

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

VIDA LONGA AO CURTA
Denise Tavares da Silva

CAMPINAS - 1999


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

VIDA LONGA AO CURTA

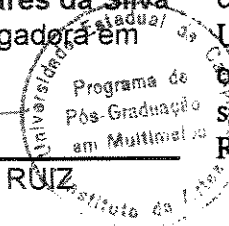
Denise Tavares da Silva

Este exemplar é a redação final da tese defendida pela Sra. Denise Tavares da Silva e aprovada pela Comissão Julgadora em

08/10/1999



Prof. Dr. ADILSON JOSÉ RUIZ
-orientador-



Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

CAMPINAS - 1999

20 0000 451



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	Si38v
V.	Ex
TOMBO BC/	39907
PROC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/04/00
N.º CPD	

CM-00130624-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Si38v

Silva, Denise Tavares da
Vida longa ao curta / Denise Tavares da Silva.
Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Adilson José Ruiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas , Instituto de Artes.

1. Cinema - Brasil. 2. Curta - metragem. I. Ruiz,
Adilson José. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Ao Irmão das terças-feiras, que me lembrou
um dos dons mais precioso que Deus nos
deu: a responsabilidade do livre-arbítrio.

Ao Espírito Amigo, pela
nova caminhada da minha alma.

À minha mãe, por tanto amor...

Agradecimentos

À:

Fapesp, pela bolsa de dois anos, que possibilitou esta dissertação;

Capex, pela bolsa de seis meses, permitindo o início deste trabalho;

Eliana dos Santos, norte da minha vida;

Delboni, tão companheiro;

Ramon, semente e esperança da minha travessia;

Clara, luz abençoada.

Às queridas amigas Suzana e Índia, tantas vezes dividindo comigo minhas dificuldades e angústias.

À Kátia e Tania, irmãs e amigas e, muito amorosamente, agradeço à minha irmã Magda, sempre receptiva e me incentivando.

Ao Severino, leitor e ouvinte, e eterna referência...

Aos cineastas e produtores de cinema que tão simplesmente falaram de si e de suas obras e me enviaram seus trabalhos facilitando tanto esta pesquisa.

Aos Profs. Lucia Nagib e Marcelo Tassara, pela participação na banca examinadora.

Meus agradecimentos especiais ao Prof. Adilson, presente na hora certa e que me acompanhou com a inteligência e a intuição que só os que acreditam na individualidade, possuem.

Resumo

Identificação dos principais momentos da trajetória do curta-metragem brasileiro. Destaque ao período conhecido como "primavera do curta", pontuando filmes e contextos que o precederam e seus desdobramentos - tanto em termos de conquista de público como de deslocamentos temáticos dos filmes curtos produzidos após o período assinalado. Breve reflexão sobre os horizontes e propostas de produção e exibição do curta nos anos 90.

Índice

Introdução	7
1. Um cinema que se iniciou curto	
1.1. ...até Humberto Mauro	15
1.2. O que é o filme curto?	21
2. Um curta que se iniciou documentário	
2.1. Brasileiro?	27
2.2. As Jornadas da Bahia e a ABD	36
2.4. Os produtivos anos 70	39
2.5. Outras experiências dos anos 70	45
3. A luta pela visibilidade I	
3.1. É da lei	48
3.2. A Distribuição da Embrafilme e o Mercado Paralelo	57
3.3. A Participação em Festivais no exterior	62
4. A partir da "Primavera do Curta"	
4.1. Antecedentes	64
4.2. O parto tríplice em Gramado.....	75
4.3. Made in Brasil	81
4.4. Ilha das Flores	84
4.5. Curta em Vídeo	88
4