional de Cinema e Audiovisual, mas a proposta não teve apoio.

(5) O cinema negro independente se refere não apenas à onda *blaxploitation*, que tinha estrelas como Pam Grier, ou ainda à geração L.A. Rebellion, das décadas de 1970 e 1980, ele se inicia antes, ainda no cinema mudo, e tem suporte de empresários negros, quase como um cinema de gueto, os *race films*.

(6) Tradução da autora.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

ALVES, Bianca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense, 1ª Edição Ebook 2017.

AMARAL, Erika. *A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha*. Buenos Aires: Revista Imagofagia, nº 20, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

DOANE, Mary Ann. *A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 2013. E-book.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a Onda do Jovem Cinema e sua Recepção na França*. Campinas, Papirus Editora, 2004.

FUSER, Marina Costin. *Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o erotismo e a dor no cinema lésbico brasileiro*. In: LUSVARGHI, Luiza, VIEIRA DA SILVA, Camila (orgs). *Mulheres atrás das câmeras. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

HARVEY, S. *Woman's Place. The Absent Family of Film Noir*. In: KAPLAN, E. Ann. *Woman in film noir*. ed.; London: British Film Institute, 1980.

hooks, bell. *Olhares Negros, Raça e Representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

ENTREVISTA com Laura Mulvey. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351-362, Aug. 2005. Disp, em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 Oct. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200008>.

KAPLAN, E. Ann, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 2012.

KRUTNIK, Frank. *In a lonely street – film noir, genre, maculinity*. Talylor & Francis Ltd, 1991.

HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). *Feminino e Plural. Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares, cineasta brasileira*. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2010.

MULVEY, L. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, pp. 81-110, 2004. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

VEIGA, Ana Maria, Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. Revista Significação, v. 40, nº40, 2013, pp. 52-73.

#### **FILMOGRAFIA:**

**She's Beautiful When she's Angry** (2014), Mary Dore, Estados Unidos, digital, 92 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e-n829QzZ58>.





# Análise Fílmica



# A crise do intelectual em tempos de Bolsonaro – Notas acerca de *#eagoraoque*

Arthur Autran

**Arthur Autran** é professor de história do cinema na Universidade Federal de São Carlos. É autor dos livros *Alex Viány: Crítico e Historiador* (2011) e *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro* (2013).

“ ... queremos fazer filmes de combate na hora do combate  
(ROCHA, 1981, p. 17). ”

“ Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu  
substancialmente ela própria, falando e agindo sobre si mesma.  
Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema  
Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes  
e o seu público nunca foi quebrada [grifo meu]  
(GOMES, 1980, p. 83). ”

A proposta de *#eagoraoque*, desde a referência modernizada ao título do famoso livro de Lênin, é retomar as possibilidades de um cinema de intervenção mais direta na arena política brasileira. Neste sentido, não deixa de lembrar o brado de Glauber Rocha que me serviu de primeira epígrafe.

O cinema de intervenção parece ser tão mais necessário nesse momento de forte ataque às instituições democráticas, aos direitos humanos e à saúde pública, ataque promovido pelo próprio presidente da República junto a militares & civis cúmplices em uma série infundável de crimes.

A produção de *#eagoraoque* não possui recursos do Estado e foi feita com base na cooperação dos envolvidos, o que é sublinhado pelos créditos nos quais não há designação das funções, de maneira coerente com a proposta política do filme.

Porém, e aí remeto à segunda epígrafe, o sistema de produção que possibilitou a realização do filme também delimita em grande medida o circuito no qual ele circula, circuito cujo público majoritário é integrado pela mesma franja social dos seus diretores, Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, o que significa dizer não apenas um recorte de renda, mas ainda de capital cultural e de visão política. A característica apontada por Paulo Emílio Salles Gomes no contexto dos anos 1960 e do Cinema Novo encontra-se reposta, demonstrando os limites algo exasperantes do cinema brasileiro de intervenção política.

\*

O longa-metragem *#eagoraoque*, para tentar resumir o fio de trama de uma obra bastante disjuntiva, gira em torno de um intelectual branco de classe média chamado Vladimir Safatle em diversos tipos de contatos e confrontos. Vemos suas aulas, sua participação em múltiplos deba-

tes e assembleias, executando músicas ao piano, suas relações com o pai – chamado Jean-Claude Bernardet – e a filha, as trocas de ideias com uma aluna negra, além de duas tentativas de diálogo absolutamente fracassadas: com um rapaz negro – interpretado por Valmir do Côco – e com um conjunto de jovens da periferia. O pai de Safatle no filme, ou seja, Jean-Claude Bernardet, também tem destaque e podemos acompanhá-lo lembrando as formas de atuação da esquerda no passado, autoinflingindo-se cortes, sendo irônico com a empregada doméstica e aprendendo a atirar com um instrutor.

De início, vale destacar a cena em que pai e filho estão assistindo a um espetáculo do Teatro Oficina. Safatle é alvo de um personagem da peça que o aborda violentamente, prenúncio de outras situações enfrentadas pelo intelectual ao longo do filme. A ligação com o Oficina não é casual, pois, além de estabelecer certo pertencimento social aos personagens centrais, também é um dos elementos na obra que articula vínculos entre os anos 1960 e os dias atuais.

*#eagoraoque* não possui propriamente uma progressão dramática, mas houve evidente preocupação da equipe de

realização em que a parte final fosse marcada pela situação dramaticamente mais forte das diversas que nos são apresentadas: uma conversa tensa entre Safatle e um grupo de jovens da periferia. Voltarei a esta cena.

É necessário demarcar que não se deve confundir as personas públicas de Safatle e Bernardet com os personagens homônimos de *#eagoraoque*, muito embora o filme, na sua economia de informação, se aproveite de dados das vidas destas pessoas para compor os personagens da ficção. O fato de na realidade Bernardet não ser pai de Safatle demonstra, por óbvio, que não se deve recair na confusão mencionada.

Entretanto, se há algo destas duas personas que é transposto para as personagens dos filmes é o fato de serem intelectuais com ampla participação na vida brasileira: Bernardet seria tributário das práticas e ideias de esquerda dos anos 1960-1970 – a referência aos sindicatos em um diálogo evidencia isso – e Safatle mais antenado com as formas do ativismo contemporâneo.

Ambos têm em comum o fato de serem herdeiros da tradição de intelectuais que participam do debate público e que buscam

marcar posições contra as injustiças sociais, tendo nas mídias massivas um importante veículo para suas ideias. Ela remonta à Émile Zola e sua luta na imprensa em prol da libertação de Alfred Dreyfus.

A questão do intelectual de esquerda, em especial o cineasta, e da barreira que o separa do povo, ao qual busca se dirigir, é um tema importante na obra de Jean-Claude Bernardet, o codiretor do filme ao lado de Rubens Rewald. Está presente tanto nos livros fundamentais *Brasil em tempo de cinema* e *Cineastas e imagens do povo* quanto no belo documentário *Sobre os anos 60*. De maneira matizada, esta temática também perpassa um dos textos de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, o qual se dedica a pensar a metáfora do escritor desenvolvida para representar o cineasta em várias películas dos anos 1960.

Uma das formas de se abordar *#eagoraoque* é evidentemente a partir da questão da relação do intelectual com o povo. Primeiramente, é preciso dizer que a representação do povo em *#eagoraoque* não é a mesma do Cinema Novo – cujas películas foram analisadas por Bernardet nos livros e no documentário citados. Para este

movimento, o povo era uma unidade sem divisões marcantes. Já *#eagoraoque* trabalha explicitamente as divisões de gênero e raça que atravessam o tecido social, de maneira que não há mais unidade na representação do povo, mas claro entendimento da sua diversidade. Muito embora também seja de se notar que não se apresentem no filme oposições e divergências existentes no interior dos setores mais pobres, ao contrário, a cena da estudante negra – interpretada por Palomaris Mathias – percorrendo a vizinhança na periferia para saber informações sobre uma senhora que deseja auxílio de uma cooperativa popular lembra o CPC (Centro Popular de Cultura) na representação idealizada do povo.

Se antes, nas obras de Bernardet, a questão se colocava em torno de uma impossibilidade nascida do papel autoatribuído pelos cineastas-intelectuais de levar a consciência ao povo e pela falta de clareza da própria situação de classe destes cineastas-intelectuais, em *#eagoraoque* as coisas colocam-se em uma dimensão diferente: o povo – ou as pessoas com as quais podemos identificá-lo no filme – recusa ao fim e ao cabo o diálogo com o intelectual e não atribui a ele papel relevante. Na longa cena da discussão de Safatle

com jovens da periferia, a qual me referi antes, eles dizem ao intelectual que não têm necessidade dele para a luta. E algo parecido é dito a Safatle em outro momento forte do filme: quando ele debate com um rapaz negro – tanto mais forte porque o efeito de encenação se rompe e a equipe de filmagem entra em cena. Tudo isso retira qualquer solo de discussão e coloca o intelectual fora do debate. Trata-se de algo novo, a meu ver, pois o centro da ação começa a se deslocar, no nível do filme, do intelectual de classe média para as pessoas da periferia. A recusa não se estende a toda categoria de intelectuais, mas para ser aceito é necessário vir da periferia, daí o destaque de Mano Brown em *#eagoraoque*.

A tradição que surgiu com Zola, do intelectual que pontifica na mídia suas posições e busca marcar uma liderança moral e/ou política, no Brasil dos anos 1960 poderia ser identificada com Ferreira Gullar ou Glauber Rocha e hoje com Vladimir Safatle – e neste caso não me refiro ao personagem do filme, mas à persona pública de Safatle.

É importante notar que no filme esta tradição atravessa uma crise. O intelectual interpretado por Vladimir Safatle fala muito e fala sempre, mas quem o ouve mais é a classe média cultivada

(seja nos salões, nas aulas e assembleias na universidade ou em programas da TV Cultura). E este intelectual fala bastante, mas pouco dialoga: os contatos com o pai são tensos a ponto de Safatle preferir ficar ao piano, com a filha não parece haver um entendimento efetivo e mesmo na conversa com a aluna negra as colocações do personagem são muito rasas – ele chega a dizer que os pobres deveriam roubar um banco ao invés de participar de uma cooperativa.

O filme aponta para a falência da função política do intelectual e, por extensão, do cineasta. Ou pelo menos de certo tipo de intelectual: este cuja a tradição esbocei antes e que hoje parece totalmente consumido pelo circo midiático – vide o momento em que Bernardet lê um artigo do filho no jornal e solta uma interjeição irônica ou ainda a profusão de aparições do personagem Safatle na televisão. Entretanto, como bem lembrou Leandro Saraiva no debate acerca da película ocorrido no “I Ciclo Cinema e Política” (1), há outros tipos de intelectuais que não estão mergulhados nesta crise, pois têm uma atuação diferente, menos midiática e mais orgânica – diria eu –, pois vinculada diretamente a determinado setor social ou causa política.

Finalmente, cabe uma observação com respeito à cena em que Safatle e sua filha fazem uma apresentação musical em um convescote burguês. Esta cena é bipartida: a primeira parte é a apresentação em si, com Safatle ao piano e a filha cantando de forma emocionante. Ao encerrar o número musical, Safatle é cumprimentado pelos presentes e resolve esfregar na cara deles os crimes de cada um. Trata-se do momento mais impostado do filme, uma representação por demais artificial a ponto de incomodar.

Pode se tratar, é claro, de uma forma artificial para representar a artificialidade da burguesia brasileira – ou daqueles burgueses, pelo menos. Eles querem demonstrar uma sofisticação que não possuem e estão envolvidos, na sua maioria, em situações das mais condenáveis.

Mas toda esta impoção e artificialidade da representação também pode ser uma dificuldade de o filme construir uma crítica mais estruturada à burguesia. E o fato de a “arte” não se deixar conspurcar pelos burgueses é um recalque por demais significativo. Afinal, como já apontava Paulo Emilio sobre o Cinema Novo, há uma notável “homogeneidade social” entre

cinastas e espectadores – nos anos 1960 e agora também – e entre os que criticam e os que são criticados em *#eagoraoque*. A homogeneidade parece impedir uma representação mais aprofundada de determinadas situações sociais, aparentemente se afigura ainda difícil compreender as contradições implicadas na nossa condição de classe, embora isso seja mais necessário do que nunca, pois o parente autoritário, racista e misógino, que há alguns anos parecia ser um tipo quase folclórico fadado ao desaparecimento, foi para as ruas, defendeu um golpe que derrubou a presidente Dilma Rousseff, apoiou a eleição da extrema direita no Brasil e não parece disposto a sair de cena.

#### **NOTAS:**

(1) Trata-se de um evento promovido em maio de 2021 pelo Depto. de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, com a coordenação da Profa. Eliane Coster.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrasilme, 1980. P. 71-87.

ROCHA, Glauber. *O Cinema Novo*. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrasilme, 1980. P. 15-17.

#### **FILMOGRAFIA:**

**#EAGORAOQUE**. Brasil, 2020, ficção, cor, 70 min. Companhia produtora: Confeitaria de Cinema. Direção: Rubens Rewald e Jean-Claude Bernardet. Roteiro: Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald. Fotografia: Andre Moncaio. Montagem: Gustavo Aranda. Produção: Simone Hernández. Elenco: Vladimir Safatle, Palomaris Mathias, Jean-Claude Bernardet, Valmir do Côco, Lincoln Péricles.

# A narrativa da tela: *A hipótese da pintura roubada*, de Raul Ruiz

Donny Correia

**Donny Correia** é crítico e professor de história da arte e do cinema; doutor em Estética e História da Arte pela USP e colaborador em diversos periódicos como Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, Cult, Brasil 247 e ArteCapital (Portugal). Autor entre outros de *Cinefilia crônica: comentários sobre o filme de invenção* (2021, ed. Desconcertos) e *Filmes de urgência: Fragmentos de um País no Novíssimo Cinema Brasileiro* (2021, Cinemascope). É membro da Abraccine e da ABCA.

“ Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossas vidas. Mas essa fé tem isto de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetraremos num labirinto de dificuldades e contradições.  
Maurice Merleau-Ponty (1)

”

“ Você sabe como é: nós refletimos, refletimos, não avançamos e depois, de repente, aí está, nós vemos. Vemos o que estava sob os olhos, o que ainda não tínhamos visto, sendo que era, justamente, da ordem da evidência.  
Daniel Arasse (2)

”

I.  
O que mais me agrada na combinação do pensamento de Merleau-Ponty e Arasse, nesses dois trechos, é a possibilidade de haver

uma perspectiva narrativa lógica, seja no mundo das ideias, para os filósofos, seja no quadrilátero que envolve uma tela estática. Estática? Talvez o movimento seja



apenas uma questão de detalhe na antevisão do espectador. Um quadro pressupõe uma narrativa para além do figurativo. Já mencionei isso e esse é o mote do trabalho que agora você lê. Sendo assim, proponho um enigma: em que medida a assertiva de

Esclarecendo, o que Merleau-Ponty chama de fé perceptiva é um conceito que admite um número imenso de variantes, mas vou simplificar para este trabalho evocando o básico. A fé perceptiva é algo da ordem da apreensão imediata. Do que



Arquiduque Leopold Wilhelm em sua galeria (1651), David Teniers, óleo sobre tela, 127 cm x 163,8, National Trust, Petworth House and Park, West Sussex, Inglaterra.

Merleau-Ponty complementa o que pensa Arasse, não como ponto definitivo da fé perceptiva nos termos da estética, mas como uma dialética?

vemos de supetão e daquilo que imediatamente reconhecemos por contiguidade empírica. É o mundo como o reconhecemos, desde a idealização que somos capazes de

erigir no útero materno, até as primeiras lembranças da infância. O que vemos e reconhecemos não deixa sombra de dúvida de sua origem e de seu destino. Sempre que somos confrontados com uma narrativa fragmentária, um pedaço de história cujo início e fim foram ignorados, apuraremos nossos sentidos privilegiados para compreender o que há.

Se olhamos a pintura Arquiduque Leopold Wilhelm em sua galeria, do belga David Teniers, o jovem (1610-1690) – uma obra não pautada pelas narrativas bíblicas, o que muito nos abre o leque de interpretações –, primeiro podemos nos admirar pela bela paisagem composta de obras diversas. Muitas delas, sim, criadas em louvor da igreja, alguns retratos de autoridades da época, além de alguns bustos. A proporção figurativa do arquiduque e sua trupe de esclarecidos não é exatamente da excelência com a qual o Barroco costumava trabalhar, mas ainda assim nos convencemos de que cada um tem seu papel. Quando esta cena se nos revela, vemos Leopold num ato de inspeção de seu espólio, guiado por algum supervisor que lhe aponta uma obra. Seria uma obra recém adquirida? Seria ela uma obra separada para ser negociada? À esquerda do dono da coleção, outro funcionário prece chamar a atenção do colecionador para

um segundo quadro. Qual seria o assunto relativo a ele? Outra aquisição ou outra moeda de negociação? Dois outros rapazes conversam enquanto observam uma pilha de papéis esparsos sobre a mesa da galeria. Seriam gravuras a serem consideradas pelo arquiduque? Seriam gravuras colocadas em negociação por seu proprietário? Seriam cartas, catálogos, anotações ou documentos contábeis? Aliás, por que os bustos repousam quase escondidos no topo de uma estante, alijados, e não em destaque, às vistas de qualquer espectador de semelhante coleção? De quem seriam os cães que cruzam, graciosamente, a cena e como teriam ido parar ali? Quem é a figura ajoelhada à esquerda da cena, e o que faz? Qual o assunto de cada quadro da exposição e qual o critério adotado pelo arquiduque e seus funcionários na disposição de cada peça? Há uma relação que liga uma pintura a outra, numa narrativa lógica ou simbólica ao seu proprietário?

Vou propor uma leitura especulativa e oferecer a você uma possibilidade de compreender razoavelmente o quadro fazendo uso apenas de dados históricos e datas específicas. Leopold Wilhelm (1614-1662) foi um importante membro da casa dos Habsburgo da Áustria. Foi o último dos sete filhos do imperador

Felipe II e, além de ordenado bispo, entre 1647 e 1656 ocupou o governo dos Países Baixos Espanhóis, que compreendia regiões entre a Holanda, Bélgica e Luxemburgo. O pintor David Teniers era seu consultor de arte. Além de pintor, ocupava-se de prospectar e avaliar obras dos artistas flamencos, indicando quais melhores aquisições seu cliente deveria levar em conta para sua imensa coleção. A obra de Teniers data de 1651, portanto depois da mudança de Leopold para Bruxelas, quando assumiu seu mandato.

Você me dirá que o pintor, então, reproduziu uma cena de uma possível chegada da exuberante coleção do arquiduque a Bruxelas. Os quadros parecem poluir a imensa parede porque, na verdade, estariam ali apenas provisoriamente. Isso explicaria o fato de os bustos estarem dispostamente escondidos no topo de um armário. Estão ali porque Teniers representou um galpão, uma reserva técnica de seu cliente, que compõe o espaço da galeria, conforme o título da obra. As pessoas em volta seriam ajudantes encarregados de organizarem o espaço. Pronto, juntos, matamos a charada, mas... Leopold nasceu em 1614. Em 1647, contava 33 anos. Portanto, a figura do velho não pode ser nosso personagem central, a menos que sofresse de um envelhecimento

precoce, excêntrico até mesmo para as anomalias próprias daqueles tempos em que a medicina e a pesquisa científica desabrochavam, apenas. Sendo assim, é melhor pensarmos que o velho pode ser uma visita ilustre. O homem que aponta o quadro no chão poderia ser, ele sim, Leopold, enquanto o homem que segura o quadro, à sua frente, poderia ser Teniers "em pessoas", repetindo o gesto de Rafael Sanzio e de tantos outros que vieram depois. Eu ainda vou retornar à presença ostensiva, aos "cameos" dos artistas em suas obras. O arquiduque estaria oferecendo ao velho uma visita à sua preciosa sala de arte? Estaria ele procurando negociar algumas de suas obras e, assim, teríamos um cliente na figura do velho? Teniers teria registrado para a posteridade uma gentileza de seu cliente ao que Leopold o havia recomendado a algum outro cliente em potencial, utilizando como argumento sua própria coleção construída com a consultoria do pintor? Quem sabe?

Ofereci um exercício baseado na própria habilidade que todos temos de imaginar um campo narrativo para cada ação estática com que nos deparamos. Precisamos completar o passado de uma cena com a mesma vivacidade com a qual imaginamos o futuro da imagem. Embora os sentidos nos compilam a segmentar o mundo como se

apresenta, não existe uma linha temporal e o Barroco, no decurso da evolução estética que afetou não só o artista, mas sobretudo seu espectador, nos ensinou a exercitar o dom da fábula. Algo que, para o cinema, é como uma artéria. É a partir do exercício fabular que os conceitos temporais lineares e as amarras da lógica se dissolvem e observamos um fenômeno da ordem da mais pura inerência.

*O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de futuro que o envolvia, tenho, portanto, o meu presente efetivo visto como futuro deste passado. Com o futuro iminente, tenho o horizonte de passado que o envolverá, tenho, portanto, meu presente efetivo como passado deste futuro. Assim, graças ao duplo horizonte de retenção e de protensão, meu presente pode deixar de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo (3).*

Para cada ponto e para cada vírgula que colocamos na narrativa de um quadro, mais e mais nos enredamos no sistema proposto pelo artista. E, nessa obra, é possível se imaginar uma história para cada uma das telas da coleção. É possível se especular infinitas teorias para a disposição das telas, seus lugares marcados na galeria e sobre as pessoas que rodeiam a coleção. A boa notícia é que não há uma verdade absoluta.

## II.

Escrito e dirigido pelo chileno Raúl Ruiz (1941-2011), *A Hipótese da Pintura Roubada* (1978) é um média-metragem produzido na França, a partir de uma história do escritor Pierre Klossowski (1905-2001), que também colaborou no roteiro do filme. Na trama, o espectador é apresentado a um colecionador de arte em sua suntuosa galeria. O colecionador, ao longo de todo o filme, trava um diálogo denso com uma voz onipresente e onisciente de algum interlocutor que faz o papel de contraponto a respeito das ideias que o colecionador tem sobre a arte e sobre uma curiosa coleção, em particular, uma série de sete pinturas de um certo Frédérique Tonnerre, da qual uma foi suprimida e encontra-se desaparecida. O colecionador está convencido de que as obras, incluindo a pintura roubada, formam uma narrativa orgânica e se ligam entre si pelos

seus pormenores, no mais das vezes não notados pelos espectadores. Tampouco se sabe muito da vida do pintor em questão. O colecionador menciona que após uma exposição da série num salão de artes, em fins do século 19, o trabalho de Tonnerre causou comoção e escândalo, inclusive com a presença da polícia e uma ostensiva perseguição posterior aos trabalhos do artista.

A partir dessa história, Ruiz nos oferece uma releitura das tramas policiais muito caras ao cinema *noir* e o tratamento dado à encenação, à fotografia e à trilha sonora como um todo faz com que nos sintamos diante de um estranho filme policial.

Não um em que um detetive decadente junta pistas para desvendar um assassinato, qual a motivação do crime e quem são as pessoas envolvidas. Trata-se de uma investigação que visa a remontar um quebra-cabeças deixado por um pintor polêmico, cuja reputação se despedaçou a partir de uma construção artística que agora parece a única ferramenta que esse colecionador tem para chegar às suas conclusões. Por isso o filme guarda uma inusitada forma narrativa, embasada na constante meditação do atual dono dos quadros, enquanto trava um diálogo sofista com o observador onipresente.

Fig. 1, reconstituição de um quadro de Tonnerre.





Fig. 2, a tela de Tonnerre

Assim que somos apresentados aos dois personagens que trarão suas especulações em torno de Tonnerre, o colecionador vaga cuidadosamente em torno de cada uma das seis pinturas remanescentes da série de sete tentando encontrar um ponto de partida, uma tela que possa marcar o ponto inicial de uma secreta mensagem que o colecionador acredita estar por trás do arranjo de cada cena pintada. Eis aqui o primeiro desafio de um espectador, que se prostra diante de um quadro e se dispõe a compreender a narrativa que a obra sugere.

Uma pintura em especial chama a atenção (fig. 1). A cena do quadro reproduz uma espécie de sala medieval de reuniões, onde dois cavaleiros cruzados jogam xadrez numa mesa posta sobre uma espécie de altar, observado por outro cavaleiro, de pé, ao lado da mesa. No primeiro plano, um jovem, que poderia ser um escudeiro, repousa meditativo, no chão. O colecionador tem plena ciência de que Tonnerre pintou uma cena altamente teatral, dada a concepção dos gestos de seus personagens. Mas o que significaria teatral? Para o colecionador é muito simples: a luz. No quadro, há duas fontes



de iluminação, dois feixes de luz que entram por duas frestas, uma vinda da direita e outra, da esquerda. Por fim, cruzam-se na exata proporção do meio da tela. Estaria Tonnerre sugerindo um mundo com dois sóis? Em caso afirmativo, então a tela seria uma alegoria e não uma impressão?

não deve ser procurada no quadro em si, mas numa outra pintura da série que, desta vez sim, parece marcar o início da narrativa.

A outra pintura (fig. 2) em questão é uma cena mitológica, baseada no poema *Metamorfoses*, de Ovídio. Diana, a deusa caçadora,



Fig. 3, a encenação do colecionador

Para dar o primeiro passo em direção às respostas, o colecionador chega à conclusão que deverá mergulhar mais fundo neste espelho de águas turvas para, literalmente, entrar nas cenas e decifrá-las em cada minúcia. Além disso, a resposta imediata aos jogadores de xadrez

é flagrada pelo guerreiro Acteão enquanto se banha num lago. Transtornada, transforma o guerreiro num cervo e o abate a flechadas. Neste momento, o colecionador é literalmente colocado dentro da pintura (fig. 3). Para conseguir uma visão mais clara das minúcias que permeiam a obra, Ruiz coloca o

espectador num universo paralelo, onde os quadros ganham vida e ação diante do olhar inquisitivo do proprietário da coleção de Tonnerre. Somente a partir desse escrutínio in loco é que o colecionador notará uma terceira figura, um jovem escondido atrás dos arbustos, empunhando um espelho que rebate o brilho do sol numa direção aleatória. Com alguma calma, nosso investigador entende que o reflexo do espelho em Diana, a caçadora, é o segundo sol da pintura dos templários. Um quadro ligado a outro por um pequeno detalhe de luz. Um mínimo dado que liga ambas as cenas, tão distantes uma da outra, dentro do mesmo universo narrativo.

Ainda, passa pelas especulações do colecionador que Tonnerre não só ligou os quadros pelo detalhe do reflexo, mas, como pintura autônoma, a cena dos cruzados poderia sugerir a presença do sol e da lua refletidas cada uma pelas laterais da tela. Eis uma nova chave para o hermetismo da simbologia templária na histórica tensão entre os mitos pagãos e a aurora do cristianismo como empresa e como projetos social e político.

\*\*\*

A próxima pintura, segundo a intuição do colecionador, é uma espécie de paródia de São Sebastião diante de seus carrascos. No entanto, o jovem que representaria o santo está prestes a ser enforcado, e não crivado de flechas, como contam os escritos bíblicos. Aliás, o jovem é o elemento menos importante da cena, já que seu observador se vê intrigado com uma figura no canto da tela. Não é muito fácil compreender essa figura clerical envolta em penumbra, apenas perceptível por, novamente, um discreto reflexo de um espelho que compõe a *mise-en-scène*. A misteriosa figura imita o histórico gesto que alude à Trindade Divina: Deus, Pai e Espírito Santo,



*São João Batista* (1508), Leonardo da Vinci, óleo sobre madeira, 69 cm x 57 cm, Museu do Louvre, Paris





Fig. 4, cena de *A Hipótese da Pintura Roubada*

conforme a simbologia renascentista consagrou, sobretudo quando olhamos o *São João Batista* (1513-1516), de Leonardo da Vinci, com seu gesto da mão direita, que aponta o céu, indicando a o caminho para o Deus sublime.

É nesse momento que o colecionador intui que a sequência lógica para essa cena é, justamente, a pintura subtraída da série de sete. E, no passeio que nosso personagem faz pela diegese de cada quadro, Ruiz o coloca numa sala completamente vazia, para representar a ausência da tal obra roubada. É uma bela metáfora interpretativa do sentido do filme

e sua forma, mas não quero tomar muito seu tempo com elucidações puramente ligadas ao enredo cinematográfico. Aqui, prefiro instigar você a partir dos desvelos que se emaranham no universo das artes plásticas. Assim, você poderá aplicar seu método próprio diante de um longa ou de um curta-metragem.

Sigamos. Enfim, o colecionador chega à tal pintura escandalosa que foi barrada no salão de 1887 (fig. 5). É uma cena trivial, numa sala de estar característica do fim do século 19, mas suspeita-se que o escândalo tenha a ver com algumas revelações íntimas de uma família nobre. O curioso é observar como para Tonnerre, não existe obrigatoriamente

uma coesão histórica que ligaria seus quadros. Acima da lógica temporal, está a evolução dos simbolismos ancestrais que vão se concretizar na representação da vida cotidiana em sua época.

inconfessável. Olhar para a tal imagem instiga especulações possíveis somente por meio de uma leitura intuitiva, levando-se em conta critérios históricos e morais próprios do tempo. Há



Fig. 5, reconstituição de mais um quadro de Tonnerre.

Talvez o simples ato de posar para uma pintura de família tenha sido a causa da celeuma. Talvez o fato de “esta” família posar signifique uma ostentação frente a algo condenável que tenha havido entre seus membros. Se há esqueletos escondidos na vida daquelas pessoas da mais alta estirpe, seus retratos nos pareceriam sinais de uma ostentação vã, uma vida de aparências para esmorecer uma verdade

um personagem que, a exemplo de outras telas, esquiva seus gestos faciais dos outros, mas se revela a nós, os espectadores, fazendo-nos cúmplices.

Como já disse, há vários elementos no roteiro de *A Hipótese da Pintura Roubada* que servirão para dar base às especulações do colecionador, mas estas não nos servem aqui, porque quero continuar concentrado neste processo intuitivo puramente plástico e estático, como se não

houvesse, ainda, o cinema e como se lidássemos com o *tableau vivant*, nome pelo qual, diga-se de passagem, os primeiros filmes da história eram chamados: quadros vivos, na falta de uma gramática filmica, que só nasceria anos depois da invenção do cinematógrafo ou do kineoscópio.

Pouco a pouco, o colecionador encontra gestos que sugerem movimentos mais claramente interligados dessa tela às outras seguintes. Formam uma sequência lógica de planos e que vão se encontrar ao final, quando nos fica claro que cada uma delas versava sobre a passagem determinada dentro de uma trama de traições e inveja no seio daquela família anônima que Tonnerre pintou. Está claro que a capacidade inata para o reconhecimento de padrões está na base do desenvolvimento de narrativas que se fiam no olhar, seja para uma imagem estática, seja para segmentos inteiros de histórias soltas.

Com este poderoso dom, somos capazes e olhar o vasto espólio imagético do Impressionismo, por exemplo, e conseguimos criar verdadeiras narrativas completas a partir das figuras humanas, dos locais onde se encontram, dos gestos e ações que os pintores immortalizaram. Num processo evolutivo intangível à época

do fictício Frédérique Tonnerre, o homem viu transformar a imaginação estática em imagens que se movem, com um sentimento urgente de completar tramas que só existem na subjetividade de cada espectador.

As últimas telas examinadas pelo colecionador retomam símbolos do paganismo, como o Baphomet, que se especula ser o demônio punitivo da danação na qual a família nobre mergulhara após os escândalos internos. Mas, também pode ser um grito urgente daqueles que sucumbiram à desgraça familiar em busca de uma reencarnação, de uma outra vida que não aquela em que foram postos. Tanto mais que a série, segundo a interpretação pessoal do colecionador, termina com uma referência do culto a Mitra, que também é a lenda de Hórus e, até mesmo, de Cristo. Todos os símbolos "poluem" a pureza da moral cristã, que se erige invisível por trás das aparências da burguesia contemporânea a Tonnerre. A questão conclusiva está na última tela, que faz referência ao culto de Mitra, que também é a lenda de Hórus, Krishna, Dioniso e, até mesmo, Cristo.

O escândalo que nosso erudito detetive procurou foi, então, desvendado? Trata-se de uma perseguição a um artista que

ousou criticar o vazio moral da burguesia por meio de símbolos considerados escandalosos pela retidão religiosa que tal burguesia seguiu, no mais das vezes, apenas para "inglês ver"? Tonnerre enfrentou a hipocrisia social, moral e artística de seu tempo e da história pregressa?

Impossível saber. Assim como um pesquisador que se debruça sobre um filme como *Limite* (1930), de Mário Peixoto, ou *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch, o colecionador do filme de Raúl Ruiz não é capaz de satisfazer com apenas a possibilidade que construiu de momento. O espírito deve ser livre para flunar por imagens e delas se servir não só para ratificar o repertório com que já contamos, mas também para potencializá-lo.

#### **NOTAS:**

(1) MERLEAU-PONTY, M., *O visível e o invisível*. Perspectiva, São Paulo, 2014, p. 15.

(2) ARASSE, Daniel., *Nada se vê – seis ensaios sobre pintura*. Editora 34. São Paulo, 2019, p. 31.

(3) MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes. São Paulo, 1999, p. 106.

#### **FILMOGRAFIA:**

*A Hipótese da Pintura Roubada* (1978), Raúl Ruiz, Áustria/França, 66 min.



# Novos Olhares



# Vá e Veja: Klimov, o horror da guerra e a infância perdida

Catarina Forbes

**Catarina Forbes** é formada em cinema pela FAAP. Roteirizou e dirigiu os curtas *Torcida Única* (2019) e *Cinéfilo com Causa* (2021). O primeiro, foi exibido na 23ª Mostra Tiradentes. Atualmente trabalha como roteirista e montadora na produtora Avocado Content...

“*Quando o Cordeiro abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizer: ‘Vem e vê!’. E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o nome do que estava montado sobre ele era Morte; e o inferno seguia com ele. E foi-lhe dado o poder sobre a quarta parte da terra para matar à espada, e com a fome, e com a peste, e com as feras da terra.*”

É curioso pensar que *Vá e Veja* não foi o título originalmente pensado por Elem Klimov para seu filme de 1985. Mais que um convite, vemos uma espécie de comando que obriga o espectador a se desligar de todo seu entorno e testemunhar em silêncio, com o olhar, o verdadeiro apocalipse. Comando também pelo qual Klimov sintetiza sua obra, fazendo aquilo que surpreendentemente nenhum outro filme de guerra jamais ousou fazer, pelo menos

não com a mesma eficácia ou coragem: nos mostrar, afinal, o que de fato seria essa tal de guerra.

Nela não há heróis nem vilões, salvação ou redenção, milagres ou esperança. Não há vencedores nem perdedores. Existem os meninos traumatizados que fingem ser homens, as meninas espancadas e estupradas, as famílias fuziladas e as 628 vilas massacradas. Aqui não há uma canção final que reúne e conforta soldados desiludidos,

uma borboleta que impede a violência no campo de batalha, muito menos um ato heroico por um bem maior. Vemos nada mais que a dura verdade: a de que a guerra é o total desamparo e aniquilação; a destruição total do indivíduo em si e de tudo que o cerca.

No filme presenciamos todo esse processo por meio de Florya (Aleksii Kravchenko), o garoto que entrou na guerrilha com o entusiasmo proporcional ao desespero de sua mãe e outros moradores de sua vila, que o alertam para o caminho que ele decide tomar. Sua porta de entrada para o grupo (e também o gatilho para toda a trama) se dá pelo fuzil por ele encontrado, o qual ele toma como o único companheiro que o segue por toda sua jornada. A arma espelha aquilo que Florya quer ser: um comandante admirado que mata nazistas, como Kosach (Liubomiras Laucevičius). A questão é que Florya é ainda um menino, que sonha sem ter noção da realidade; esta que, quando se apresenta, denuncia a sua então inocência: quando tem a chance de disparar sua arma algumas vezes, seja por uma ordem que lhe foi dada ou uma oportunidade para se salvar e evitar o pior, Florya não tem coragem para apertar o gatilho.

Assim, ele foge para se reaver com sua família, a qual ele tenta se convencer que ainda está viva. Essa é uma das únicas partes do filme na qual vemos algo que Florya não vê: os moradores de sua vila fuzilados. Uma escolha de Klimov para criar uma sensação de que muitas vezes o não olhar ou o não saber pode ser mais aterrorizante do que a prova em si diante de nós, o que introduz o horror que começa a consumir Florya e inicia a sua assombrosa luta pela sobrevivência.

Mas para nós, as provas se apresentam sem censura: nós viemos, agora temos que ver. Sobrevivente da invasão nazista na agora Belarus, Klimov faz questão de nos forçar a presenciar aquilo que ele foi forçado a experienciar, em um caminho semelhante ao do protagonista. A destruição de tudo e todos era o que sempre esteve à sua volta, sem nenhuma perspectiva de esperança ou salvação em meio a brutalidade e crueldade que caracterizam o que de fato é a guerra.

Uma brutalidade que, no entanto, é captada de maneira inusual; com simbolismos e um viés belo, lírico e poético, que transforma a crua realidade em uma espécie de sonho, que aqui vira um pesadelo: com a câmera sempre frontal

e próxima dos personagens, estes sempre nos encaram com olhares cada vez menos vívidos e lúcidos. Tiros atravessam o céu, iluminando-o como se fossem fogos de artifício. O som se torna abafado e é acompanhado de um zumbido, refletindo a surdez parcial de Florya, adquirida na bomba que explode ao seu lado, anunciando a tragédia. A trilha sonora clássica, pesada e melancólica, em um crescente vai ditando o clima de terror do início ao fim. O uso frequente da *steadicam* possibilita uma câmera que flutua pela URSS devastada, que transita levemente enquanto crianças são fuziladas, mulheres arrastadas pelos cabelos, e nazistas comemoram e dançam enquanto incendeiam um vilarejo inteiro: O verdadeiro apocalipse que nos é anunciado no título.

Um caos que culmina no desfecho. É aqui que a mensagem do filme fica clara. Florya, dolorosamente envelhecido, se depara com a personificação do mal que o destruiu. Como resposta, sozinho, acabado e com sua inocência despedaçada, já não é mais um menino. Pega seu fuzil e o dispara pela primeira vez no filme. O primeiro tiro abre caminho para o segundo, e assim a sequência se sucede. Porém, a grande questão aparece: é possível matar Hitler? Por mais tentados que fiquemos, sabemos que a negativa é inevitável.

O mal está presente em todos nós. Por mais inocentes e indefesos que possamos parecer no início, ele está lá, esperando para um dia se revelar e tomar o indivíduo em seu âmago; e através dessa persona se expressar. Florya percebe isso, saindo do seu transe e se deparando com a verdade. Ele olha para nós com os olhos cheios de lágrimas, procurando pela última vez algum consolo, enquanto casas ainda pegam fogo e os soldados soviéticos reiniciam sua marcha. Marcha essa que agora não está à procura do inimigo, mas em fuga de tudo e todos. Encarnado em nossa sociedade, o mal sempre nos rondará. Quanto a isso, sem nada a se fazer, resta a humanidade caminhar, sempre à procura de uma luz no horizonte, que, no entanto, é somente uma ilusão que nos engana em um percurso que, de fato, não possui rumo algum.





# Novos Olhares



# O Cinema-Verdade ou a Verdade do Cinema

Luca Scupino

**Luca Scupino** é graduando em cinema na FAAP, cineasta, cinéfilo e pesquisador da área do audiovisual.

## O PROBLEMA DO DOCUMENTÁRIO

A questão da representação da realidade no cinema é um assunto ontológico inesgotável e fonte de inúmeras elaborações criativas tanto no domínio da ficção quanto no do documentário. Neste último, por suas próprias intenções de registrar o acaso e seu compromisso de se aproximar do real conforme ele se manifesta diante da câmera, o assunto se torna ainda mais complexo, na medida em que a linha entre real e ficção é posta em xeque pelas deliberações criativas do cineasta, por meio dos processos de captação de imagens e de pós-produção, em especial as decisões de montagem. Para efeito de discussão, tomemos por base que essa apreensão do real permanece como o que o crítico de cinema André Bazin denomina "mito do cinema total", em que ela adquire proporções de um realismo integral, "de uma recriação do mundo à sua imagem, uma

imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, e nem a irreversibilidade do tempo" (BAZIN, 2018, p. 40). O cinema, no entanto, enquanto linguagem, nem mesmo no documentário prescinde de mecanismos de representação e de atribuição simbólica – e deste modo o espectro do realismo persegue a sua história, até que entre os anos 1950 e 1960 a própria noção de verdade no cinema sofre reelaborações.

Se o domínio documental posa a questão da impossibilidade de uma captura imediata do real, o advento do documentário de Cinema-Verdade (ou Cinema-Vérité) na França, representado pela obra de Jean Rouch e Edgar Morin, responde ao Cinema Direto americano com uma provocação. Na medida em que essa apreensão direta da realidade permanece apenas como mito – percebido desde que Flaherty, nos anos 1920, passa a compreender

a natureza representacional do documentário em *Nanook, o esquimó* (1922) e posteriormente por John Grierson, em *Drifters* (1929) –, caberia ao cinema o reconhecimento de suas próprias limitações, de modo que estas pudessem ser fonte de outras elaborações da verdade, ou do que se enxerga como tal, aos olhos direcionados do cineasta. Deste modo, não mais se tentaria utilizar a película para que determinada concepção externa de realidade fosse registrada, mas antes o papel do cineasta estaria em compreender sua função elaborativa e a natureza imanente da verdade, que passa a ser interna ao filme, vista como potência do falso, conforme propõe Deleuze – não mais a captura de uma realidade externa, mas produto da própria encenação fílmica.

Assim, enquanto o cinema direto americano, de Drew, Leacock e Wiseman, se propunha a representar a realidade em filme de modo que este fosse o mais próximo possível da experiência vivida pelo cineasta, o Cinema-Verdade francês, surgido paralelamente, no final da década de 1950 e começo da década de 1960, procura também *criar* a realidade; juntamente com representá-la, fabular em cima dela e possibilitar meios para que ela seja elaborada dentro da estrutura do filme. Parte, portanto,

do princípio básico de que o cineasta pode intervir livremente na obra e que é deste processo que sairão todas as suas possibilidades de verdade – método considerado por Silvio Da-Rin como “interativo”, no qual o diretor pode se utilizar de entrevistas e do contato direto com os atores sociais para assim pavimentar os caminhos em direção a uma “verdade cinematográfica”, surgida pela articulação subjetiva da realidade pelo cineasta (DA-RIN, 2004, p. 135), pela interação contínua entre ele e os atores durante o processo de produção do filme, e pela constante interpenetração entre ficção e realidade. Assim, os dispositivos criados pelo diretor possibilitam o desenrolar de ações cujo intuito seria a obtenção da verdade a partir de sua própria perturbação; para Deleuze, ele “não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2018, p. 219).

Essa participação ativa gera uma grande cisão, pois ao passo em que o cinema direto coloca a câmera como uma “mosca na parede”, o Cinema-Verdade a desloca para uma “mosca na sopa”, de acordo com Teixeira:

*Nos extremos em que se pode situar o cinema direto americano, o mais caudatário dos métodos de reportagem*

*de seus jornalistas, e o cinema-verdade francês, resultado de um deslocamento de práticas etnográficas, os antagonismos de métodos imediatamente vêm à tona. Se o primeiro reivindicava a metáfora da "mosca na parede" uma vez em campo (observação, contemplação, não-implicação ou interferência no que se passava diante da câmera), para o outro, era a da "mosca no leite" ou "na sopa" (participação, interação, eliminação da distância entre os dois lados da câmera). É como se, para um, a pintura ainda se constituísse como "janela aberta para o mundo", ao passo que, para o outro, o quadro já tivesse saído da parede para o ambiente. Sob a exigência de "não-intervenção" na realidade, que pretendia abstrair o "ruído" do dispositivo na situação filmada, é como se o cinema direto desse uma guinada para trás, anterior ao método de "observação participante" de um Flaherty, por exemplo. Já o cinema-verdade começava a entrar na era do que se poderia chamar, usando de um trocadilho antropológico, de "participação observante" (TEIXEIRA, 2006, p. 272).*

## **ROUCH E MORIN, PENSADORES DO CINEMA**

O grande paradigma desse modo de documentário é o filme *Chronique d'un été (Crônica de um verão)*, dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, cujo solitário abalo sísmico na concepção de documentário foi fonte de infindáveis análises desde seu lançamento, em 1961. Para compreender o filme, é preciso também conhecer seus criadores e a experiência de ambos nos campos da etnologia.

Rouch já era um cineasta consolidado a este ponto, que desde os anos de 1940 realizava documentários sobre indivíduos no continente africano, a partir de um interesse etnográfico, e vinha jogando com os limites entre a ficção e documentário – processo do qual os principais representantes são os filmes *Jaguar* (gravado em 1954, com lançamento apenas em 1967), no qual três atores nigerianos dramatizam suas próprias experiências como migrantes em busca de trabalho; e *Moi, un noir (Eu, um negro)*, filme de 1959 que também retrata um grupo de jovens nigerianos, desta vez no subúrbio de Treichville, na Costa do Marfim, e une as imagens de seus cotidianos, dos costumes

locais e das influências culturais eurocêntricas, com cenas evidentemente ficcionalizadas, passando do retrato como si próprios à autofabulação como outros (TEIXEIRA, op. cit., p. 278).

O filme promove o uso, inclusive, da dublagem e de sequências oníricas, recursos que rompem diretamente com as presunções realistas do documentário – afinal, a formação etnográfica, que envolve um contato direto a partir do convívio, entrevistas e processos de transferência mútua entre pesquisador e nativo, dá a Rouch a consciência de que, “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (DA-RIN, op. cit., p. 149).

Morin, por sua vez, se destaca no ramo da sociologia e da filosofia, considerado um dos grandes pensadores dos séculos XX e XXI, posteriormente ao filme desenvolveu a “teoria da complexidade”, criticando os sistemas quantitativos da ciência ocidental e propondo uma nova forma de pensamento, que associa as ciências com outros campos de conhecimento e analisa a realidade como sistema complexo, incapaz de ser definido por apenas uma maneira. Esse histórico intelectual, unido à pesquisa de campo de Rouch, constituiu as bases para o que eles próprios definiriam como “Cinema-Verdade”, inaugurado

em um artigo escrito por Morin alguns meses antes, intitulado *Por un nouveau cinéma-vérité*, tendo em vista tanto um novo cinema documental que seria possibilitado pela união da etnografia com a sociologia, semiologia e psicanálise, como as tendências já observadas nos Estados Unidos, com o cinema de Drew e Leacock. Assim como o cinema direto, este modo documental também possui suas bases nas novas tecnologias que possibilitavam uma maior liberdade do cineasta para se movimentar e capturar cenas fora de estúdios, como afirma Fernão Pessoa Ramos:

*O Cinema Verdade/ Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004, p.81-82)*

O termo "cinema-verdade" parte da tradução em francês do termo *kinopravda*, título dado pelo cineasta soviético Dziga Vertov a um tipo de cinema que buscava a compreensão da verdade a partir do encontro entre o cineasta e os atores sociais por meio do filme, em oposição a uma verdade absoluta ou sem manipulações (NICHOLS, 2001, p. 155). Em seu texto *O cinema ou o homem imaginário*, de 1958, Morin analisa o papel da participação afetiva do espectador como algo que está na essência do cinema, participação que irá possibilitar a imersão na obra a partir da realidade que a ela atribuímos e será a grande geradora de significado no filme. O filósofo afirma que essa característica de projeção-identificação se dá também na vida privada, em que estamos constantemente nos relacionando com os outros a partir de processos como o *role taking* e a *impersonation*, encenados pelo indivíduo no cotidiano:

*Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias (MORIN, 2018, p. 124).*

Segundo Da-Rin, a vida social é concebida para os autores como "um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano: o conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando." (DA-RIN, op. cit., p. 154). Ora, se a própria realidade, tal qual a concebemos, envolve mecanismos de representação e de performance própria do eu perante o outro, como realizar um documentário social sem levar em conta a presença inelutável da encenação nas relações interpessoais e em nossa própria concepção de verdade? É este o processo que será investigado, elaborado, e até estimulado, no filme *Crônica de um verão*.

O filme parte da seguinte afirmação de Rouch, em voz *off*, enquanto mostra pessoas caminhando por uma rua em Paris: "este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de Cinema-Verdade". Em seguida, apresenta sua proposta por meio de uma conversa entre Rouch, Morin, e Marceline, uma jovem judia, sobrevivente dos campos de concentração na Alemanha, que pode ser considerada a "protagonista" do filme. Eles explicam a ela o procedimento do qual irão partir e que será levado a cabo por ela, partindo de uma simples pergunta de ordem psicanalítica, o *leitmotif* do filme:

"você é feliz?". Marceline, então, parte pelas ruas de Paris com um microfone, perguntando a sujeitos anônimos suas respostas à pergunta, enquanto a câmera grava a uma distância pequena. As respostas são das mais diversas, e encadeiam-se com a aparição de diversos atores sociais, cada um com uma origem e presença diferente no território da cidade: estudantes universitários franceses, imigrantes pretos do Congo, trabalhadores da indústria automobilística e outras figuras como Marilou, uma italiana vivendo na França, a qual permite a gravação de sessões de terapia em que ela expõe suas angústias em relação às pessoas com quem convive no país de destino e, ao longo do filme, até verifica uma resposta aos seus medos, quando consegue um novo amor para si.

*Crônica de um verão* acompanha todos esses personagens do começo ao fim dessa estação do ano, em 1960, e seu título não é ao caso: o filme é uma crônica porque se propõe a mostrar esse pequeno recorte da "realidade" a partir de um ponto de vista, de uma enunciação que se autodefine como enviesada, determinada pelo dispositivo da entrevista, que então possibilita a elaboração livre dos atores sociais em mecanismos de performance, de formulações criativas, devaneios e meditações. Esse ato discursivo revelará, então, muito

mais sobre eles próprios do que se a câmera os registrasse sem que soubessem, desviando as palavras em atos de fabulação (TEIXEIRA, op. cit., p. 279).

Trata-se de um sociodrama que aborda questões desde o impacto do holocausto na França até a guerra na Argélia e a descolonização na África como um todo, o racismo no país, a classe trabalhadora urbana e, em última instância, uma reflexão metalinguística acerca da própria produção do filme, realizada ao mesmo passo em que o filme está sendo feito e a montagem ainda não foi concluída – e culmina em sua sequência final, quando os próprios membros da equipe e elenco discutem se o projeto foi bem-sucedido ou não, e sobre em que medida se pode falar na autenticidade dos atores sociais quando se sabe que a ação fílmica foi condicionada pelos cineastas, inicialmente. Antes de procurar uma resposta para tal questão, Rouch e Morin optam por explorar sua ambiguidade, distanciando uma visão do real enquanto verdade absoluta e mesmo compreendendo a natureza ilusória da verdade e as possibilidades de atingi-la por caminhos diversos. O interesse aqui não é no documentário como tal, mas naquilo que pode ser revelado, explorado e criado a partir de suas técnicas e métodos.

No entanto, a novidade que *Crônica de um verão* inaugura, dentro do cinema de Rouch, não está em seus métodos de hibridização entre ficção e documentário, que já eram presentes em filmes como os mencionados *Jaguar*, *Eu um negro* e o documentário lançado também em 1961 de título *A pirâmide humana*, no qual Rouch investiga a interação entre jovens de diferentes classes sociais a partir de uma situação "montada" pelo cineasta. Da-Rin afirma que a grande mudança verificada no filme de Rouch e Morin reside no emprego da linguagem verbal:

*(...) no uso direto da palavra, possibilitando as longas conversações em grupo, as enquetes de rua e os monólogos espontâneos, como o de Marceline divagando solitária. A palavra não estava mais exilada da filmagem, devendo esperar a etapa de sonorização para vir juntar-se às imagens. Este emprego direto da palavra é o que nos permite considerar o filme um protótipo do modo interativo (DA-RIN, op. cit., p. 165).*

Não se deve entender, entretanto, que o uso da palavra dentro do *cinema-vérité* se

aproxima do papel explicativo que ela teria no documentário clássico, o qual se utiliza de *voice-overs* e *letreiros* como recursos frequentes para quando não se consegue expressar algo por meios puramente visuais, ou mesmo como forma de didatismo. No Cinema-Verdade, devemos primeiro compreender a palavra como imagem, a palavra como ação, como resultado direto do pensamento e do inconsciente, herdando da semiologia os conceitos de que o cinema seria estruturado conforme linguagem (TEIXEIRA, op. cit., p. 263). Desse modo, é a partir dela que se revela a verdade, e os discursos dos quais ela parte seriam possibilitados apenas pela espontaneidade do cinema, pela captação daquilo que é imediato, não obstante essa própria determinação também seja estabelecida desde o princípio pelos diretores, como afirma Morin:

*O ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida (DA-RIN apud MORIN, op. cit., p. 152).*



## **ANÁLISE DE SEQUÊNCIAS – CRÔNICA DE UM VERÃO**

A verdade é vista, então, a partir do exercício psicanalítico da fala, e se contrasta constantemente com as imagens visuais de modo que gera outros significados, por um processo de interdependência criadora. Um bom exemplo disso no filme está nos planos de Marilou, a imigrante italiana, durante seu segundo monólogo, em que ela revela tantas coisas sobre si própria, ao ponto em que os *close-ups* em seu rosto demonstram que “as palavras são arrancadas de seu coração” (LAWSON, 1967, p. 249).

Por outro lado, a autenticidade das palavras e das imagens é constantemente posta em questão no filme, sendo as cenas com Marceline as mais paradigmáticas, nesse quesito. Em especial, se destaca a conversa entre vários dos participantes do filme em um restaurante, mais ou menos na metade do longa, da qual participam também Rouch e Morin, que não hesitam em colocar questões para que os atores sociais discutam à mesa. A pauta abordada, inicialmente, é o racismo, quando Marceline afirma que não se casaria com um homem negro por não se sentir atraída por ele, revelando por meio da fala alguns aspectos inconscientes de seu próprio preconceito racial,

como quando ela associa os imigrantes africanos na França primeiramente a suas habilidades na dança e seus aspectos físicos. Landry, um imigrante congolês à mesa, responde que gostaria que os negros fossem lembrados por algo a não ser a maneira como eles dançam. Daí, inicia-se uma discussão sobre a descolonização na África que leva Marceline a uma reflexão sobre sua experiência como judia nos campos de concentração nazistas, a partir do momento em que Rouch pergunta diretamente a Landry o que ele pensa que é o número tatuado no braço de Marceline.

Uma primeira questão a ser abordada é a maneira como os cineastas retratam essa conversa, tendo em vista a representação de Landry e Raymond, os dois imigrantes africanos à mesa. O olhar direcionado do cineasta já se inicia nesse momento, na medida em que é problemática a maneira como a pele preta é representada em câmera, sendo altamente contrastada com o fundo e desprovida da mesma textura que têm os personagens brancos, de modo que nem mesmo os olhos dos personagens são visíveis na maior parte das cenas (*figura 1*) – pode-se afirmar que a própria película utilizada também foi desenhada para retratar os tons de pele branca no cinema, mas a escolha deliberada de enquadrá-

-los contra o fundo branco sem ter em vista o estereótipo que poderia ser criado aos olhos do espectador, majoritariamente europeu, já indica que mesmo Rouch, autoproclamado "eu, um negro" após seu filme de 1958, não distancia por completo seu olhar de pesquisador estrangeiro.

Outros procedimentos também apontam para articulações mais intencionais da montagem e cinematografia para criar determinados contextos de verdade, como quando, após o momento em que Marceline fala de sua experiência nos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial (*figura 2*), a câmera imediatamente faz um rápido movimento de pan para a direita, de modo que mostra a reação de Landry, o qual evidentemente não imaginava o passado trágico de Marceline (*figura 3*). A cena também termina com uma escolha de montagem consciente, quando os cineastas fazem um *freeze frame* das mãos de Marceline acariciando uma rosa, após a conversa sobre o holocausto (*figura 4*) – cena que parece ter sido gravada em outro momento, pois nos planos anteriores essa rosa não era visível e ela segurava em mãos um cigarro. Novamente, os cineastas não demonstram interesse em uma apreensão do real da exata maneira como ele se apresenta, partindo de

uma situação que os próprios estabelecem e verificando seu desenrolar conforme lhes interessa, por meio da montagem que une o som captado diretamente pelos gravadores portáteis e as imagens que demonstram uma espontaneidade da ordem do discurso, não da situação.

O que vem em seguida é ainda mais interessante. Marceline caminha solitária por uma vazia *Place de la Concorde*, em Paris (coincidência ou não, o local marcado na história por suas execuções públicas durante a Revolução Francesa), enquanto ouvimos em *voice-over* um monólogo da jovem judia sobre a experiência nos campos de concentração e a separação dela de seu pai, que veio a ser uma das vítimas do holocausto (*figuras 5 e 6*). Entre as lembranças desse momento sombrio e o lamento pela falta que sente da família, a câmera acompanha Marceline caminhando, em um *travelling out* contínuo pelas ruas de Paris. O que é instigante na cena é como o retrato de Marceline não pode de maneira alguma ser visto como espontâneo, na medida em que tanto a câmera se anuncia evidentemente com um movimento radical, como também a própria voz *off* da personagem já indica a interferência direta da montagem no conteúdo. A ambiguidade da cena, e seu caráter

documental, consiste na verdade trazida pelo monólogo, de uma situação que foi de fato vivida pela mulher, enquanto a maneira como isso se articula em cena ocorre por processos intencionalmente artificiais, como se apenas esse recurso à encenação pudesse exprimir a profundidade dos sentimentos, do terror experimentado por Marceline no passado (UEMA, 2018, p. 08).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

## **A NOÇÃO DE REAL NO DOCUMENTÁRIO**

A própria Marceline, em uma entrevista após o lançamento do filme, cita como seus procedimentos de encenação a permitiram alcançar o que ela gostaria de expressar:

*Eu me coloquei em situação, no drama, eu escolhi um*

*personagem que eu interpretei na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marceline e também um personagem dramatizado criado por Marceline (DA-RIN, op. cit., p. 155).*

Por esse procedimento, Rouch e Morin conseguem capturar os atores sociais a partir de diferentes dimensões, partindo de como os próprios atores se enxergavam, de como escolhiam se representar, de como os outros no filme os viam a partir da encenação e, além de tudo, de como a obra captura todo este jogo entre realidade e representação de modo que encontre alguma verdade por meio da interrelação (ibidem., p. 156). *Crônica de um verão* se torna, portanto, algo além de um exercício puro para mostrar a encenação a partir da realidade, na medida em que esse grupo de personagens selecionados pelos cineastas aprofundam (ou distanciam) as relações entre si ao longo do filme, de modo que eles próprios autonomizam a situação inicialmente planejada e promovem trocas, contatos, diálogos, jogos, a partir de suas máscaras sociais. O filme pode ser visto, assim, quase como um experimento sociológico que somente o formato cinematográfico poderia explicitar – essas relações não

existem fora do filme, mas são possibilitadas apenas a partir dos mecanismos de representação que a presença da câmera e da equipe de filmagem inevitavelmente evocam, mostrando relações humanas tomadas pela palavra cinematográfica, e que nunca são apresentadas pelo filme como se fossem espelho do mundo (DA-RIN, op. cit., p. 167), mas sim aspectos do processo do cinema.

O *cinema-vérité*, então, traz pela primeira vez uma desassociação direta entre a verdade e o real no cinema, privilegiando a subjetividade do cineasta ao passo em que também encontra esta verdade a partir da incorporação do acaso e dos acidentes de linguagem, promovidos entre as trocas humanas que são possibilitadas no (e pelo) filme. Desse modo, é o que abre caminho para o surgimento do cinema de autor no domínio do documental, e já prenuncia todo o futuro promissor que a Nouvelle Vague teria a partir da incorporação de elementos de ficção no documentário e vice-versa (em especial nos filmes da “margem esquerda” do movimento, como os dos cineastas Agnès Varda e Alain Resnais), assim como possibilita o surgimento do modo reflexivo de documentário, o filme-ensaio (do qual Godard é um grande expoente).

Além desses, é impossível compreender o cinema contemporâneo, não apenas documental, sem ter como base a ousadia de Rouch e Morin – com modalidades tais quais o documentário performático e o poético, que transcrevem esse domínio na dimensão íntima de um “cinema do eu” (TEIXEIRA, op. cit., p. 284); o docudrama (no qual os iranianos se destacam a partir dos anos 1990, nos filmes de Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf); a autoficção, tão presente no cinema brasileiro produzido atualmente (nas obras de André Novais Oliveira, em que o cineasta coloca a própria família para encenar situações interpretando a si próprios); e até mesmo o reality show, gênero propriamente televisivo que toma por base a construção de uma realidade cênica onde realidade e performance se confundem no processo de midiaticização. Se o audiovisual contemporâneo toma como base esses procedimentos, é muito devido à barreira que o Cinema-Verdade finalmente quebra no que se refere à liberdade participativa do documentarista nos processos criativos de uma realidade cinematográfica.

#### **REFERÊNCIAS:**

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário moderno*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema verdade no Brasil*. In: *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

UEMA, Maria Vitória. *O real no cinema-verité*. Revista Gestão Universitária, Vol. 10, 2018.

#### **FILMOGRAFIA:**

**CRÔNICA de um verão** (1961). Edgar Morin e Jean Rouch. França, 90 min.

**DRIFTERS** (1929). John Grierson. Reino Unido, 49 min.

**Eu, um negro** (1958). Jean Rouch. Costa do Marfim/França, 70 min.

**Jaguar** (1967). Jean Rouch. França, 1967, 88 min.

**Nanook, o esquimó** (1922). Robert Flaherty, Estados Unidos: 1922, 78 min.

**A Pirâmide Humana** (1961). Jean Rouch. França, 1961, 90 min.



# Novos Olhares





# Uma análise crítica da Nouvelle Vague

Marcos Keiji

**Marcos Keiji** é graduando em cinema pela FAAP, cinéfilo e curioso pela história do cinema.

A "era de Aquário" está aqui. Uma nova geração de jovens, que cresceu dentro dos cinemas, nos anos de 1960, concebe maneiras inovadoras de perceber e realizar a arte cinematográfica. Estes jovens artistas tomam para si os holofotes com sua irreverência, radicalizando por meio da demolição e reconstrução das estruturas do cinema clássico. A Nouvelle Vague é o principal representante desse movimento, cuja revolução não deixa a desejar em comparação às demais nas outras artes. Por consequência, de imediato, é possível endereçar ao fato de este ser o movimento mais influente da história do cinema e, de maneira controversa, o mais importante. A partir da Nouvelle Vague, representantes da "New Wave" se espalharam pelo mundo inteiro, firmando vigorosas raízes e deixando influências até o presente, não só na produção cinematográfica, mas também em como o cinema é estudado.

Em vista de tudo isso, não é possível fazer um estudo breve da Nouvelle Vague sem cair na superficialidade. A despeito da curta duração (em teoria, já que qualquer delimitação sem rigor é ineficaz em abranger toda a extensa produção com bordas turvas), o movimento abrange três momentos específicos: os debates que antecipam as realizações, a chamada a fase crítica, as realizações propriamente (inicialmente com os curtas-metragens, e em seguida os longas-metragens) e o fim do movimento, com as consequências para a história do cinema. Assim, este texto percorrerá boa parte da formação dos "jovens turcos", o grupo formado em torno da revista *Cahiers du Cinéma*, que foi influenciado por Henri Langlois e André Bazin. Para isso, serão feitas paradas em textos fundamentais da época e em revisões críticas feitas posteriores, escritas por Michel Marie e Alfredo Manevy. Tudo para culminar no

exame da “política dos autores”, esquematizada por François Truffaut, a partir de indicações de André Bazin e Alexandre Astruc, e no filme-manifesto *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard.

### **DA CINEFILIA À PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA:**

*“A Nouvelle Vague francesa é um movimento coerente, limitado no tempo, cujas condições de emergência foram favorecidas por uma série de fatores simultâneos, que intervieram no fim dos anos 50, mais precisamente em 1958-1959 [...] é, antes de tudo, um slogan jornalístico justaposto a um movimento crítico [...]” (MARIE, 2011, p. 10).*

É preciso mencionar que a Nouvelle Vague envolveu dois grupos separados simbolicamente pelo rio Sena. Na margem direita, *rive droite*, estavam os jovens turcos, François Truffaut, Jean-Luc-Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer; já na margem esquerda, *rive gauche*, estavam Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker e Jean Pierre Melville. Os integrantes do *rive gauche* não tiveram o mesmo sucesso financeiro e nem foram tão populares quanto os jovens turcos. Apesar dessa clara diferenciação e de alguns atritos

menores entre eles, os dois grupos concordavam nas ideias de um modernismo cinematográfico, produzindo filmes com os mesmos princípios. Inclusive, Agnès Varda realizou um dos filmes que antecipou o movimento, *La pointe courte*, de 1955. Além desses dois grupos, no movimento de renovação do cinema francês que culminará na Nouvelle Vague vale citar Jacques Tati e Robert Bresson, contemporâneos aos dois grupos, que realizaram filmes individuais, cada um com um estilo próprio. Afinal, o que une todos estes autores é, simplesmente, a diferenciação que tinham diante de toda a produção da época na França, representado pelo “cinema francês de qualidade”.

Falar sobre esta “tendência do cinema francês” é colocar as peças de um verdadeiro campo de batalha. Os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma*, em especial François Truffaut, eram impiedosos em como o cinema francês havia se reconfigurado após a 2ª Guerra Mundial. Na ocasião, diante de uma situação semelhante ao do cinema italiano, os franceses precisavam resolver como iriam retomar a produção cinematográfica, após 4 anos de ocupação nazista. Diferentemente dos italianos, a França não produziu um neorealismo, sua reação foi a de retomar o setor com uma indústria cinematográfica nos



moldes dos americanos. E assim foi feito pelos próximos 15 anos, com algumas raras exceções, como por exemplo o já mencionado Robert Bresson. O cinema em questão foi marcado por adaptações literárias fiéis ao material base, ponto de maior crítica dos jovens turcos, uma direção de arte virtuosa, isenção política e, como a maioria dos filmes norte-americanos da época, tinha o roteirista e, acima de tudo, os produtores como os grandes autores. Os filmes do cinema de qualidade francês, em parte, eram ovacionados pela crítica especializada da época e, até, ganhavam prêmios em festivais, as obras dos diretores Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot e René Clément, por exemplo. Em 1954, François Truffaut agride violentamente esse cinema com o seu artigo *Uma certa tendência do cinema francês*. Por meio deste, Truffaut inaugura a polêmica que funda e motiva a Nouvelle Vague, a polêmica da adaptação.

A nomeação do grupo "jovens turcos" não foi por acaso. O nome é provocativo, erudito e levanta um dos pontos mais turvos da Nouvelle Vague, qual é o posicionamento político do grupo dos *Cahiers du Cinéma*? É difícil dizer. Por mais que a carreira de alguns dos diretores individuais, principalmente Godard, tenha tomado um rumo de uma

radicalização de esquerda, o mesmo não poderia ser dito para todos. Os jovens turcos tinham posicionamentos muito diferentes dentro do grupo. É notório o posicionamento mais conservador de François Truffaut. Há quem o acuse de ser simpático ao colaboracionismo, o auge da polarização política na França.

Um breve adendo sobre o colaboracionismo e a situação política da França: desde a década de 1930, como em outros lugares do mundo, o país presenciou o conflito ideológico fortíssimo entre a extrema esquerda comunista e a extrema direita alinhada ao nazifascismo e até com tendências monarquistas. O conflito estava tão acirrado que, quando a Frente Popular de esquerda venceu as eleições de 1936, a extrema direita, com a força cedida pelo nazifascismo, não facilitou a liderança do governo. Com o estopim da 2ª Guerra Mundial, a invasão da Polônia (1939), o governo da época declarou guerra contra a Alemanha, em concordância com os aliados. No entanto, logo mais, em 1940, a França foi invadida pelas tropas nazistas, em apenas 35 dias. A polêmica do colaboracionismo está exatamente nesta rápida ocupação que, como foi apontado posteriormente, foi facilitada pelos mesmos grupos de extrema direita. Com

a desocupação, após 4 anos, das tropas nazistas, uma dúvida pairou no ar, quem foi resistência e quem foi colaboracionista? A questão permeia todas as próximas gerações de intelectuais franceses. E é aqui que entra novamente François Truffaut, o ponto de maior discordância entre ele e o, altamente politizado, Jean-Luc Godard, e o motivo do rompimento da amizade.

Truffaut, por mais que defendesse ideias conservadoras, era republicano, ele não concordava com ideias autoritárias, mas também não as combatia. E tudo isso pode ser visto no seu contraditório posicionamento quanto ao cinema: enquanto Godard defendia uma forte politização dos filmes (como Glauber Rocha faria também) – posteriormente a *Acosado*, mais no final da Nouvelle Vague – Truffaut escolheu um posicionamento mais brando e neutro, tanto em suas críticas quanto em seus filmes. É público os conflitos internos que ocorreram nos *Cahiers du Cinéma*, uma revista “neutra” com uma posição majoritariamente de direita, em especial considerando a defesa do cinema hollywoodiano. Truffaut acabou sendo o maior símbolo desta contradição, com a defesa convicta dos assuntos que mais o interessavam, chegando ao ponto de apontar a covardia de quem não se posicionava, e isenção

em partes da política no cinema. Tanto é que Truffaut defendia o cinema norte-americano e, mais tarde em sua carreira, partiu, assim como Claude Chabrol, para um cinema mais popular, uma posição polêmica para quem ratificou a “política dos autores”.

Para o entendimento desta “política” e das contradições dentro dela, é imprescindível a análise da formação teórica e filmica dos jovens turcos, com destaque para a influência que sofreram de Henri Langlois e André Bazin. Bazin é simplesmente boa parte do embasamento teórico da Nouvelle Vague, o qual foi por vezes fomentado e por outras rebatido pelos jovens turcos. Entretanto, inicialmente, é prudente destacar o cofundador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, responsável por boa parte do acervo crítico e fílmico que é a mente dos jovens turcos. “A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema” (MANEVY, 2012, p. 224), Langlois, em sua eterna luta contra a morte do cinema e com um gosto eclético, programou cineclubes robustos em Paris, frequentados religiosamente pelos jovens turcos. Apesar de não ser uma novidade na história do cinema, a cinefilia ganha um rosto ainda mais sofisticado com o estudo

de teorias cinematográficas e de análise de filmes do mundo inteiro. Langlois acabou por “[...] semear uma nova consciência crítica – a da *Nouvelle Vague* – e consolidar o *status* de arte adquirido pelo cinema.” (ibidem., p. 224) e isso pode ser visto nas principais, e ricas, referências dos jovens turcos: o cinema soviético, Hollywood e os filmes B, neorrealismo italiano e a produção documental do Cinema Direto e do Cinema Verdade.

Este mosaico de referências reflete as, já mencionadas, contradições políticas do movimento e ver cada influência individualmente deixa evidente os motivos. É intuitivo o quão polêmico, ou até contraditório, aproximar movimentos como o cinema soviético e Hollywood, quer dizer, os dois lados antagônicos da Guerra Fria. No entanto, na prática, cada um dos movimentos tem alguma contribuição relevante para o mosaico “nouvellevagueano”. Em primeiro lugar, o Realismo Socialista, de diretores como Mikhail Romm e Mikhail Chiaureli, com um projeto que misturava estética e ideologia e que expandiu os potenciais expressivos do cinema. Os realizadores do movimento acreditavam no potencial do cinema como uma forma de educar as pessoas e, como tanto o cinema soviético quanto o nazifascista provaram, a

educação pode ser utilizada como propaganda de guerra, como uma maneira de disseminação de ódio, de culto à personalidade e de manipulação. Apesar disso, estes diretores soviéticos não estavam interessados no poder do cinema como alienação, mas sim em proliferar as ideias que eles defendiam, de usar o “olho” da câmera como uma extensão da mente deles. Langlois, posteriormente, formalizou essa ideia do cinema como educação, por meio de um processo de estudo do cinema como qualquer outra formação artística, investigando e analisando cinematografias fora do eixo europeu, e percebendo novas maneiras de fazer cinema. Um posicionamento muito semelhante ao de André Bazin.

Do outro lado do mundo, no ocidente, Hollywood desenvolveu-se com uma lógica diferente. O diretor tem um papel muito menor na concepção de um filme, ele é um empregado do estúdio para realizar a visão deles colocada em um roteiro. Claro que há exceções, a maioria idolatrada pelos jovens turcos, diretores autores que conseguem navegar pelas limitações do sistema de estúdios, com um número de sucessos na filmografia e, por consequência, o aval para ter o controle criativo integral (a controvérsia está na possibilidade de esse controle não ser possível).

Os jovens turcos se considerarem “hitchcock-hawksianos” não era por acaso, afinal, com o fim da 2ª Guerra, uma enxurrada de filmes norte-americanos, censurados durante os 4 anos de ocupação nazista, foi acessada pelos jovens durante a adolescência. Eles tinham uma admiração muito grande pelos filmes *noire* e os filmes B, que não precisavam de grandes orçamentos para contar histórias de gênero de maneira criativa e efetiva. Havia muita admiração por cineastas como: John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles, Samuel Fuller, entre muitos outros considerados autores pelos jovens turcos. O cinema hollywoodiano ofereceu o melhor da técnica, oferecendo as principais ferramentas para fazer o clássico, mesmo que nem sempre operando-as de maneira a alcançar seus potenciais dramáticos. Começa a crise do cinema clássico.

Como já foi afirmado à exaustão, *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) é o primeiro filme moderno, com sua narrativa não linear, um defunto narrador e a introdução de uma maneira diferente de entender o clássico. No entanto, o épico de Orson Welles foi um ponto fora da curva, ninguém estava fazendo filmes como Welles. Quando o filme saiu, a 2ª Guerra ainda estava em pleno vapor e, por isso, nada na Europa poderia

estar sendo produzido seguindo esta linha mais moderna. Com o final da guerra, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti usaram uma Itália completamente devastada como pretexto para produzir alguns dos filmes que mais demoliram o clássico, até o momento. Claro que, como por exemplo Rossellini (um dos autores favoritos dos jovens turcos), utilizam de algumas estruturas do clássico, em especial o melodrama, para contar histórias no cenário devastado da Guerra ou em uma Europa em reconstrução. Estes autores queriam mostrar a vida como ela de fato é, tendo como inspiração muito dos documentários clássicos, o que não era o esperado pelo grande público. Com o cinema moderno, as pessoas passam a entender o cinema não mais como só entretenimento, mas como uma maneira de alcançar a realidade.

E é nesta discussão que os movimentos documentários Cinema Direto e Cinema Verdade se manifestam, de maneira contemporânea, ao que estava sendo feito na França pelos jovens turcos. De um lado, Robert Drew e a Drew Associates, nos Estados Unidos, que defendiam a possibilidade de capturar a realidade empírica, sem nenhuma interferência da câmera, sem a projeção da subjetividade do operador da câmera (mesmo

com a inevitável pressão sentida pelos atores sociais de estarem diante das câmeras). Do outro lado, Jean Rouch e Edgar Morin iniciaram a crítica ao pensamento de que é possível encontrar a verdade com o olhar da câmera, a tese dos dois era alcançar a realidade por meio da interferência, na criação de situações que provocassem reações autênticas dos atores sociais. Com as duas novas maneiras de produzir documentários em pauta, os jovens turcos acompanharam a observação, por André Bazin, de uma tendência do cinema mundial: a imersão na realidade.

Bazin observou que, desde o começo do cinema, os realizadores procuravam sempre um realismo pelo aprimoramento das técnicas cinematográficas, na tentativa de aprisionar o tempo, pausar a entropia natural do universo. Quando os equipamentos chegaram em um ápice, em que se percebeu que esse realismo era impossível, assim como ocorreu na transição entre o Cinema Verdade e o Cinema Direto. Nos anos de 1960, já era possível fazer a captação de filmes com câmeras mais leves, fazer o som direto com equipamentos maleáveis e, por consequência, o cinema estava começando a se democratizar. A miniaturização destes equipamentos permitiu que, como

ocorreu com a fotografia, progressivamente, o público consumidor pudesse produzir os seus próprios filmes (a popularização de equipamentos de filmagem só ocorreria de fato alguns anos depois, porém é relevante com a movimentação do cinema clássico para o cinema moderno), não mais só os grandes estúdios. Só a partir deste ponto que os jovens turcos poderiam produzir seus próprios filmes, dentro do movimento natural de cinéfilos, passando por estudiosos e críticos, até, finalmente, realizadores de curtas e longas-metragens.

Os jovens turcos tinham uma ideia fundamental, seguindo uma certa admiração pela técnica, a de controle integral do filme pelo autor, o que faz parte da tese de François Truffaut quando ele escreveu *Uma certa tendência do cinema francês*. O problema deste culto à técnica é o que ocorreu com os realizadores do Cinema Direto, uma "submissão ao realismo". Segundo Bazin, era necessário que os cineastas não agissem de maneira passiva com o equipamento, que não fossem como os "funcionários" (conceito de Vilém Flusser) de Hollywood, não há como o automatismo da câmera chegar ao real, como o Cinema Direto provou. Os aparelhos, ou caixas pretas (como Flusser chama as máquinas

fotográficas, que podem muito bem nomear qualquer aparelho, incluindo a câmera de cinema), precisam ser utilizados de maneira lúdica, com o objetivo de ir das funcionalidades de um manual de instruções. No cinema é a mesma coisa, assim como Bazin defende, deve-se utilizar dos elementos das linguagens cinematográficas para criar uma realidade que respeite o real. No entanto:

*Respeitar o real, aqui, não é filmar passivamente tudo que aparece na frente da câmera, como poderia parecer, dada a concepção bazianiana de realismo automático da câmera. Respeitar o real, ao contrário, é também subtrair, escolher, retirar, despojar o real de alguns de seus atributos (COUTINHO, 2017, p. 26).*

Por consequência, o realismo de Bazin exige um certo controle sobre a concepção do filme, o que está completamente alinhado à "política dos autores", da qual ele é diretamente responsável. Uma das principais características é o controle total da *mise-en-scène*, de maneira a garantir a autoria dentro de um filme. A problemática do automatismo da câmera e o poder da *mise-en-scène* como parte da linguagem do cinema comentada por Bazin e os jovens turcos é compartilhada por um outro teórico, amigo de Bazin,

Alexandre Astruc, que escreveu um artigo premonitório, em 1948, na revista *L'écran français: Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*. No artigo, Astruc sente a iminência da popularização do cinema moderno com uma vanguarda que iria anunciar o nascimento deste novo cinema. A *caméra-stylo*, da qual Astruc se refere, é o entendimento de que a câmera do cineasta é análoga à caneta do escritor, por meio desta ambos os artistas podem criar arte com as respectivas linguagens. Falar sobre este assunto é perceber a amplitude de utilizações das linguagens cinematográficas e, com essa percepção, os novos autores iriam explorar os novos limites da jovem arte, agora consolidada.

Astruc também antecipa a política dos autores na questão da adaptação de livros para o cinema. Já que todos esses teóricos – Bazin, Astruc e os jovens turcos – defendem o cinema como uma arte independente das outras, que vai além da "tirania do visual" (ASTRUC, 1948). Até então (no caso, até os anos de 1960), como no cinema de qualidade, as adaptações de livros para o cinema tinham como o maior objetivo a fidelidade. Ou melhor, como Truffaut acusa, "uma crise da coragem" (MARIE, op. cit., p. 41) e anuncia, na revista *Arts*: "o cinema francês está morrendo

sob falsas lendas" (ibidem., p. 40). Segundo o crítico, os diretores franceses contemporâneos a ele não tinham o controle dos próprios filmes, cediam a autoria para terceiros, o que provoca o rebaixamento deles como simples funcionários (provocação que cria ressentimentos em algumas pessoas, as quais carregam até depois da morte de Truffaut). É neste pretexto que Truffaut escreve *Uma certa tendência do cinema francês* para incitar uma mudança, que para ele era necessária no cinema francês. É uma atitude jovem, cujos resultados vão além do próprio cinema.

## **O MOVIMENTO:**

*A Nouvelle Vague produziria uma diferente hierarquia de valores diante dos filmes, uma "despolitização" produtiva da percepção: "Um ponto comum que havia na Nouvelle Vague é que nós amávamos tudo que havia de bom. Nós gostávamos do jovem Cassavetes e do velho Renoir ao mesmo tempo. E mais, o que havia de bom no cinema, nós tínhamos nos livrado das obras-primas (MANEVY, op. cit., p. 232).*

E é assim que o movimento se iniciava, um grupo de amigos cinéfilos que se conheceram em cineclubes e, às portas da vida

adulta, escreveram textos sobre cinema em influentes veículos sobre o assunto, as revistas. Para chegar nesse patamar, os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* estudaram e viram muitos filmes, graças ao apadrinhamento de figuras notórias como André Bazin e Henri Langlois. Só que, os jovens entendiam melhor do "sentimento do mundo" (XAVIER, 2003, p. 19) da época - referência ao contexto temporal e espacial de uma obra (e à Carlos Drummond de Andrade) - pelo menos em comparação aos seus mentores, os filmes deles traziam um pleno entendimento do *zeitgeist*. Por consequência, são símbolos da mudança profetizada por Alexandre Astruc, eles são a vanguarda moderna que trouxe o tremor de um novo cinema.

A fase das críticas representa o esforço dos jovens turcos para entrar em evidência na indústria cinematográfica francesa, em pleno crescimento. Em 1958, essa indústria se estabelece no momento em que os jovens turcos começam a se aventurar na produção de filmes. Até este ponto, o cinema francês continuava na mesma situação, filmes feitos por produtores, roteiristas e diretores, com ideias retrógradas e imóveis. A questão é que em 1954 François Truffaut inicia sua primeira ofensiva contra o cinema francês de qualidade, cuja

principal polêmica é o ataque a alguns dos mais estimados diretores dessa época, acusando-os de serem medíocres. Novamente, estas críticas estão direcionadas à escolha de filmar um livro. Truffaut levantava bandeira pelo contrário, a completa traição do material base se for necessário para uma adaptação cinematográfica da obra, que consiga traduzir em linguagem cinematográfica a obra original que, portanto, fica como uma base, não um molde. O crítico parece exausto de adaptações com *voice-over* de passagens do livro redundando com as imagens. A adaptação acaba se tornando uma aventura de reconstruir a obra original por meio das subjetividades de um autor.

Com esse trampolim que foram as críticas de Truffaut, os outros jovens turcos uniram-se para formular o projeto político definidor da Nouvelle Vague, a "política dos autores", que consistia em três teses:

*1. Só há um único autor de filme e este é o diretor. Qualquer paternidade criadora é negada ao roteirista, que somente fornece a matéria-prima ao autor.*

*2. Essa política é bem seletiva, fundada em decisões e juízos de valor. Alguns diretores*

*são autores [...] Outros nunca serão considerados como tal, mesmo se tiverem êxito em um filme [...].*

*3. "Não há obras, só há autores" [...] (MARIE, op. cit., p. 42).*

As teses em questão são a provocação definitiva de Truffaut e seus amigos, um empurrão em direção ao que eles sabiam ser bons filmes. Eles não escondem as contradições das teses: a descon-sideração do cinema como uma arte coletiva, o roteirista como uma profissão e o fato de que as escolhas de autores feitas por eles caem na pura subjetividade. É tentador criticar as teses como uma informalidade grosseira, antiacadêmica. Todavia, tais críticas caem justamente no tom irônico dos idealizadores das teses, cada uma delas foi feita para causar uma reação forte e imediata do leitor. Sem contar que os juízos de valor fazem parte da profissão de críticos de cinema deles, e não de acadêmicos, há uma confusão nesse sentido. Há lógica nas palavras dos jovens turcos: a defesa aqui parece uma generalização para fins acadêmicos (como é feito de fato), o estudo de um diretor (autor) em relação à sua filmografia como um todo, observando os padrões (temáticos e estéticos) na sua *mise-en-scène* que



permeiam sua carreira, portanto, o estilo do autor. As teses parecem um convite para que o leitor avalie aspectos além do roteiro e defenda aqueles que ele considera como autores. É uma escolha profundamente subjetiva que serve como combustível para uma discussão sobre cinema mais sofisticada do que o "gosto ou não gosto". As perguntas partem para: "como o diretor articula tais elementos da linguagem cinematográfica para chegar no resultado pretendido?". E como Bazin defende, neste momento, há o público para ser considerado na análise do filme, como ele apreende as articulações de tema e estética no filme.

Assim, fica fácil falar da Nouvelle Vague como movimento cinematográfico, já está claro como eles pensam, agora é preciso comentar como eles vão executar (ou não) as ideias que pregam. A começar pela fase dos curtas-metragens, em que os críticos pavimentam um caminho em direção aos longas e à aplicação do projeto de cinema que eles tinham. Em *Os Pivetes* (François Truffaut, 1959), o diretor aplica algumas dessas ideias, concebendo até alguns elementos mais anárquicos, quase como um vídeo caseiro entre amigos. Em primeiro lugar, o filme não é o primeiro curta de Truffaut, porém tem uma temática que antecipa *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959), interações juvenis que remetem diretamente às

experiências do autor. O curta é uma adaptação do conto *Virginales* (1955) de Maurice Pons, que descreve, com um *voice-over* irônico e nostálgico, o despertar sexual de um grupo de jovens garotos que se apaixonam por uma mulher e fazem de tudo para que ela seja "deles", acabando com as possibilidades de ela se relacionar com homens. O interessante aqui não é somente uma abordagem bem-humorada de uma estória *coming of age* – expressão que descreve o amadurecimento de personagens, seja prematuramente como já na idade adulta, seguindo uma lógica dramática bem clássica – mas é também um experimento de linguagem, na adaptação do conto para o cinema. O filme parte dos mecanismos clássicos – o drama, o *voice-over* e a linearidade da narrativa – para introduzir elementos modernos – o uso de *slow motion* e a utilização de um narrador com personalidade, um dos garotos narrando a estória do futuro, com um ponto de vista claramente afetado pelas memórias.

Se tudo isso pode ser falado de apenas um curta do início da carreira dos jovens turcos, os longas exigem ainda mais comentários. Os primeiros longas dos diretores da Nouvelle Vague, em conjunto com os curtas-metragens, são o sucesso que permite a produção de *Acosado* e a marca que os jovens turcos deixam no mundo. Esses filmes conquistaram prêmios

e tiveram resultados positivos de bilheteria, em especial: *Hiroshima, mon Amour* (Alain Resnais, 1959), *Os Incompreendidos* (1959) e *Acosado* (1960). Enquanto isso, os outros diretores dos *Cahiers e rive gauche* também faziam suas tentativas de alcançar a tela grande, em especial, *Nas garras do vício* (Claude Chabrol, 1958), *Paris nos Pertence* (Jacques Rivette, 1961), *O Signo do Leão* (Éric Rohmer, 1962) – para citar alguns. Novamente, para utilizar uma delimitação mais restrita, *Os Incompreendidos* será considerado o primeiro filme da Nouvelle Vague, mas vale mais uma vez destacar *La pointe courte* como o precursor principal do movimento.

Sobre *Os Incompreendidos*, é uma ótima introdução para as principais características estéticas, técnicas e temáticas da Nouvelle Vague. Michel Marie faz um bom resumo das características estéticas, em seu livro *A nouvelle vague e Godard*:

1. o autor realizador é também o roteirista do filme [*Política dos autores*];

2. ele não faz a decupagem estrita preestabelecida, um grande espaço é deixado à improvisação na concepção das sequências, dos diálogos e da atuação dos atores [*Cinema verdade e Cinema direto*];

3. são privilegiados os cenários naturais e se exclui o recurso aos cenários reconstituídos em estúdio;

4. utilização de uma equipe "leve", de poucas pessoas [*Neorrealismo italiano, Cinema verdade e Cinema direto*];

5. opção pelo "som direto", gravado no momento da filmagem, em vez de pós-sincronização [*Cinema verdade e Cinema direto, nem sempre isso foi possível para os primeiros filmes da Nouvelle Vague*];

6. tentativa de não empregar iluminação adicional muito pesada [*Cinema verdade, Cinema direto e Neorrealismo italiano*], com a escolha, junto com a câmera, de uma película bem sensível [*em todos os movimentos filmados à luz do dia, com uma alta exposição do Sol*];

7. utilização de não profissionais para interpretar os personagens [*Cinema verdade, Cinema direto, Neorrealismo italiano e Realismo soviético*];

8. quando se recorre a profissionais, opção por novos atores, dirigidos de maneira livre [*Hollywood dos Filmes B*]. (MARIE, op. cit., p. 65-66).

Com a transcrição detalhada de Marie, e comentada por mim, alguns comentários podem ser feitos. Todas as características estéticas da Nouvelle Vague são derivadas dos movimentos mencionados nas influências, alguns com mais presença que outros. Toda a parte da produção é muito marcada pelas influências do neorrealismo italiano e dos documentários modernos. Já a pós-produção é fortemente influenciada pelo cinema soviético. E quanto ao cinema de Hollywood? Além dos atores sem muita experiência, nos filmes de baixo orçamento, suas referências vão ganhar mais clareza em *Acosado*, na comunicação entre o cinema francês e o cinema norte-americano. Quanto à *Os Incompreendidos*, o filme é a primeira ratificação da maioria destas características, especialmente na preferência de locações reais, que trazem toda uma carga de personalidade, por serem locais de grande significado para o diretor. O filme em questão não é tão anárquico quanto *Acosado* de Godard, é bem diferente na maneira como lida com as emoções e a nostalgia. Truffaut utiliza dessas características para contar uma história pessoal e envolve o público com a sua autenticidade. No fim:

*Todas essas escolhas se direcionam para uma maior agilidade de direção e se esforçam para tornar o mais*

*leve possível as pesadas restrições do cinema concebido no modelo comercial e industrial. Elas visam eliminar as fronteiras entre cinema profissional e amadorismo, como entre filme de ficção e filme documentário ou filme de pesquisa (ibidem., p. 66).*

## **ACOSSADO – O MANIFESTO**

*Acosado era o tipo de filme em que tudo era permitido, era essa sua natureza. Qualquer coisa que fizessem, tudo podia se integrar ao filme. Eu parti disso. Eu dizia a mim mesmo: Houve Bresson, acabou de aparecer Hiroshima, certo cinema termina, talvez ele tenha se acabado, então, coloquemos um ponto-final, mostremos que tudo é permitido. O que eu queria era partir de uma história convencional e refazer, mas diferentemente, todo o cinema que já tinha sido feito. Eu queria também dar a impressão de que acabávamos de encontrar ou de sentir os procedimentos do cinema pela primeira vez. A abertura em íris mostrava que era permitido voltar às fontes do cinema e o encadeamento vinha daqui, simplesmente, como se acabássemos de inventá-lo [“Cahiers du Cinéma, n. 138, p. 1977, “Especial Nouvelle Vague” (dezembro de 1962), Jean-Luc Godard”].*

Godard, ao ver os filmes de seus amigos, sabia que o potencial do novo cinema ainda não tinha sido alcançado, a *mise-en-scène* continuava convencional. Por isso, o jovem autor decidiu realizar o objetivo demiúrgico de concretizar todo o cinema moderno. Os anúncios já haviam sido feitos, agora, seguindo os exemplos dos modernos que antecederam os jovens turcos, Godard ratificou a demolição da sintaxe do cinema. Com *Acosado*, Godard utilizou o clássico como assento, com um roteiro clássico fechado hermeticamente, e o realizou como algo nunca visto. Segundo Godard, os primeiros filmes da Nouvelle Vague são filmes de cinéfilos e, portanto, oferecem uma exposição, em pastiche, de muito do repertório fílmico do autor. Além disso, oferece todo um panorama da Nouvelle Vague: com participações especiais de Jacques Rivette e do próprio Godard, por exemplo, uma referência direta aos *Cahiers du Cinéma* (uma representação literal e expositiva da "juventude") e, é claro, a congregação de todos os elementos da *mise-en-scène* de Godard para provar a eficácia da política dos autores.

O filme é baseado em um argumento de François Truffaut (cedido por meios contratuais), cuja inspiração principal foi o crime de Michel Portail, que ocorreu no começo dos anos de 1950. O enredo, de maneira simplificada, narra os momentos

finais da vida de Michel, um ladrão de carros malandro que, em um momento de ostentação de um dos carros roubados, é detectado por um patrulheiro da polícia, Michel mata o homem e acaba sendo perseguido por investigadores. Michel volta para Paris e, como nos filmes noir, visa fugir com a sua amada, Patrícia, para o "outro lado da fronteira", quer dizer, a Itália. Patrícia é uma jornalista norte-americana, cujos sentimentos não são compatíveis aos de Michel, o que, por maior que seja a atração sexual sentida por ela, inicia um conflito interno nela: denunciar ou fugir com ele. A barreira entre os dois vai além da ética, ela se estende para a comunicação. E isso motiva a denúncia de Patrícia e a eventual execução de Michel. Em suma, *Acosado* é uma adaptação de uma história real, lida em um jornal, que assume a identidade jornalística em todos os elementos da *mise-en-scène*. Godard escolhe um estilo extraído das reportagens e a executa de maneira a manchar toda a sintaxe clássica com coloquialismos coerentes com o tom jornalístico.

A *mise-en-scène* criada em torno da reportagem parece assumir a inspiração no Cinema Direto, em como traz elementos dessa cinematografia para todos os elementos disponíveis na linguagem cinematográfica. Tudo exala uma urgência, um ritmo frenético, objetivo. É no-

tório o trabalho artesanal de Godard, e da equipe de edição, em reduzir o filme ao mínimo possível (considerando as 2h10 que *Acosado* teria). A montagem alterna entre momentos com planos sequências (de mais de dois minutos), reminiscentes da admiração a Roberto Rossellini, e uma montagem mais frenética com uma dialética própria, reminiscente de Eisenstein. A questão aqui é que Godard quebra algumas das regras do cinema clássico, não como desleixo, mas como a execução coerente do estilo escolhido. Os "amadorismos" mais gritantes são os falsos *raccords*, que assumem na montagem a descontinuidade, chegando ao ponto de cortar várias vezes no mesmo enquadramento (o que seria uma blasfêmia no cinema clássico).

*Acosado* parece um filme captado ao vivo, mesmo sem o som direto sendo feito no momento, Godard radicalizou até no tanto de dias de filmagem, que não passaram de 21 (em detrimento do padrão de algumas semanas de filmagens – seguido, inclusive, por Chabrol e Truffaut, até aquele momento). As locações, naturalmente, eram todas reais e variavam entre pontos turísticos e os "quartos de empregada", não exatamente o local mais glamoroso (muito inspiradas no neorrealismo italiano). Como o

filme foi amplamente captado em locações com uma iluminação integralmente natural, Godard, em conjunto com a equipe de fotografia, precisou utilizar uma película hipersensível que só era produzida para câmeras fotográficas. Consequentemente, foram feitos ajustes tanto na captação quanto na revelação do filme, que incluíram a adaptação da película fotográfica para o cinema e revelação em um espaço de testes com produtos químicos foras do comum. Além disso, a equipe utilizou de meios para movimentar e esconder a câmera inusitados, que, mesmo assim, tiveram resultados arrebatadores. A fotografia de *Acosado* acaba sendo uma série de fotos jornalísticas que flagram os momentos e compõem uma complexa reportagem.

A construção sonora de *Acosado* também é um dos pontos de destaque e é a prova final do tamanho controle da *mise-en-scène* de Godard. O som em *Acosado* tem três camadas: os diálogos, os ruídos e a música. Em primeiro lugar, os diálogos escritos por Godard alimentam a comunicação caótica, e até sem nexos, entre os personagens. Há muitos estrangeirismos, gírias, piadas internas e coloquialismos, que servem de ruído na comunicação tanto com Patrícia quanto para o espectador. Por vezes, até os

diálogos parecem se tornar não diegéticos, como se estivessem sendo comentados posteriormente, exatamente como foi feito em *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), uma das maiores inspirações para Godard no momento. Como um complemento a isso, os ruídos da paisagem sonora urbana de Paris são diversos e representam uma linguagem coloquial urbana, dão texturas às imagens e criam mais uma camada ruidosa na comunicação que o filme está estabelecendo. Por último, a trilha musical de Jazz oferece uma última camada com um significado a mais. O Jazz, além de ser uma escolha mandatória nos filmes *noir*, é um estilo musical que resume bem o trabalho de Godard no filme: “[...] o sucesso de *Acosado* se deve evidentemente à imaginação de Godard e, sobretudo, porque é essa, na minha opinião a sua maior qualidade, ao seu talento para o *improvisado* (grifo meu) [...]” ([Raoul Coutard, diretor de fotografia] Em *Le Nouvel Observateur*, 22 de setembro de 1965)” (MARIE, op. cit., p. 180).

O pastiche de Godard tem algumas camadas, desde as referências mais diretas – como enquadramentos, gestos, diálogos e situações – como também as mais intertextuais – dentro do acervo ilimitado do inconsciente de Godard, com referências que

se estendem a outras artes. A principal referência direta é, claro, o cinema *noir* norte-americano, isso fica claro logo de início do filme quando Godard dedica a obra ao *Monogram Pictures*, uma famosa produtora de filmes B do gênero *noir*. E, ainda, Godard localiza *Acosado* em um subgênero, o mesmo de histórias como *Bonnie and Clyde* (que, ironicamente, será um dos filmes inauguradores da Nova Hollywood, no final dos anos de 1960), os filmes de crime em que o meliante é perseguido durante toda a projeção, na maioria das vezes com um final trágico. Outra referência importante é o gesto de passar o dedo nos lábios, que era feito por Humphrey Bogart, adotado pelo Michel. Além disso, todas as referências na estética do filme valem ser mencionadas, já que vão de encontro com os movimentos cinematográficos tão admirados pelo autor.

Uma das referências mais importantes, que merece uma atenção especial, encontra-se na sequência final de *Acosado*. Durante algumas cenas do filme, Michel quebra a 4ª parede e chega até a falar com a câmera, que é colocada como a passageira do carro roubado e uma ouvinte paciente dos devaneios do personagem. Esse movimento de radicalização de Godard é somado ao gesto Humphrey Bogart na sequência final do filme.

Patrícia denuncia Michel e, em um momento de confrontação anti-climático, volta para o estúdio em que o casal estava hospedado para contar de sua decisão para Michel. No entanto, em um belo plano sequência que transita do ponto de vista dela para o dele, Michel não reage com o surto que se esperaria de um criminoso em um filme *noir*, o personagem está calmo e pensando em se entregar. O protagonista sai do estúdio para encontrar um colega seu com o dinheiro que é devido a ele, o colega, então, entrega o objeto que sela o destino de Michel: uma arma. Neste momento, a polícia chega e baleia Michel nas costas, ele corre por uma rua de Paris. Patrícia segue o homem até ele cair no paralelepípedo, ele olha para ela e, mais uma vez, a chama de desprezível e Patrícia novamente não entende. Patrícia, então, olha para a câmera, faz o gesto nos lábios e vira de costas. *Fade out. Fin.*

O que é interessante desta sequência é como ela encapsula o filme e é a frase impactante do final do manifesto. Godard, para variar, convoca o espectador para perceber que o olhar de Patrícia vai além da morte do Michel. O olhar remete a uma referência ainda inédita neste texto, *Mônica e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953), um dos filmes estrangeiros que mais antecipa a

Nouvelle Vague. Na obra, Bergman conta a história de Mônica e Harry, um jovem casal com um relacionamento claramente frágil, que está junto apenas porque é melhor do que ficarem sozinhos. Os personagens são amostras de um proletariado que sofre com os abusos sexistas e de classe, ela é mulher e ele trabalho em um galpão de porcelana. A vida em casa não é nada melhor, Mônica apanha do pai e Harry tem um pai doente. Mônica sai de casa e, junto com Harry, decide embarcar em uma jornada de barco pela Suécia. Essa jornada é, novamente, o *coming of age*, nada ortodoxo, dos dois personagens. O Bergman aqui explora essa questão da juventude, da imaturidade e do amadurecimento de maneira semelhante a Truffaut, e a Godard. Para entrar neste mundo de adultos, cada um dos personagens precisa tomar uma decisão que consiste em ser infeliz ou lutar pela felicidade. No filme do Bergman, é a decisão, mesmo com uma filha, de trair Harry, agora seu marido. Em *Os Incompreendidos*, Antoine Doinel foge do internato. E, em *Acessado*, Patrícia liga para a polícia. Por fim, o que todos esses filmes têm em comum, o olhar diretamente em direção à câmera, desarmando qualquer que tente julgar os personagens.

Em *Acessado* especificamente, o olhar da Patrícia em conjunto

com o gesto é uma indicação do que Godard está falando: a personagem absorveu a admiração do amante pelo cinema norte-americano. Ela representa Godard e os jovens turcos, jornalistas promissores que se deparam com a força de uma burguesia artística fechada e arrogante, mesmo que não muito inteligente, e eles denunciaram seus crimes contra o cinema. O crime da mediocridade. Esta é a frase final do manifesto, uma ode a todas as ideias que se nutriram lá com Bazin e sua fé no “[...] realismo construído por um cineasta nada passivo, ao contrário, com a ativa participação do espectador e escrito com a câmera.” (COUTINHO, op. cit., p. 30).

### **O FIM E O COMEÇO DO CINEMA MODERNO:**

E com isso, pode-se falar do último ponto ainda relevante de *Acosado*: a politização. Pode parecer que ela não está presente em *Acosado*. Na verdade, o filme “ostenta, de maneira bem provocativa, uma indiferença ao mundo político como tal.” (MARIE, op. cit., p. 143). Ela está presente a toda volta de Michel, principalmente nos meios de comunicação, porém, no meio de todos os ruídos de sua vida cotidiana, ele resolve não escutar (familiar, não é mesmo?). Por consequência,

a posição política de *Acosado* é contrária a despolitização, à imobilidade de não tomar uma posição. E isso eventualmente acontece dentro do grupo dos *Cahiers du Cinéma*.

O grupo se junta por uma última vez em 1968, durante as manifestações estudantis, dentre as reivindicações, a reivindicação dos cinéfilos era pela readmissão de Henri Langlois à Cinemateca francesa, que fora demitido por suas escolhas excêntricas de filmes. O governo da época, assim como mostra *Acosado*, tinha uma força de repressão controlada por grupos conservadores. A contracultura francesa está em seu auge. No entanto, como é muito bem ilustrado em *Godard mon amour* (Michel Hazanavicius, 2007), o grupo dos jovens turcos estava ruindo, exatamente quando a mentalidade de esquerda se infiltra na mente de Godard. O autor vira maoísta, um pouco antes das greves estudantis, produz filmes como *Week-end à francesa* (1967) e *A Chinesa* (1967), rompe com a Nouvelle Vague (e sua amizade com François Truffaut) e cria o grupo Dziga Vertov, cujo objetivo era uma produção cinematográfica comunista. Neste momento, cada um dos realizadores segue em frente com suas carreiras, com contribuições sem iguais na concretização do cinema moderno.



## REFERÊNCIAS:

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

COUTINHO, Mário Alves. *A invenção do realismo, ou tudo que vive é sagrado*. In: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: É Realizações, 2018.

MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MARIE, Michel. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## WEBGRAFIA:

ALMEIDA, Marília. *Nouvelle vague: os jovens turcos*. Digestivo Cultural, 30 de janeiro de 2007. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle\\_Vague:\\_os\\_jovens\\_turcos](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle_Vague:_os_jovens_turcos). Acesso em 14 de junho de 2021.

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera stylo*. L'Écran français n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 31 de maio de 2021.

Nouvelle vague. **Academia Internacional de Cinema**, 25 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>. Acesso em 14 de junho de 2021.

...



# Novos Olhares



# O desejo de capturar o real e a crise do jogo de aparências no cinema de Maurice Pialat

Enrico Alchimin

**Enrico Alchimin** é graduado em cinema pela FAAP, dirigiu o curta *Aparições Noturnas* (2020), exibido na Mostra Filmes na Quarentena 2.

## INTRODUÇÃO:

“O mal está feito”. É o que o crítico Jean Narboni declara a respeito do cinema de Maurice Pialat, em 1979 na revista *Cahiers du Cinéma*. Essa é apenas uma das muitas frases que aproximam sua obra de uma noção de maldade. Se há um consenso a respeito de Pialat, é que ele é, de fato, um cineasta maldito. Não apenas por causa de seus filmes, mas especialmente pela imagem que assumiu enquanto espécie de *outsider* do cinema francês.

*Chamar Maurice Pialat de “marginal do centro” (literalmente uma “figura marginal do centro”, um pivô ou outsider influente) – como os Cahiers du Cinéma fizeram em 1983 – sugere as contradições da carreira de Pialat e resume*

*as dificuldades de categorizar o trabalho de uma das figuras mais importantes e idiossincráticas da pós-nouvelle vague (WAREHIME, 2006, p. 1). (1)*

A lenda do diretor que transformava seus sets de filmagem num verdadeiro inferno; que não poupava seus atores da humilhação e da exaustão emocional. Pialat cultivou essa imagem até sua morte, em 1993, o que explica, em parte, o porquê da sobrevivência dessas histórias, já que o próprio diretor não fazia questão de desmenti-las. Falar de Maurice Pialat é, portanto, falar de um método, ou melhor, métodos.

Pialat é o tipo de diretor cuja busca permanece quase a mesma por toda a sua obra, mas nunca esgota os próprios meios, recu-

sa a repetição e a autoparódia e, acima de tudo, está sempre comprometido com a liberdade de experimentação de seus trabalhos (Hou Hsiao-hsien, Jia Zhang-ke, Chantal Akerman, Jacques Rivette são outros exemplos). Assim, embora não exista nenhum registro formal da concepção de um projeto cinematográfico escrito por Pialat, o olhar sobre sua obra revela preocupações que vão além do que se costuma chamar por cinema realista. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr, o que existe em Maurice Pialat é a vontade mesma de um retorno ao estado primeiro do dispositivo cinematográfico, às origens mitológicas do cinema, aos irmãos Lumière.

*Apesar de admirar Bresson, Carné, Pagnol e outros cineastas franceses, Pialat diz que sua verdadeira influência é Lumière ("o último pintor impressionista", segundo Godard). O que ele busca em seus filmes é a nudez de olhar que caracteriza aquelas pequenas vistas lumièrianas em que as pessoas são filmadas pela primeira vez (OLIVEIRA, 2013, p. 91).*

O processo de criação em Pialat está contaminado pelo desejo de capturar o real por meio de imagens, de colocar em crise o jogo de aparências que se instaura a partir da presença da câmera. Uma vontade, porém,

que passa longe de utopia e do idealismo aparentes de tais ambições. Pialat não quer a transposição exata daquilo que se vê "como realidade", não há o desejo de esconder ou apagar a câmera das filmagens, pelo contrário: o movimento pialatiano é o de extrair dos atores as reações somente possíveis naquele meio.

*Filmar as pessoas, filmar o mundo como se o cinema estivesse nascendo naquele momento; desconfiar da instituição cinema, da máquina reprodutora de aparências; rejeitar a decupagem técnica e todo o savoir faire do cinema; agir como se não houvesse uma linguagem cinematográfica já constituída; redescobrir a potência primitiva do cinematógrafo: eis o caminho que Pialat escolhe quando começa a filmar (ibidem. , p 92).*

"Quando começa a filmar". É necessário enfatizar as últimas palavras de Oliveira, pois Maurice Pialat é dono de uma obra que se estende por mais de 20 anos do cinema francês. O que analisaremos aqui são justamente os primeiros passos do diretor. Como Maurice Pialat concebe as bases de seu cinema? Se sua obra trabalha a partir de uma tradição de cinema realista, o que seus filmes trazem de novo?

É em seus primeiros dois longas-metragens que encontramos as principais propostas de seu cinema. *Infância Nua* (1968) e *Nós Não Envelhecemos Juntos* (1972) constituem um pequeno, mas potente, corpo de experimentação temática e imagética, cujos *motifs* e métodos farão eco e serão desenvolvidos em seus filmes posteriores. É claro que antes de 1968 Pialat já possuía experiência na área cinematográfica, mas seus curtas-metragens, quase todos documentários feitos sob encomenda, são incapazes de sustentar um projeto coerente de cinema. Iremos investigar como, nesse intervalo de 4 anos, surge o cinema de Maurice Pialat: o corpo a corpo com o real, a montagem que recusa relações causais, o improviso dos atores, a imagem crua, criada a partir da filmagem: "um filme não é a realização de um projeto, mas a descoberta de um evento desencadeado na frente da câmera." (ibidem., p.93).

### **INFÂNCIA NUA: UM MODO DE TRABALHO**

A obra de Pialat surge no período final da Nouvelle Vague, quando os projetos cinematográficos de cineastas como Jean-Luc Godard e François Truffaut já sofriam suas respectivas crises. Este último, inclusive, foi produtor do primeiro filme de Pialat. E justamente por causa do tema,

a infância, a presença de François Truffaut fez com que fosse impossível que Pialat olhasse para a década de 1960 do cinema francês e não tivesse por referência *Os Incompreendidos* (1959). Ambos procuram o retrato de uma infância fraturada, sem perspectiva. *Infância Nua* acompanha momentos da vida de um garoto órfão, François (Michel Terrazon), que tenta se estabelecer nas famílias que desejam adotá-lo, mas que são incapazes de conter seu gênio intempestivo. Se Truffaut traça um caminho de "despir o cinema de uma certa capa de fantasia" (ANDRADE, 2014), de recusar os artificios do cinema clássico e colocar o cinema em contato com o real, Pialat irá levar tais propostas a níveis radicais.

*Visto à luz de Infância Nua, porém, o filme de Truffaut parece um belo, bem-comportado e inofensivo conto de fadas. Se pensarmos no cinema moderno francês como uma busca pela verdade, por mais que seja necessário cravar as demandas históricas e perceber que o cinema de Pialat talvez não existisse, não fosse o corte epistemológico feito pela Nouvelle Vague, é inevitável a sensação de que todos os filmes até o momento estavam apenas aplainando o terreno*



*para a chegada de Infância Nua. Mais que isso, a força de seus choques estéticos é tamanha que provoca uma generalizada inversão de polaridades: diante da primeira obra-prima de Pialat, todo o cinema francês dos anos anteriores parece não um corpo-a-corpo com o real, mas, ao contrário, um elogio das mediações e dos artifícios (ibidem., 2014).*

É com esse filme que Maurice Pialat ganha seu status de "diretor realista". Ora, existem tantos realismos quanto existem diretores. Se Pialat recupera um fazer cinematográfico inaugurado com as vistas lumierianas, como este é colocado em prática? É preciso levar em consideração que Pialat também toma como grande referência Jean Renoir, mestre do cinema moderno francês, cujo estilo de encenação também se baseava em certa liberdade da interpretação dos atores, como já dizia André Bazin:

*Renoir era o cinema francês no que ele havia de melhor, seus métodos artesanais, suas possibilidades de improvisação, e mesma sua desordem. Todos os testemunhos dos seus colaboradores confirmam: ele precisava trabalhar com a inspiração do momento*

*com uma liberdade total, seus achados mais saborosos surgiram no fogo da ação, graças ao clima moral que ele sabia fazer reinar em sua equipe. (BAZIN, 2016, p. 9-10)*

Talvez este seja o primeiro choque ao se deparar com *Infância Nua*: seus atores. Das crianças aos idosos, todos carregam uma performance extremamente livre, concebida, na maior parte do filme, no momento presente da filmagem. A direção de Pialat consistia em não escrever todos os diálogos das cenas, mas dar aos atores pontos dramáticos em que a cena deveria chegar. Essa é uma herança clara do cinema de Jean Renoir, que, antes de tudo, é um cinema de atores. Jacques Aumont chama atenção para outro recurso característico do cinema de Renoir incorporado por Pialat: o ponto de vista.

*[...] a tradição renoiriana iria ser renovada por dentro por Maurice Pialat, que se esforçava, acima de tudo, por encontrar, com o seu modelo ilustre, a liberdade total do ponto de vista, o gosto das representações dos atores registradas ao vivo, a planificação (decupagem) fluida e tão pouco "teatral" quanto possível em termos de ponto de vista (AUMONT, 2008, p. 67).*

Em *Infância Nua*, Pialat determina aquele que seria sempre o ponto de vista de seus filmes: a própria câmera, nunca o personagem. Toda a sua mise-en-scène se guia pelo princípio de uma câmera observadora, que tensiona o jogo dos atores e se submete a eles.

*O que importa é a verdade dos atores, não há desejo de ficção que possa desviar Pialat desse desejo outro, primordial, de captar um momento inédito e inesperado se baseando nos atores não profissionais com que trabalha (OLIVEIRA, op. cit., p. 96).*

Nesse filme, Pialat trabalha com atores não profissionais, ou, como André Bazin preferia, atores ocasionais. As filmagens ocorreram a partir de muitos encontros com seus atores, e o resultado foi um corte de mais de 4 horas. Os produtores exigiram que Pialat montasse uma versão menor:

*O critério para a reduzir a metragem do filme, então, será o seguinte: a verdade do ator é a grande evidência a se procurar; tudo o que soar falso deve ser suprimido, assim como tudo o que soar demasiadamente calculado do ponto de vista da mise-en-scène (ibidem., p. 96).*

Em uma entrevista, Yann Dedet, montador recorrente de Pialat (mas não de *Infância Nua*) esclarece o sentimento do diretor:

*Ora, o interesse da progressão de um filme é quando voltamos a procurar nos duplos abandonados há três meses e encontramos tesouros. Porque nesse momento, um acidente da rodagem, a representação baça de um ator, que nos tinha levado a afastar a tomada, faz surgir a cena a uma luz diferente da que tinha sido prevista. (ENTREVISTA, por Laurent Vachaud, Positif, n 369, Nov. 1991)*

A câmera de Pialat funciona, então, como unidade reveladora da força dos atores. Se para o cinema clássico a filmagem é o momento de concretização de uma ideia muito bem elaborada e construída na cabeça de seus realizadores, materialização de um filme pré-existente, para Pialat ela é o processo próprio de nascimento do filme. Seu cinema é feito de aberturas, é permeável às circunstâncias do presente, à incidência inesperada de uma luz e à reação (ou todo um monólogo) não inesperada de um ator.

A importância de *Infância Nua* está justamente na fundação de um modo de trabalho tão único que será aprimorado em

seus filmes posteriores. Filmar as crianças, os pais e os avós presentes no filme se torna uma questão de encontrar o melhor caminho para que possa criar uma realidade única a eles. Não se trata de uma questão social (de fazer sentir a realidade de pessoas daquele meio), como o próprio diretor diz, mas sim de materializar uma emoção (presente em todos) que só pode vir à tona quando se está diante de uma câmera. Dessa forma, ambas as tradições (Lumière e Renoir) são condensadas em Pialat: eis seu realismo.

Num filme de Pialat, a qualidade técnica de um plano nunca é mais importante que a qualidade da performance e, como vimos, isso se torna um critério crucial para a montagem de *Infância Nua*. Se a câmera perde o foco preciso ou treme durante um movimento longo é porque isso pouco importa diante da brutalidade e da crueza de um gesto. O foco não é exato no momento e que François rouba um relógio da bancada de um bar, mas o gesto foi visto e sentido, uma mão não muito nítida encontra um relógio e o leva ao bolso.

No entanto, muito apegadas a esses aspectos de seu cinema, as leituras da obra de Pialat, assim como de outros grandes diretores, acabam por repetir

a ideia de um trabalho caótico, sem planejamento prévio. Embora seu cinema extraia suas forças do "aqui e agora" da filmagem, este não é de forma alguma anárquico ou desregrado. O olhar mais atento percebe o trabalho de preparação estética de seus filmes. O que Pialat não tem é um traço estético único, um signo capaz de ser reconhecido facilmente pelo olhar cinéfilo que procura a "identidade de um diretor". Seu marco está justamente em seu projeto de implodir a linguagem cinematográfica. Pialat não possui signos porque seu objetivo é desconstruí-los.

*O estilo de Pialat é tão somente sua maneira particular de atacar o real, seu olhar direto e nada indulgente para tudo o que está diante da câmera (OLIVEIRA, op. cit., 2013, 93).*

Temos um ótimo exemplo desse retorno ao primitivo no momento em que François deixa a casa de sua primeira família adotiva. A câmera, colocada lateralmente aos atores e num plano aberto, acompanha o menino, a mulher e a assistente social enquanto saem da casa. A isso são interligados poucos planos: a mãe observa o carro dar partida; um contracampo de François retribuindo o olhar da mãe; um plano de dentro do carro que se distancia, enquanto observamos,



pelo vidro traseiro a figura da mãe se juntar ao fundo. Retornamos à mãe, que retorna à casa e a suas atividades domésticas. Em plano aberto, enquadrando toda a cozinha, ela lava a louça. Tudo é filmado do modo mais sereno possível, a distância, puro cinema primitivo.

Essa crueza do olhar de Pialat também está ligada, num nível mais profundo, ao seu passado enquanto pintor. Esse é um lado geralmente ignorado por boa parte daquilo que se escreve sobre o diretor. Fábio Andrade, em um artigo para a revista Cinética, comenta como *Infância Nu* revela sua filiação à pintura francesa, e como esta está em total acordo com seu projeto cinematográfico.

*A relação [de Pialat com a pintura] se dá mais por uma afinidade no reconhecimento com a necessidade Impressionista de se desvirtuar dos preceitos estéticos dominantes em nome de um contato mais direto com o mundo, que possa, por sua vez, produzir uma expressão artística mais adequada ao presente (ANDRADE, op. cit., 2014).*

Pialat também busca o olhar menos mediado (formal e ideologicamente) do Impressionismo.

Para ele, o plano deve existir enquanto fragmento da imagem que cria suas próprias regras. Assim, nunca um plano de Pialat será igual a outro, assim como uma pincelada de Cézanne ou Degas jamais se igualará a outra. Em *Infância Nu* não existe o medo de um desequilíbrio estético, o medo de cortar um corpo pela metade, de deixar que uma paisagem ao fundo fique superexposta ou que uma cor se sobressaia a outra. A beleza se constrói com o que está à frente da câmera.

## **NÓS NÃO ENVELHECEREMOS JUNTOS: A MONTAGEM DE PIALAT**

Em 1972, num contexto diferente, Maurice Pialat filma seu *Nós Não Envelheceremos Juntos*. Dessa vez ele não trabalha com atores não profissionais, mas sim com Jean Yanne e Marlène Jobert, figuras já conhecidas do cinema francês da década de 1960. Segundo Pialat, o projeto, em parte autobiográfico, foi uma catarse que eu tive que realizar.

*O filme representou uma série de estreias para Pialat: seu primeiro filme com atores famosos, sua primeira tentativa com autobiografia, seu primeiro filme a ser selecionado para o Festival de Cannes e seu primeiro sucesso comercial (MÉRIGEAU, 2002, p. 81-2; 97-102).*

Seu nome se torna conhecido e Pialat começa a trilhar o caminho do "marginal do centro" sugerido por Alain Bergala. Mais do que isso, é aqui começam as histórias de seus sets de filmagem infernais, graças, sobretudo, à Jean Yanne, que se recusava a comparecer aos ensaios e a apreender seu personagem. Pialat termina o filme sob uma atmosfera intensa e delicada, e sua relação com as figuras do cinema francês à época começa a se deteriorar. Conta-se que, durante uma conversa com o produtor do filme, Jean-Pierre Rassam, sobre os problemas que Yanne causava durante as filmagens, Pialat chegou a quebrar uma garrafa de vinho na cabeça de Rassam. Para completar, o único prêmio que o filme recebe no Festival de Cannes de 1972 foi o de melhor ator para Yanne. o que só faz nascer em Pialat o sentimento de que ele estava sozinho.

O mesmo clima de tensão que dominou as filmagens também é constante durante o filme. Jean (Jean Yanne) é um homem casado que tem um caso com Catherine (Marlène Jobert), e o filme não faz nada além de nos mostrar muitos dos encontros entre os dois. A secura e aspereza da relação dos dois é transposta a todo tratamento estético do filme, especialmente à montagem.

Se em *Infância Nua* já era possível perceber um modo como a montagem, por meio de cortes muito bruscos, fragmenta os espaços e a vida dos personagens, em *Nós Não Envelhecemos Juntos* ela será a principal construtora de tensão do filme e fundadora de um processo que assume papel definitivo em sua estética. Oliveira e Vincent Amiel traçam considerações complementares sobre a montagem de Pialat:

*Uma narrativa de Pialat, conseqüentemente, nada mais é que uma sucessão de fragmentos de existências selecionados em virtude de sua maior ou menor carga de intensidade, não necessariamente compondo um arranjo ficcional claramente estruturado (OLIVEIRA, op. cit., 2013, p. 95).*

E também:

*[...] a montagem não vem expor as articulações de um desenvolvimento, mas opor, confrontar ou "empilhar" momentos que fazem o peso e a matéria do mundo compacto ao qual ela é confrontada, como todas as personagens de Pialat o são (AMIEL, 2010, p. 139).*

Assim, a montagem de Pialat não procura relações causais entre um plano e outro ou entre uma cena e outra. Suas passagens não são suturadas, mas antes revelam as lacunas que existem entre elas. É por isso que este filme de Pialat é também o seu mais angustiante: não há momento (exceto o ultimíssimo plano) em que Catherine esteja livre da presença (por si extremamente violenta) de Jean. O espectador não é agraciado com um único momento de respiro, cena após cena vemos a autodestruição de um casal que também só existiu enquanto lacuna do casamento de Jean.

A montagem, ao mesmo tempo em que não nos poupa de um tapa, um grito ou um empurrão, também trabalha como amálgama da relação dos dois. Nesse sentido, *Nós Não Envelhecemos Juntos* é também o filme mais existencialista de Pialat. Assim como na peça teatral de Jean-Paul Sartre, *Entre quatro paredes* (1944), a existência das personagens está condicionada à violência sofrida/cometida pelo outro. Parece mesmo impossível que Catherine, mesmo após tantos abusos, se desvencilhe de Jean, por mais que, a qualquer momento, ela possa ir embora, deixá-lo às moscas. A partir daqui essa carga será carregada (e desenvolvida) em todos os filmes de Pialat.

Mas sua montagem não se preocupa unicamente em “empilhar” os planos. Ela, antes de tudo, dá também continuidade ao método estabelecido em *Infância Nua*. É importante saber quando cortar, quando colocar mais um plano ou iniciar outra cena nessa sequência de angústias, pois seus planos são mais longos e sua câmera se movimenta menos, os atores trabalham mais, absorvem mais a energia da cena e, conseqüentemente, criam mais. Nesse filme, Pialat e seus dois montadores, Arlette Langmann (com quem trabalhará em seus dois filmes seguintes) e Bernard Dubois, optam sempre pela saída de campo ou de cena dos personagens. O que vale é que os dois corpos estejam se combatendo dentro do plano, sempre sendo puxados para seu centro apenas para depois serem expelidos para fora por um gesto brusco. O plano se estende até depois da saída, uma folha que caiu de uma árvore próxima atravessa os personagens ou uma pessoa ao fundo olha para a câmera. Filipe Furtado comenta rapidamente um momento de extrema sutileza, onde fica clara essa irrupção do real possibilitada pela montagem:

*Há um momento no meio de Nós Não Envelhecemos Juntos em que, depois que Jobert se recusa a fazer sexo, Yanne faz uma birra e sai da*

*sala batendo a porta ao sair e, a seguir, a câmera fica para trás enquanto o ar move o cabelo de Jobert. De alguma forma, essa reação em cadeia contém tudo o que torna os filmes de Pialat tão bons (FURTADO, 2020).*

Essa cadeia de pequenos acontecimentos poderia muito bem ser interrompida por um corte sincronizado com o bater da porta. É a montagem que a permite, que carrega a força dos gestos.

## **PIALAT ALÉM**

Os filmes seguintes de Maurice Pialat estendem todos os processos que fundou em seus dois primeiros longas-metragens. Poderíamos muito bem ver como o diretor se desenvolve tematicamente, mas Pialat não é um cineasta de temas. Suas células temáticas mais básicas se encontram em *Infância Nua* e *Nós Não Envelhecemos Juntos* e serão desenvolvidas ao longo de sua obra: a morte (figurada e literal) da família e a inevitável violência dos amores.

Por vezes, ambos os temas se encontram em um só filme, caso de *A Ferida Aberta* (1974), *Aos Nossos Amores* (1983) e *Van Gogh* (1991). Ou então Pialat não se volta a nenhum dos dois, como em *Sob*

*o Sol de Satã* (1987), um caso único em sua carreira. De toda forma, Maurice Pialat não se importa com temas, com a importância ou urgência de determinado assunto. Um tema é apenas um ponto de onde pode partir para lançar seu olhar, isto sim em desenvolvimento constante.

A partir de então, o método de Pialat atingirá outros níveis. Em *Aos Nossos Amores*, seu filme nominal, durante uma cena de jantar, o personagem do pai (interpretado pelo próprio Maurice Pialat) retorna repentinamente após ter abandonado a família. Pialat deu essa informação apenas para alguns atores, mas Evelyne Ker, atriz que interpreta a mãe, não sabia que isso aconteceria. Sua surpresa (e consequente surto) ao ver Maurice Pialat entrar em cena é genuína, e nasce de uma relação intensa com o diretor, em quem dá um tapa ao final da cena.

Ao longo dos anos, os filmes de Pialat definitivamente se tornaram um pouco mais polidos, mas o diretor mantém seu status de "marginal do centro". Seu discurso ao receber a Palma de Ouro por *Sob o Sol de Satã* é um dos momentos de maior polêmica do festival após maio de 1968, e deixa claro que pouco se importa com o sistema do cinema francês.

## CONCLUSÃO

Maurice Pialat é um cineasta que oferece muitas formas de aproximação. O caminho aqui tomado foi uma tentativa de compreensão do nascimento de seu cinema, mas poderíamos muito bem ter nos aproximado de outros aspectos de sua carreira ou tratado de outras coisas em mais detalhe. Seu trabalho como ator abre espaço para outras discussões e questionamentos a respeito da performance em seu cinema, ou mesmo sobre o imprevisto presente em seus trabalhos, o que o coloca em cotejo com outros diretores como John Cassavetes e Jacques Rivette.

Há também o seu passado como pintor e curta-metragista. Embora seus curtas metragens não tenham despertado interesse o suficiente da crítica, eles ainda podem revelar um outro Pialat. As pinturas de Maurice Pialat ainda são muito desconhecidas, embora na internet tenhamos acesso a apenas alguns poucos retratos -- mas é conhecida sua filiação impressionista também na pintura. Um trabalho de pesquisa de suas telas com certeza seria capaz de trazer à tona outro lado de um dos maiores artistas do século passado.

A influência de Pialat é sentida por todo o cinema contemporâneo. Cineastas como Hou Hsiao-hsien, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Jia

Zhang-ke e Affonso Uchoa podem ser considerados herdeiros (diretos ou indiretos) de Pialat. A inserção do real na imagem, a busca pela verdade dos atores: as premissas básicas de um cinema recuperado por Maurice Pialat estão nas obras desses outros diretores. Seria mesmo possível traçar um caminho comparativo entre as obras desses poucos cineastas que, não à toa, também são dos maiores que o cinema já viu.

Pialat não viu os rumos que cinema tomou na virada do século. A ascensão do digital, a proliferação dos multiplex e a mentalidade *fin-de-siècle* tomada por muitos cineastas que acreditavam que o cinema estaria prestes a morrer. Pialat foi um cineasta das mãos, um dos maiores exemplos de artesãos que há na história do cinema, atrás apenas, claro, de Lumière e Méliès. Raramente olhava a cena pelo visor, para ele, é preciso que a cena exista "tátilmente, fisicamente, antes de existir visualmente" (OLIVEIRA, op. cit., p. 100).

Se há algo para se tomar do cinema de Maurice Pialat, é sua postura diante do real. Saber compreender o peso dos gestos, dos surtos, da materialidade da imagem e, mais importante ainda, de que o cinema não existe fora do mundo. "O cinema de Pialat, todo ele energia, sensação, pulso, matéria, consiste em viver ao invés de só 'fazer cinema'" (MAGNY, 1991, p.28).

**NOTA:**

(1) Todas as citações em inglês e francês foram traduzidas pelo autor.

**REFERÊNCIAS:**

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. São Paulo: Autêntica, 2016.

ANDRADE, Fábio. *Redefinindo impressões*. Cinética, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/infancia-nua-lenfance-nue-de-maurice-pialat-franca-1968/>. Acesso 04 de Jun. 2020.

FURTADO, Filipe. *Comentário no site Letterboxd*, 2013. Disponível em: [https://letterboxd.com/filipe\\_furtado/film/we-wont-grow-old-together/](https://letterboxd.com/filipe_furtado/film/we-wont-grow-old-together/). Acesso 05 de Jun. de 2020.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

MAGNY, Joël. *Le geste de Pialat*. Cahiers du Cinéma, n. 449, nov., 1991.

THOMPSON, David; BELL, James. *Sight & Sound*. Nov. 2019, Vol. 29 Issue 11, p. 42-45.

VINCENDEAU, Ginette. *Sight & Sound*. Nov. 2019, Vol. 29 Issue 11, p. 46-47

WAREHIME, Marja. *Maurice Pialat*. Manchester: Manchester University Press, 2006.



# Novos Olhares



# Arte e ocultismo: Kenneth Anger e a linguagem mágica do cinema experimental

Artur Ilha

**Arthur Ilha** é graduando no Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, RS.

Kenneth Anger, em um caderno de anotações sobre a antologia *Magick Lantern Cycle*, que agrupa as principais obras de sua filmografia, refere-se ao cinema-tógrafo como sua “arma mágica” (ANGER apud SITNEY, 2002, p. 108) (1). O cineasta é um dos principais nomes do cinema experimental estadunidense, conhecido como um dos pioneiros do cinema *queer* e por seu forte envolvimento com a filosofia esotérica do ocultista inglês Aleister Crowley.

Se Anger tem a câmera como arma mágica, entende-se os filmes realizados como seus feitiços. Em 1969, ele lançou o curta *Invocation of My Demon Brother*, feito a partir de material filmado originalmente para outro filme seu, *Lucifer Rising*. Esta obra retrata um ritual de invocação a Lúcifer, interpretado

por Bobby Beausoleil, preso em 1970 por assassinato a mando de Charles Manson, e conta com a participação de figuras notórias da contracultura estadunidense como Anthony LaVey, fundador da Igreja de Satã, além de Mick Jagger, que também compôs a trilha sonora do curta.

Para Anger, Lúcifer representa a força criativa e o espírito de subversão, o “Anjo Rebelde” com a mensagem de que “a chave da alegria é a desobediência” (ibidem., p. 113). O “feitiço” realizado por ele é a exaltação romântica da subversão através do poder imaginativo da arte, utilizando uma série de recursos formais que se opõem à tradição da linguagem fílmica na busca por uma experiência estética que transcenda os limites do cinema.



## **MAGIA COMO SINÔNIMO DE ARTE**

A ideia de que suas obras podem ser consideradas “filmes-feitiços” não se limita apenas à visão de Anger sobre o próprio trabalho. Alan Moore, escritor e ocultista conhecido por suas histórias em quadrinhos (que geralmente envolvem temas místicos), define magia como “a ciência de manipular símbolos, palavras ou imagens, para operar mudanças de consciência” (MOORE, 2002). Esta definição, propositalmente ampla, implica que qualquer manifestação artística é um ato mágico, pois envolve a utilização da linguagem para estimular na consciência ideias que não têm relação material com a obra.

Por exemplo, um livro formado por símbolos (letras) impressos em papel invoca imagens, histórias e realidades imateriais na imaginação da pessoa que o lê. No cinema, a montagem produz um efeito similar, observado no famoso experimento realizado por Lev Kulechov: a imagem de um rosto inexpressivo (informação luminosa impressa em fotografamas) justaposta com a de um prato de comida desperta no espectador a ideia de “fome”, que não está implícita nas imagens, muito menos na base material onde elas foram impressas.

Ou seja, Moore entende a magia como sinônimo de arte, pois ambas estão preocupadas com fenômenos que ocorrem no campo imaterial (i.e., intangível) da consciência humana. Para ele, a arte é o principal meio pelo qual a consciência se revela, deixando de ser apenas uma abstração para tomar forma concreta. Em suas palavras: “entendendo arte como magia, imaginando caneta ou pincel [ou câmera] como varinha, devolvemos ao mago seus poderes xamânicos e impacto social originais, damos de volta ao ocultismo tanto produto quanto propósito” (ibidem., 2002).

Como os xamãs da antiguidade, os artistas navegam pelo território abstrato da imaginação, comunicando suas experiências através da linguagem. A função social da arte é a mesma da magia (e da psicanálise, sua prima requintada), a de explorar e expressar a psique humana, coisa que a ciência, com seu método baseado em resultados materiais verificáveis, não pode fazer. Ao equiparar arte e magia, devolve-se à última a credibilidade necessária para desempenhar sua função criativa que, na época dos alquimistas, originou abstrações das quais derivaram os primeiros métodos científicos.

No texto *A Alma do Cinema*, o filósofo Edgar Morin traz a magia para um contexto psicológico ao falar da transferência de subjetividade por meio da arte: "Quando os nossos sonhos – os nossos estados subjetivos – se desligam de nós para fazerem corpo com o mundo, dá-se a magia." (MORIN, 1983, p. 147). O filme é o objeto de projeção-identificação do espectador, que não só recebe a subjetividade do cineasta como também projeta na obra a sua própria, em um processo em que "operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo na tela" (ibidem., p. 154).

No cinema comercial, a projeção-identificação ocorre na esfera narrativa do filme, com a forma filmica servindo para comunicar o enredo da maneira mais "eficiente" possível. Em *Invocation of My Demon Brother*, Anger transmite sua subjetividade ao espectador em diversas camadas, construindo uma experiência estética fundamentada na linguagem radical do filme como expressão da subversão personificada por Lúcifer e complementada pelo simbolismo místico.

## **A LINGUAGEM DA SUBVERSÃO**

É difícil encontrar uma definição satisfatória de "cinema experimental". Algumas características comumente associadas a esse tipo de cinema são a experimentação com linguagem e tecnologia, um circuito de produção e exibição às margens da indústria, a ausência de narrativa e a abordagem de temáticas subversivas. O teórico e historiador de cinema P. Adams Sitney, que preferia o termo "cinema de vanguarda", via como uma analogia útil a de que o cinema experimental está para o cinema comercial como a poesia está para a prosa (SITNEY, op. cit., p. 12). Estas definições, ainda que limitadas, ajudam a compreender a proposta do cinema experimental, e todas se aplicam às obras de Kenneth Anger.

Em *Invocation*, Anger combina uma variedade de técnicas como a utilização de prismas, projeção de imagens sobre os atores, movimentos acelerados, superimpressão de diversos planos e ritmo de montagem caótico com o objetivo de tensionar os limites estéticos do cinema. Ele cria uma explosão de linguagem que, combinada com

a retórica ocultista e o erotismo, imbui o filme com o espírito de rebelião que forma sua unidade estética e temática. A falta de estrutura narrativa ou linearidade faz com que o espectador tenha papel ativo na construção da obra. Segundo Sitney, "o filme marca um passo radical de Anger na direção da forma aberta, onde a montagem não depende da ilusão ou sugestão de relações espaciais e temporais entre planos." (ibidem., p. 119).

Essa forma aberta remete ao cinema lírico-abstrato de Stan Brakhage, amigo e colega de Anger. Ele defendia um cinema livre das amarras do realismo fotográfico, preocupado não somente em registrar uma suposta "realidade" objetiva, mas em criar a sua própria realidade a partir de imagens que transcendem a percepção humana. A linguagem proposta por ambos os cineastas reflete a concepção mágica da arte, pois tem como objetivo a exploração e o desenvolvimento do cinema como meio artístico. Nas palavras de Brakhage: "sugiro uma busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a evolução do pensamento ótico e confiando na percepção, no sentido mais profundo e original da palavra." (BRAKHAGE, 1983, p. 342).

O cinema clássico é um reflexo da percepção humana comum. A maneira como o mundo é percebido, fenomenologicamente, é traduzida no cinema através de uma estrutura de linguagem específica, que se tornou hegemônica por ser referenciada facilmente à realidade. O cinema comercial, ao mesmo tempo que é produto desse consenso linguístico, o reproduz. A linguagem autopropagante do cinema convencional forma um ouroboro que limita a experiência humana através da reprodução de sua própria percepção limitada.

O cinema experimental, por sua vez, tem o objetivo de emancipar o meio cinematográfico dessa linguagem padronizada que tem como objetivo principal (e muitas vezes, único) o retorno financeiro, em busca de ferramentas que possibilitem novas formas de expressão. Em uma conversa com Sitney após o lançamento de *Invocation*, Anger comentou que estava descontente com os "materiais básicos do cinema", dizendo que preferiria "projetar os filmes diretamente na cabeça das pessoas" (SITNEY, op. cit., p. 117).

A relação com o esoterismo, presente não só na filmografia de Anger como nas de outros nomes importantes do cinema de vanguarda como Maya Deren,

Jordan Belson, James Broughton e o próprio Brakhage, não parece ser apenas uma coincidência. As obras desses cineastas estão entre as tentativas mais bem-sucedidas, talvez na história das manifestações artísticas, de representar experiências místicas e estados alterados de consciência muito associados às filosofias e práticas ocultistas.

Nas palavras poéticas de Moore, a arte é o "ocultismo vital e progressivo, lindamente expresso, que não tem obrigação de se explicar ou justificar. Cada pensamento, linha e imagem criados primorosamente por nenhum propósito senão o de serem oferendas dignas dos deuses, da arte, da própria magia" (MOORE, op. cit.). Reafirmando a arte como magia, é (re)construído um espaço onde ambas podem dedicar-se devidamente ao seu progresso e refinamento como ferramentas importantes de expressão subjetiva, sem perder tempo com comparações fúteis com a ciência uma vez que, por definição, não se comprometem com o conhecimento científico.

#### **NOTA:**

(1) Todas as traduções de textos em inglês neste artigo foram feitas pelo autor.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BRAXHAGE, Stan. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MOORE, Alan. *Fossil Angels*. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3hl-pU9f>. Acesso em: 06 fev. 2021.

MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film*. 3 ed. Oxford University Press, 2002.

#### **FILMOGRAFIA:**

*The mindscape of Alan Moore* (2003). Direção: Dez Vylenz. EUA, 77 min. Disponível em: <https://bit.ly/3yvDN1m>. Acesso em: 06 fev. 2021.

*Invocation of my demon brother* (1969). Direção: Kenneth Anger. EUA, 11 min. Disponível em: <https://bit.ly/3dShtY1>. Acesso em: 06 fev. 2021.

...

O CINEMA  
INDEPENDENTE  
BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO  
EM 50 FILMES

Resenha



# A propósito de uma certa crítica Um certo cinema brasileiro em 50 filmes

André Piero Gatti

**André Piero Gatti** fez mestrado na ECA-USP e doutorado na Unicamp. É professor universitário e pesquisador cinematográfico. Sua tese de doutorado, *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*, foi publicada pela Editora Mnemocine.

## O AUTOR E O SEU PERFIL DE UM SUJEITO MUITO PRÓXIMO

Marcelo Ikeda é figura de proa do cinema e do audiovisual brasileiro contemporâneo. Prática e teoria estão presentes nessa personalidade que conjuga sólido conhecimento do campo cinematográfico, além de ser um arguto observador do atual estado das coisas do audiovisual, no seu sentido mais amplo. Nos seus trabalhos, técnica, estética e economia tendem a se conjugar de maneira bastante peculiar, fator esse que o destaca em relação à maioria dos seus pares.

Do campo da tecnocracia econômica procede a sua formação e carreira iniciática na atividade das coisas das imagens

em movimento. Pois, Ikeda-san trabalhou durante um bom tempo na Ancine, isso graças à sua formação de economista. Essa formação, aliada a uma sensibilidade estética e cinefilia rigorosa, lhe permite uma abordagem mais abrangente do filme, fato raro na crítica cinematográfica brasileira. Esta que recentemente criou especialistas sem conhecimento de causa, sem entender o esqueleto que sustenta a carne cinematográfica, ou melhor dizendo, sua indústria. Este segmento da crítica encara o filme apenas como um fenômeno estético, a chamada crítica idealista, alienada do processo do cinema em sua totalidade. Este fato nos remete ao filme *Tem Coca-Cola no Vatapá* (Pedro Farkas e Rogério Correa, 1975), em que por

ocasião do registro de uma aula do crítico-mor, Paulo Emilio Salles Gomes, uma aluna de então, Luna Alkalay, afirma: “Paulo Emilio você só vê o cinema como uma indústria?” E o crítico-mor rebate: “Mas o cinema é uma indústria, fato que muitos dos cri-críticos de hoje parecem desconhecer”.

O currículo do autor de *O cinema brasileiro contemporâneo em 50 filmes* (Editora Sulina, 175 págs.) é algo que deve ser destacado. Ikeda-san trabalhou na Ancine entre 2002 e 2010, atualmente é professor do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Destacando-se hoje como um profícuo autor de obras que abordam a cinematografia brasileira contemporânea. Além da supracitada, juntamente com o cineasta Dellani Lima ele publicou *Cinema de garagem*, exatamente há dez anos, depois vieram outros tantos títulos: *Cinecasulofilia* (2014), *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos políticos e econômicos* (2015) e *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbra-mento e o cinema contemporâneo brasileiro* (2019). Esta publicação foi resenhada brilhantemente pelo nosso editor e crítico-esteta, Humberto Silva, no número anterior de nossa publicação.

Não bastasse esse longo currículo, Ikeda-san também atua como cineasta, curador e mantém sites na Internet (www.

cinecasulofilia.com e www.marceloikedas.com ). Ou seja, Ikeda-san é um ser multimidiático, desses raros de se encontrar por aí. Além disso, ele tem outra faceta menos conhecida, a de sambista. O que não deixa de ser curioso por sua origem com um pé na terra do Sol Nascente. *Banza!*

## **O CENÁRIO DO CAMPO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO**

Curiosamente, os filmes que Ikeda-san escolheu nessa publicação são justamente aqueles que fogem ao esquema do cinema dito industrial brasileiro. Este que tem sido abastecido, há um bom tempo, por polpudas verbas oriundas do espectro estatal: municipal, estadual e federal. Estado brasileiro que há quase trinta anos hidrata este setor, que não consegue se inserir e se resolver no mercado sem tal ajuda. O cinema brasileiro industrial é um *junkie*, cujo apetite insaciável por recursos milionários não teve até hoje a competência em se estabelecer. Ainda que a responsabilidade desse fato não seja exatamente da classe. Isso porque as políticas públicas do período não tiveram a coragem de enfrentar o dragão da maldade do cinema norte-americano.

O campo do cinema brasileiro adquiriu uma nova complexidade, notadamente a partir da chamada Retomada. Portanto, tal renovação se encontra no

limiar de completar três décadas. Pois, a marca da Retomada é o edital "Resgate do cinema brasileiro", que foi articulado pelo setor audiovisual junto ao Estado, via Minc e a então Secretaria do Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv). A expressão "retomada" é derivada justamente do título do edital, quando a imprensa especializada da época dizia que vivíamos uma retomada da produção cinematográfica brasileira. Além do citado edital, esse movimento veio articulado com a reedição da Lei do Audiovisual, Lei nº 8.685. O ano destes marcos? 1993. De lá para cá, muita água passou embaixo da ponte.

### **BREVE RETROSPECTO DO PERÍODO ABORDADO PELO AUTOR**

Dos anos 2000 até os dias de hoje, o cinema e o audiovisual no Brasil passaram por grandes transformações estruturais e uma reorganização do campo de forma inusitada. Pois, além de tudo, surgiram novas tecnologias de produção, distribuição e exibição. A revolução tecnológica digital apresentou suas garras.

No que diz respeito ao número de produções, pode-se dizer que foram atingidos níveis inéditos de novas obras e de estreias em salas de cinema, *streaming*, tv aberta e tv por assinatura. Aparentemente, trata-se de um cenário auspi-

cioso. Entretanto, a participação percentual do filme brasileiro no mercado pátrio ainda não atingiu os percentuais nem os números que o cinema local atingiu no seu período áureo, ou seja, entre 1975 e 1979. Ainda que pese o fato de que mais do que dobramos os lançamentos nas salas de cinema no período recente. Como consequência disso, uma realidade não mudou, o mercado continua sendo controlado por empresas transnacionais que tomaram conta dos espaços economicamente mais lucrativos do setor.

### **A RENOVAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI**

O movimento de reorganização e renovação do campo cinematográfico foi anteriormente observado na década de 1950. Período este que foi marcado por uma situação diferenciada, até então inédita, do campo, com bem observa Glauber Rocha, no seu clássico *Revisão crítica do cinema brasileiro*. A citação aqui não é gratuita. Pois, com esta obra, Glauber redefiniu um parâmetro historiográfico que foi o de narrar a trajetória do cinema brasileiro pelas obras cinematográficas com projeto e/ou caráter autoral. Este paradigma, de maneira consciente ou inconsciente, virou uma prática comum entre



nós, de lá para cá. Lembrando que originalmente a publicação do *Revisão ...* se deu em 1963 e somente muitos anos depois veio a ser reeditado pela hoje extinta editora Cosac&Naif, com introdução do glauberiano-mor, Ismail Xavier.

Entretanto, há algumas diferenças entre estas duas situações, mormente no campo da crítica cinematográfica, sob vários aspectos. O primeiro deles é a perda de centralidade que a crítica tradicional deixou de ter para o público médio. Como consequência, nos dias de hoje, a influência da crítica especializada junto aos leitores no âmbito dos grandes veículos de comunicação é praticamente desprezível. Isso se deve a vários motivos. Mas, penso que o principal é que o público frequentador de salas de cinema em especial não dá muita atenção para essa literatura atualmente, porque prefere os materiais veiculados pela internet e seus espaços. Para tal tipo de assunto tem vasta literatura e videografia. A praga dos youtubers e influencers, o império do amador apresentou suas armas.

Dimensionar a produção cinematográfica de cerca uma década, com certeza, não se trata de uma tarefa das mais simples. No caso da cinematografia

brasileira do período a que se debruça autor, trata-se de árdua tarefa devido a vários fatores. Um deles nos remete ao problema crônico do cinema brasileiro. O filme tupiniquim historicamente se encontra fadado à baixa circulação em solo pátrio. Via de regra, boa parte das obras audiovisuais apresentadas na obra de Ikeda-san teve exibição bastante limitada, basicamente restrita aos circuitos de festivais e mais recentemente aos canais de *streaming* que estão se diversificando no ambiente digital. Na realidade, poucos filmes entraram em cartaz nos circuitos tradicionais de exibição cinematográfica e, mesmo assim, ficando muito pouco tempo nas telas das salas e muitas vezes em horários bastante rarefeitos.

Por outro lado, o autor contempla filmes de curta-metragem que não têm exibição de tela em sala de cinema garantida. Ainda que pese o fato de que a chamada Lei do Curta se encontre em vigor, neste caso o acesso à maioria fica restrito aos canais digitais, nem sempre abertos ao público. Além disso, pesa o volume de produção tanto de curtas quanto de longas metragens que se encontra no mais alto patamar de toda a trajetória do cinema brasileiro. Enfim, estamos diante de um cenário raro e que ainda padece de uma melhor compre-

ensão de sua matéria, esperando uma produção historiográfica que venha dar conta teórica e criticamente do período em que o autor se debruça. Isto para além do que a academia brasileira resolver chamar de uma “Nova história do cinema brasileiro”, que por sua vez não contempla esta nova cinematografia.

### **A PUBLICAÇÃO PROPRIAMENTE DITA: 50 + 100 FILMES**

O livro trata originalmente de 50 filmes, que são comentados em seu corpo propriamente dito. Entretanto, há um anexo que contém uma lista com mais 100 filmes. O que nos dá a entender que ainda devemos ter um segundo e terceiro volumes desta obra. Não sei se o mercado editorial brasileiro tem fôlego para tanto. Isso porque livros de cinema brasileiro pouco vendem, na sua maioria.

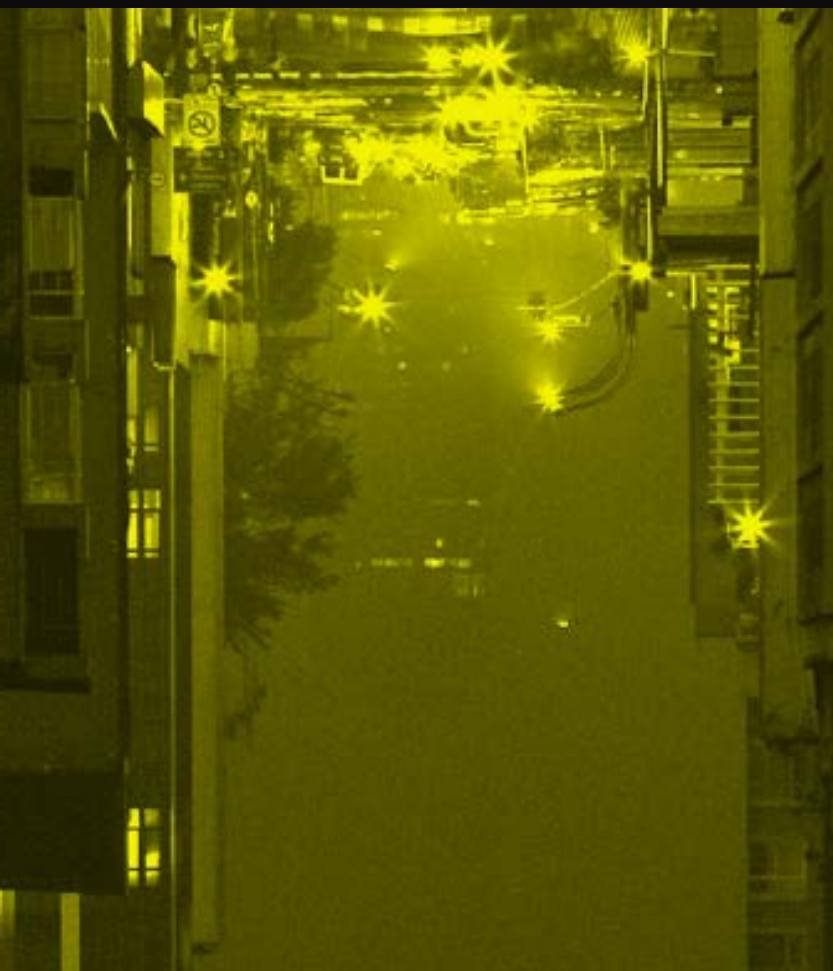
Vou brevemente comentar o estilo do autor, que escreve de maneira ágil e se esquivava de maneirismos afetados que tanto caracterizam nossa crítica contemporânea. Especialmente a acadêmica, com suas citações e referências, mormente, estrangeiras. Entendo que o texto crítico nunca pode ser maior do que o seu objeto, se não ele se transforma em um fim em si mesmo. Isto só vale quando a

crítica realmente deslinda uma realidade singular da obra em questão. Ela pode, sim, representar um avanço, que nem o próprio autor do filme estava preparado ou atento ao fato. Como diria Jean Renoir: “Bazin enxerga coisas nos meus filmes que eu jamais observei”.

Para minha surpresa, vi que dos 50 filmes comentados por Ikeda-san tenho intimidade com mais de 50% dos títulos ou dos diretores comentados no corpo do livro. Fator este que me permite fazer um julgamento com alguma base. Então, vamos lá. Primeiro que a exemplo da maioria dos críticos, Ikeda-san destila um gosto muito próprio sobre o tipo de filme que melhor lhe agrada. Portanto, não se trata, a rigor, de um texto de análise fílmica, o autor evita o academicismo exacerbado que vemos em outros críticos de sua geração. Este seu gosto particular parece ter encontrado um público que está bastante atento para suas pílulas fílmicas. Nesta obra encontramos um ponto de partida para discutir de maneira mais embasada e sistêmica sobre a história recente do cinema brasileiro alternativo, que não encontra, via de regra, exposição sistêmica no circuito tradicional de exibição cinematográfica. Dado a estes fatores, recomenda-se a leitura da obra que flui de maneira leve e saborosa.



# Resenha



# O cinema paulistano em foco: Spcine, audiovisual e democracia nos tempos pós-retomada.

Humberto Pereira da Silva

**Humberto Pereira da Silva** é professor de filosofia e de história do cinema, além de crítico de cinema. Publicou *Glauber Rocha – cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016), *Ver e Ver Como – ensaios sobre cinema e cineastas marcantes* (Paco Editorial, 2018), entre outros. É membro da Abraccine.

A cidade de São Paulo, que se orgulha em ser a de maior economia do Brasil, precisava de um órgão público para cuidar de seu cinema. Nos anos de Retomada do cinema brasileiro, houve um impulso notável na criação de órgãos que estimulam a produção do cinema nacional, a elaboração de legislações específicas para o setor e em decorrência a movimentação de recursos por meio dos mais variados editais, incentivos fiscais, assim como a adoção de um vocabulário com palavras que hoje parecem comezinhas: *film commission, VOD, streaming, doctoring, tax rebate, cash rebate, benchmarking...* (se essas palavras não são "naturais" para um leitor apenas ilustrado, então ele precisa se antenar...)

Assim nasceu a Spcine, no clima dos novos tempos, na sequência das cíclicas "retomadas" de nosso cinema (que se encontra, mais uma vez, abalado com a nova ordem política no poder federal...). O livro organizado por Fabio Maleironka Ferron e Alfredo Manevy, *Depois da última sessão de cinema – Spcine, audiovisual e democracia* (Autonomia Literária, 419 págs.), conta a "história" da Spcine por meio de diversas entrevistas de quem participou ativamente de sua criação e também não tão ativamente.

Marcelo Ikeda é um nome importante na publicação de livros que tratam dos meandros e marcos políticos e legais na criação de órgãos voltados para o

cinema nos anos da Retomada. Escreveu nesse decênio recente *Cinema brasileiro a partir da retomada, Lei da Ancine comentada, Leis de incentivo para o audiovisual* e, saindo do forno, *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine* (Ikeda-san é destaque na outra resenha desta edição da Mnemo). O livro organizado por Maleronka e Manevy, com foco em São Paulo, acresce a bibliografia que se destina à configuração e mapeamento das condições de possibilidade de filmar e ter o filme visto nos anos recentes, sob impulso da Retomada. Assim como os livros de Ikeda destacados acima, *Depois da última sessão de cinema...* é leitura obrigatória para quem quiser saber e entender um tanto da cozinha do cinema em São Paulo. E, ainda que seja um aspecto derivado da leitura, fundamental para a compreensão e reflexão sobre os humores da produção e exibição filmica a partir de um órgão que atua no município. Com isso, enseja uma boa dose de otimismo, entusiasmo e um naco de "utopia", aludindo talvez inadequadamente ao título do livro de Ikeda-san.

Maleronka e Manevy escrevem os prefácios de *Depois da última sessão de cinema...* (embora o de Manevy venha como introdução...). O texto de Maleronka tem um

título sugestivo, *Um trailer* (algo como preparar o espírito para o que se vai ler). E assim, jogando com a imaginação, estabelece as coordenadas para uma imaginária filmagem do livro. Este, por sua vez, é um investimento de fôlego, em que "o campo visual será descrito sob o ponto de vista de São Paulo". Maleronka acentua que o caminho tomado para a realização das entrevistas foi pautado pela pluralidade de pontos de vista: são "quarenta verdades que se apresentam lado a lado, em contraposição e diálogo". Realça, igualmente, tendo em mente que o "gargalo" do cinema brasileiro está na distribuição, que o Circuito Spcine fez 1 milhão de espectadores em pouco mais de dois anos de atuação. O título do prefácio, *Um trailer*, um bom exercício de intertextualidade (descreve que os bastidores das conversas, das quais resultaram o livro, se cruzam com as locações citadas: os cinemas de rua, as salas multiplex, a Mostra de Cinema...), carrega um sentido de otimismo sobre o papel da Spcine desde sua criação...

A introdução/prefácio de Manevy, por seu turno, (não é o caso de precisar a distinção entre uma e outro...) traz um título que deixa o leitor na expectativa: No olho do furacão. E com ele, quem sabe se calculadamente

como contraponto ao que Malerionka escreveu, a lembrança desconfiada da ciclicidade dos ciclos cinematográficos. Manevy traça de modo rápido a tentativa de industrialização da Vera Cruz nos anos de 1950 e os ciclos que se seguiram até chegar à criação da Spcine em 2013. Para, a partir de então, falar das realizações desta última. Ele dá ênfase, principalmente, à atuação de personagens-chave para a consolidação do órgão (no plano político, stricto-sensu, e na condução da engrenagem). Apesar da lembrança de que o cinema brasileiro se move em ciclos – e assim a continuidade de qualquer iniciativa está sujeita a chuvas e trovoadas –, Manevy não antecipa um diagnóstico pessimista, mas também não destaca como se deu a atuação da Spcine na sequência de sua saída da presidência do órgão, no fim do governo de Sergio Haddad em 2018 (Bruno Covas e Ricardo Nunes não são citados, nem para dizer se houve fricções com respeito à gestão anterior). O título *No olho do furacão* pode ser que traga alguma ironia. O mundo do cinema no Brasil é sempre perigoso – aludindo à conhecida máxima de Guimarães Rosa –, levar adiante uma iniciativa “no olho do furacão” é se colocar numa situação de perigo a cada movimento. Por isso, na descrição de Manevy quanto à continuidade de uma gestão a outra, algo paira no ar.

Certo, mas, depois dos ricos, insinuantes e elucidativos prefácios, chegam as entrevistas. Um primeiro ponto para quem ler um livro com entrevistas sobre a criação de um órgão como a Spcine é sobre os critérios na escolha dos entrevistados. No caso, um total, como já assinalado, de quarenta entrevistas, um número redondo, pois. Os escolhidos foram cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, políticos com atuação parlamentar, militantes políticos, ativistas, agentes diretamente envolvidos na criação e consolidação da Spcine... Aqui uma aposta delicada e melindrosa: num jogo que ocorre na cozinha, as inevitáveis idas à alcova. Em nome da pluralidade, temos quarenta “verdades em contraposição e diálogo”. Mas no jogo político a alcova é, justamente, o lugar em que se separam “gregos e baianos” (aludindo, antes de ser acusado de “racismo estrutural”, a livro de José Paulo Paes). E, para o leitor que lê na rua os rumos de um empreendimento na esfera pública, as boas maneiras na cozinha, que resultaram em decisões de interesse coletivo, encobrem divergências políticas e de protagonismos (nas entrelinhas, os entrevistados falam de um bom diálogo e sutis rugas com o governo estadual).

Na alcova, efetivamente, o jogo de forças que torna viável uma iniciativa cuja realização uma entrevista mascara (no campo da esquerda, para ficar no trivial, não dá para encobrir embates com divergências inconciliáveis: gregos e baianos, ainda que se abriguem na mesma casa, dormem em alcovas distintas). Com isso, pois segredos de alcova são segredos de alcova, inevitável que fique no ar como desafios políticos para a continuidade foram postos sobre a mesa da cozinha (as rusgas com o partido no governo estadual passaram a ser administradas, com a troca de gestões, por esse mesmo partido na prefeitura).

Ainda, sobre os escolhidos para as entrevistas, procurou-se garantir a pluralidade de pontos de vista, mas, com um número redondo de entrevistados, para um leitor desconfiado alguém que teve atuação na criação e consolidação da Spcine teria sobrado? Por quais critérios? Claro, pode-se justificar que qualquer seleção é aleatória. Mas assim não se pode negar que a aleatoriedade gere desconforto, e que alguns dos entrevistados tenham entrado na lista menos em razão de sua importância efetiva para a Spcine do que por seu atrativo, digamos, midiático (na carta que antecede os "prefácios" é exibida uma exaustiva lista de agradecimentos e, então, um leitor curioso pode

indagar se um ou outra agradecida não teria mais a dizer sobre a Spcine que uma ou outro entrevistado... – novamente, segredos de alcova).

Nas questões pautadas para as entrevistas algumas constantes. Quase todas foram realizadas depois do impacto da pandemia; com isso, um assunto que já estava na ordem do dia ganha destaque: o confronto entre *streaming* e salas de cinema. A diversidade de posições dos entrevistados é notável. E com ela o leitor tem um painel que lhe permite entrever os diversos fatores e interesses que estão em jogo, e não simplesmente ficar no clichê de um possível "fim do cinema...". Algumas posições revelam disposição de vontade (desejo) com cacoetes de sociologia de ocasião sobre a simbologia de uma sala de cinema, mas revelam igual e subliminarmente que o assunto "cinema" é extremamente sensível a apelos do mercado (a regulação do *streaming* é um ponto nevrálgico a esse respeito: inevitável pôr sobre a mesa da cozinha essa realidade presente, tanto quanto seu efeito para as salas de exibição). E para falar de mercado, desde o catecismo do "velho barbudo", não se pode escapar das malhas da concorrência e dos interesses em disputa. No capitalismo, o mercado implica em aposta e na aposta quem



ganha e quem perde. Explícita ou implicitamente entrevistados que abordaram o confronto *streaming* e salas de cinema manifestam que o jogo do mercado não pode ser subestimado. Ao longo do livro, aliás, o emprego exaustivo de termos referentes ao mercado – ao mundo do dinheiro e dos negócios, pois: “cinema é uma indústria”, sustenta Paulo Emílio – bate de frente com o “romantismo” de uma “última sessão de cinema” em lugar público.

Outra constante nas perguntas foi sobre a relação entre a Spcine e a Riofilme. Diversas entrevistas acentuam as convergências e divergências entre os dois órgãos. Interessante, para o leitor, ter em mente que de algum modo a criação da Spcine traz à tona a rivalidade entre Rio e São Paulo. De algum modo, para o leitor, é como se fora deste eixo que “domina” a cena cultural no Brasil não houvesse iniciativas para impulsionar a produção cinematográfica – ou elas foram discretamente ignoradas pelos entrevistadores... Qual a diferença, por exemplo, entre a atuação da Spcine e da Funcultura, em Pernambuco, estado do qual saíram os filmes mais premiados no Brasil nas duas décadas recentes? Para o leitor que acompanha a produção cinematográfica brasileira dos últimos anos, essa, talvez, uma

pergunta que poderia ser feita a Kleber Mendonça, justamente um dos entrevistados do livro: *Vinil Verde* (2004), um curta que antecipa seus longas posteriores, foi financiado pela Funcultura.

Entre as questões constantes, destaco, ainda, sobre a implementação do Circuito de Cinema Spcine, os CEUs, a relação com um público “carente” de cinema, as dificuldades para estabelecer uma programação voltada para quem não frequenta multiplex no Shopping Center. As respostas trazem um dado que não se pode perder de vista. A relação complexa entre cinema, educação e Estado como elemento formador. A discussão aqui, se aprofundada em termos de sociologia do comportamento, cairia no problema do mercado – a alienação para voltarmos ao vocabulário marxista –, certo incontornável “paternalismo” e a expressão espontânea do que é “melhor” para quem está na “periferia”. As respostas a esse respeito revelam “boas intenções” num campo minado. A perspectiva do Outro, tenho em vista *#eagoraoque* analisado nesta edição da Mnemo por Arthur Autran, exhibe a existência de armadilhas insondáveis.

A constatação de que se deve levar o “cinema” para onde não há “cinema” é louvável (a palavra



"democracia" no subtítulo do livro é pedra de toque: uma sociedade democrática, *lato sensu*, é aquela que garante igualdade de acesso a todos). O alcance que a iniciativa tem pode ser aferido pelo fluxo – 1 milhão de espectadores em dois anos ... –, mas o que isso significa para quem recebe o "cinema" levado? Além dos "pancadões", um entretenimento a que não tinha acesso ou um "alimento" para formação cultural? (A palavra "democracia", assim, ganha outro contorno: qual é o efeito efetivo do acesso à uma "sala de cinema" para além do entretenimento?). Como experiência vivida, para quem vive na periferia, me parece difícil traçar uma linha entre o lazer propiciado por um "pancadão" – ou um filme "convenientemente" escolhido para projeção – e, do ponto de vista cultural, algo além da pura e simples fruição.

Li o livro, claro, supondo a importância da criação e da consolidação da Spcine. Por isso, entendo, há certo desequilíbrio na seleção de entrevistados. Tendo em mira esse pressuposto, há entrevistas que parecem apenas tangenciar o foco, enquanto outras oferecem um cabedal de informações e de dados que levam o leitor a compreender nuances, detalhes e óbices sobre como uma política de "cinema" é implementada: a que veio, o que se espera dela, até onde pode chegar. Sob esse aspecto, o que me parece

ser mais importante em *Depois da última sessão de cinema...*: oferece um mapa sobre a cozinha do cinema em sentido amplo (não ignoro, por suposto, que as palavras "cinema", "audiovisual" e... "games" comportem nuances conceituais, mas os entrevistados e o próprio título do livro, inadvertidamente, usam em sentido lato a palavra "cinema" como filme e sala de projeção... – levar o "cinema" para a periferia é um slogan, certo?), ilumina ao mesmo tempo as dificuldades e o amplo leque de realizações – guardada a pluralidade em que entram em cena indígenas/ autóctones, negros/negras, mulheres/negras, trans... –, que merecem ser vistas e ter espaço de discussão (tomo novamente a palavra "democracia" para indicar outro contorno; sim, pois além da frequente vagueza com que ela é usada, trata-se de uma palavra que requer nuance). E, principalmente, procura atualizar e antenar o leitor sobre os diversos caminhos pelos quais a produção e circulação de filmes está passando. Nesse sentido, com foco na cidade de São Paulo, trata-se de um potente diagnóstico sobre o que está acontecendo e o que se pode esperar (com ou sem utopia – novamente, Ikeda-san). Enfim, um livro, pois, fundamental. Uma referência para quem quiser ter o retrato do que de mais relevante tem sido feito no campo da produção e circulação de filmes com a criação da Spcine.

# Filmografia Silvio Tendler\*

\*Informações retiradas do site Caliban Cinema e Conteúdo (<http://caliban.com.br/filmografia/>) e do livro *Catálogo (in)disciplinado* de José Carlos Sebe Bom Meihy.

**FANTASIA PARA ATOR E TV** (1968), 10 min. Produção: Mapa Filmes. Direção: Paulo Alberto Monteiro de Barros. Assistência de direção: Silvio Tendler.

**LA CULTURA POPULAR VÁ!** (1973). Departamento de Desenvolvimento Social. Chile. (Esse filme se perdeu e não chegou a ser montado).

**LA SPIRALE** (1975), 145 min. Produção: Reggane Films. Coprodução: Seuil Audiovisuel. Filme coletivo. Equipe: Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, Chris Marker, François Perier, Jean-Michel Folon, Jean-Claude Bloy, Pierre Flemont, Silvio Tendler.

**OS ANOS JK - UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA** (1980), 110 min. Produção: Hélio Paulo Ferraz. Direção: Silvio Tendler. Prêmio Especial do Júri e Prêmio de Melhor Montagem no Festival de Gramado (1980).

**O MÁGICO MUNDO DOS TRAPALHÕES** (1981), 88 min. Produção: Renato Aragão Produções. Direção: Silvio Tendler. Maior bilheteria da história do cinema documentário brasileiro: 1 milhão e 800 mil espectadores.

**JANGO - COMO, QUANDO E POR QUE SE DERRUBA UM PRESIDENTE** (1984), 114 min. Produção: Caliban. Direção: Silvio Tendler. Prêmio Especial do Júri, melhor filme do Júri Popular e melhor trilha sonora do Festival de Gramado (1984). Prêmio Especial do Júri, Festival de Havana (1984).

**RONDÔNIA: VIAGEM À TERRA PROMETIDA** (1986), 53 min. Produção: Otilia Quadros, Madalena P. de Mendonça, Gláucia Alves Vieira. Direção geral: Washington Novaes. Direção: Silvio Tendler. Realização: Rede Manchete. Episódio da série "Rondônia: Caminhos da sobrevivência", produzida para a TV Manchete.

**MEMÓRIA DO AÇO** (1987), 41 min. Direção: Silvio Tendler. Este filme foi doado ao Ministério da Indústria e do Comércio pelas seguintes empresas: Benafer S.A., Ferrostaal do Brasil S.A., Intermesa Trading S.A., Mipescas S.A., Real Metalco S.A., Rio Negro Comércio e Indústria de Aço S.A., Transbras Transportadora Brasil LTDA., Siderbrás - Siderurgia Brasileira S.A.

**PROGRAMA NACIONAL DO PCB** (1987). Direção: Silvio Tendler.

**PROGRAMA DO PSB** (1987), 60 min.  
Direção: Silvio Tendler

**APRENDER, ENSINAR E TRANSFORMAR** (1988), 34 min. Direção: Silvio Tendler.  
Filme institucional. Produzido para a Fundação Educar.

**CAÇADORES DA ALMA I** (1988), 59 min. Execução de produção: RCV. Produtor associado: CPCE – UnB. Direção: Silvio Tendler.

**A ERA JK - SAUDADES DO BRASIL** (1992), 22 min. Um vídeo de Silvio Tendler. Dividido em quatro partes, o projeto foi produzido para exibição durante a mostra "A Era JK – Saudades do Brasil", do CPDOC da FGV, com criação e produção da Memória Brasil.

**ANOS REBELDES** (1992) – 11h20 (total). Produção TV Globo. Direção-geral: Dennis Carvalho. Direção: Dennis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel.

**NOSSAS CRENÇAS** (1992), 13 min. Equipe de realização: Cristóvão Brito, Mario Lobão Neto, Rogério Frota, Vinícius Reis, Tânia Fusco, Ronaldo Rosas, Mu Chebabi e Silvio Tendler. Produzido pela Caliban Produções Cinematográficas para a Vale do Rio Doce.

**50 ANOS - VALE DO RIO DOCE** (1992), Produção Caliban. Direção: Silvio Tendler. Filme institucional em 3 episódios de 60 min.

**VIVER EM CONDOMÍNIO** (1993), 17 min. Produção Caliban. Direção: Silvio Tendler. Filme institucional.

**JOSUÉ DE CASTRO – CIDADÃO DO MUNDO** (1994), 50 min. Produzido pela Bárbaras Produções. Direção: Silvio Tendler. Menção Especial do RioCine Festival (1994). Produtores associados: Vídeo Fundação, Caliban Produções Cinematográficas, Truques Cinematográficos, ProVÍdeo, Lamounier, Sky Light, Delart.

**CONCEIÇÃO DAS CRIULAS: VESTÍGIOS DE QUILOMBO** (1996), 31 min. Produção: Liz Ramos. Direção: Silvio Tendler. Realização TV Viva. Produtor Associado: Brasília Vídeo.

**ANTONIETA** (1997), 20 min. Produção: Artur Angeli. Direção: Silvio Tendler. Produzido para o Canal Plus (França).

**CIDADE CIDADÃ** (1998), 17 min. Produzido pela Caliban Produções Cinematográficas para a Prefeitura do Rio de Janeiro. Direção: Silvio Tendler.

**CASTRO ALVES – RETRATO FALADO DO POETA** (1998). 70 min. Produção Caliban Produções Cinematográficas. Idealização e realização Instituto Itaú Cultural. Direção: Silvio Tendler.

**ENVIRA** (1998), 15 min. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Realização: UNESCO Brasil. Direção Geral: Silvio Tendler. Direção: Artur Angell. Vídeo Documental sobre o programa de alfabetização realizado pela Comunidade Solidária do Governo Federal e adotado pela UNESCO, na cidade de Envira, no estado do Amazonas.

**DR. GETÚLIO - ÚLTIMOS MOMENTOS** (2000), 7 min. Escrito, dirigido e produzido por: Silvio Tendler. Produzido para o Museu da República.

**BÓSNIA** (2000), 19 min. Direção: Silvio Tendler. Série de 4 vídeos produzidos para uma peça de Luís Fernando Lobo.

**RIO REPUBLICANO** (2000), 5 min. Escrito, dirigido e produzido por: Silvio Tendler. Vídeo produzido para o Museu da República.

**MILTON SANTOS, PENSADOR DO BRASIL** (2001), 97 min. Direção: Silvio Tendler.

**MARIGHELLA, RETRATO FALADO DO GUERRILHEIRO** (2001), 55 min. Coprodução da TV Cultura. Exibido na Tv Cultura. Escrito, dirigido e produzido por: Silvio Tendler.

**ENTREVISTA COMPLETA DE MILTON SANTOS** (2001). Entrevista com Milton Santos realizada em 2001. Produzido para o Sindicato dos Professores. Um filme de Silvio Tendler.

**ABRINDO ESPAÇOS** (2002), 15 min. Um Vídeo de Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para a UNESCO.

**JK - O MENINO QUE SONHOU UM PAÍS** (2002), 57 min. Produção: Equipe Caliban. Direção: Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para a Fundação Banco do Brasil. Projeto Memória Juscelino Kubitschek.

**PÍLULAS HISTÓRICAS** (2002) - 3 episódios: Episódio 1: O Brasil de JK (26') Episódio 2: Reforma, Revolução e Contrarrevolução (26') Episódio 3: Os Anos de Chumbo e a Redemocratização (26'). Produção: Equipe Caliban. Produzido em parceria com o Museu da República. Direção: Silvio Tendler.

**GLAUBER - O FILME, LABIRINTO DO BRASIL** (2003), 118 min. Produção e Pesquisa: Arthur Angeli, Carolina Paiva, Silvio Arnaut, Terêncio Pereira Porto. Direção, roteiro e montagem: Silvio Tendler.

**FRAGMENTOS DO EXÍLIO** (2003), 6 min. Produção: Equipe Caliban. Direção: Silvio Tendler. Produzido para a Jornada da Bahia. 30 Anos do Golpe no Chile.

**MEMÓRIA, PAZ E INCLUSÃO DIGITAL** (2003), 4 min. Produção: Equipe Caliban. Um vídeo de Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para a UNESCO.

**TZEDAKÁ** (2003), 10 min. Produzido para a Fundação Froien Farain. Direção: Silvio Tendler. Assistente de direção e produção: Ana Rosa Tendler.

**PAULO CARNEIRO: ESPELHO E MEMÓRIA** (2003), 38 min. Produção: Equipe Caliban. Direção: Silvio Tendler. Vídeo-biografia de Paulo Carneiro, representante do Brasil junto à UNESCO. Filme institucional.

**OSWALDO CRUZ - O MÉDICO DO BRASIL** (2003), 32 min. Filme institucional. Produzido para a Fiocruz. Projeto Memória. Fundação Banco do Brasil. Direção, Roteiro e Edição: Silvio Tendler.

**AS REDES QUE A UNESCO TECE** (2004), 18 min. Produção: Equipe Caliban. Direção: Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para a UNESCO.

**CORRENDO ATRÁS DOS SONHOS** (2004), 19 min. Produção: Equipe Caliban. Um Filme de: Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para o SESC.

**INSTITUCIONAL IRB** (2004), 6 min. Produção: Equipe Caliban. Direção: Silvio Tendler. Filme Institucional. Produzido para o Instituto de Resseguros do Brasil.

**MILTON SANTOS - POR UMA OUTRA GLOBALIZAÇÃO** (2004), 55 min. Produção: Equipe Caliban. Filme produzido com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro - Secretaria das culturas / RIOFILME.

**O OLHAR DE CASTRO MAYA** (2004), 12 min. Direção: Silvio Tendler. Filme institucional. Produzido para o Museu Castro Maya.

**MEMÓRIA E HISTÓRIA EM UTOPIA E BARBÁRIE** (2005), 55 min. Produtor associado: Alice Bornhofen. Um Filme de: Silvio Tendler.

**ENCONTRO COM MILTON SANTOS: O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ** (2006), 99 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Um Filme de: Silvio Tendler.

**O AFETO QUE SE ENCERRA EM NOSSO PEITO JUVENIL** (2007), 50 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção Martha Twice. Roteiro e Texto: Silvio Tendler. Assistente de Direção: Alexandre Santini. Filme institucional. Produzido para a Fundação Roberto Marinho, UNE e Petrobrás.

**ERA DAS UTOPIAS** (2009) - 3 episódios: episódio 1: Utopia Socialista (52'48"); episódio 2: Utopia Capitalista (53'28"); Episódio 3: As Novas Utopias (25'46"). Uma série de Silvio Tendler. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Equipe Caliban.

**UTOPIA E BARBÁRIE** (2009), 121 min. Direção: Silvio Tendler. Produção executiva: Ana Rosa Tendler.

**PRETO NO BRANCO, A CENSURA ANTES DA IMPRENSA** (2009) - 2 episódios; episódio 1: A Censura antes da Imprensa (26'25"); episódio 2: O ofício das Palavras (29'32"). Produzido para a TV Brasil. Direção: Silvio Tendler.

**CARTA A ZELITO VIANNA - AO MESTRE COM CARINHO** (2010), 34 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Equipe Caliban. Direção: Itauana Coquet, Katherine Chediak e Silvio Tendler. Filme produzido para a Jornada de Salvador de 2010.

**GIAP – MEMÓRIAS CENTENÁRIAS DE RESISTÊNCIA** (2011), 16 min. Produção executiva: Ana Rosa Tandler. Direção: Silvio Tandler.

**MATZEIVA, JULIANO** (2011), 5 min. Produção executiva: Ana Rosa Tandler. Um Vídeo de: Silvio Tandler.

**TANCREDO, A TRAVESSIA** (2011), 104 min. Produção: Cláudio Pereira Roberto D'Ávila. Coprodução: Caliban Filmes e Terra Brasilis. Direção e Roteiro: Silvio Tandler.

**O VENENO ESTÁ NA MESA** (2011), 49 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Direção e Roteiro: Silvio Tandler.

**CAÇADORES DA ALMA II** (2012) – 13 episódios. Uma Série de: Silvio Tandler. Argumento, Roteiro e Texto: Silvio Tandler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar. Assistente de Direção: Vladimir Seixas. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler.

**SUJEITO OCULTO NA ROTA DO GRANDE SERTÃO** (2013), 26 min. Produção: Isabela Souza e Maycon Almeida. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Direção: Silvio Tandler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar.

**O BRASIL NA TERRA DO MISHA** (2013), 26 min. Produção: Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Direção: Silvio Tandler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar. Exibida na ESPN.

**MARCHA DAS MARGARIDAS** (2013), 18 min. Produção: Jurandir Costa. Produção executiva: Ana Rosa Tandler. Direção e roteiro: Silvio Tandler.

**AGRICULTURA TAMANHO FAMÍLIA – UMA ALTERNATIVA AO AGRONEGÓCIO** (2014), 59 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Produção: Isabela Souza, Maycon Almeida. Direção: Silvio Tandler. Diretor Assistente: Luís Carlos Alencar

**BRASIL MÍSTICO** (2014) – 13 Episódios. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Laine Fabrício. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Direção geral: Silvio Tandler. Diretor Assistente: Luís Carlos Alencar. Assistentes de Direção: Pablo Markwald (Episódios 01 a 13) e Maycon Almeida (Episódios 06 ao 13). Edição: André Markwald (Episódio 01, 05, 09, 10), Isac Maia (Episódios 02, 06, 10, 11), Sabrina Lima (Episódios 03, 07, 10, 12), Ricardo Moreira (Episódios 04, 08, 10, 13). Produzido para +GloboSat.

**J. CARLOS – O CRONISTA DO RIO** (2014), 30 min. Equipe Caliban. Produção executiva: Ana Rosa Tandler. Produção: Maycon Almeida. Um Filme de: Silvio Tandler e Norma Bengell. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar.

**MILITARES DA DEMOCRACIA: OS MILITARES QUE DISSERAM NÃO** (2014), 109 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Produção: Maycon

Almeida. Direção, argumento, roteiro e texto: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar, Vladimir Seixas. Premiado com a Menção Honrosa no Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo – Cinema e Literatura (2014) no Rio de Janeiro, Brasil.

**MILITARES DA DEMOCRACIA** (2014) – 5 Episódios. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Direção, Argumento, Roteiro e Texto: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar e Vladimir Seixas. Edição: Daniel Haimson (Episódio 01, 02), Isac Maia (Episódio 03, 05), Ricardo Moreira (Episódio 04, 05). Edição adicional: Isac Maia (Episódio 01, 02), Ricardo Moreira (Episódio 01, 02) e Silvania Azevedo (Episódio 01, 02).

**PRIVATIZAÇÕES: A DISTOPIA DO CAPITAL** (2014), 56 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Roteiro e Direção: Silvio Tendler. Diretores Assistentes: Luís Carlos de Alencar e Vladimir Seixas. Assistente de Direção: Alessandra Schimite e Laura Cantal. Realização do Sindicato dos Engenheiros no Estado do Rio de Janeiro (Senge-RJ) e da Federação Interestadual de Sindicatos de Engenheiros (Fisenge), com o apoio da CUT Nacional.

**OS ADVOGADOS CONTRA A DITADURA: POR UMA QUESTÃO DE JUSTIÇA** (2014), 130 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Direção Geral, roteiro e textos: Silvio Tendler.

Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar. Assistente de Direção: Vladimir Seixas. 2º Assistente de Direção: Laura Cantal.

**OS ADVOGADOS CONTRA A DITADURA** (2014) – 5 Episódios. Produção executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Direção, Roteiro e Texto: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar. Assistente de Direção: Vladimir Seixas. 2º Assistente de Direção: Laura Cantal. Edição: Elder Barbosa (Episódios 01, 03, 05), André Markwald (Episódio 02 e 04).

**O VENENO ESTÁ NA MESA II** (2014), 100 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Direção: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos Alencar. Prêmio: Festival internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica 2015).

**HÁ MUITAS NOITES NA NOITE** (2015), 7 Episódios. Produção executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de produção: Laine Fabrício. Uma série de Silvio Tendler. Diretores assistentes: Luís Carlos de Alencar, Vladimir Seixas. Baseado na vida e na obra de Ferreira Gullar.

**PARIR É NATURAL** (2015), 26 min. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Direção: Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar, Vladimir Seixas. Assistente de Direção: Sabrina Lima. Filme institucional. Produzido para a Fiocruz.

**HAROLDO COSTA – O NOSSO ORFEU**

(2015), 26 min. Equipe Caliban. Produção: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Um filme de Silvio Tendler. Diretor Assistente: Luís Carlos de Alencar. Assistente de Direção: Maycon Almeida. Produzido em parceria com a Fundação Palmares.

**CASTRO MAYA – CARIOCA DA PERFEIÇÃO**

(2016), 15 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida e Cyntia Lamas. Argumento, Roteiro, Texto e Direção: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Anna Azevedo. Assistente de Direção: Lilia Souza Diniz.

**SONHOS INTERROMPIDOS**

(2016) – 5 Episódios. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Flor Castilhos. Argumento, Roteiro e Texto: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**DEDO NA FERIDA**

(2017), 91 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção e Roteiro: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz. Assistentes de Direção: Álvaro Lazzarotto e Ludmila Curi. Prêmio: Festival do Rio 2017 Melhor Documentário pelo Júri Popular, FICIP.

**SONHOS INTERROMPIDOS**

(2017), 86 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Flor

Castilhos. Argumento, Roteiro e Texto: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**CAÇADORES DA ALMA III**

(2017) – 13 episódios. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Argumento, Roteiro e Direção: Silvio Tendler. Diretores Assistentes: Lilia Souza Diniz. José Antônio Medeiros.

**ALMA IMORAL**

(2018), 5 episódios. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida e Cynthia Lamas. Direção e Argumento: Silvio Tendler. Diretores Assistentes: Lilia Souza Diniz, Luís Carlos de Alencar e Douglas Duarte. Assistente de Direção: Vladimir Seixas e Patrícia Francisco.

**BRASIL, TRAVESSIAS**

(2018), 13 episódios. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**FERREIRA GULLAR, ARQUEOLOGIA DO POETA**

(2018), 103 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção, Roteiro e Argumento: Silvio Tendler. Diretores Assistentes: Lilia Souza Diniz, Luís Carlos de Alencar e Vladimir Seixas. Assistente de Direção: Juliana de Aragão, Aline Deluna e Fabiana Fersasi.



**PIO DA MEADA** (2019), 77 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção e Argumento: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz. Assistente de Direção: Joana Guedes.

**ALMA IMORAL** (2019), 120 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida e Cynthia Lamas. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção e Argumento: Silvio Tendler. Diretores Assistentes: Lilia Souza Diniz, Luís Carlos de Alencar e Douglas Duarte. Assistente de Direção: Vladimir Seixas e Patrícia Francisco.

**IBIÚNA, PRIMAVERA BRASILEIRA** (2019), - 71 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção e Roteiro: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**SANTIAGO DAS AMÉRICAS OU O OLHO DO TERCEIRO MUNDO** (2019), 93 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção, Argumento e texto: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**EM BUSCA DE CARLOS ZÉFIRO OU POR TANTO LEITE DERRAMADO** (2020), 90 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção e Argumento: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz

**NAS ASAS DA PAN AM** (2020) – 110 min. Equipe Caliban. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Produção: Maycon Almeida. Assistente de Produção: Dayane Hamada. Direção, Argumento e texto: Silvio Tendler. Diretora Assistente: Lilia Souza Diniz.

**CHICO MÁRIO - A MELODIA DA LIBERDADE** (2020), 100 min. Direção: Silvio Tendler.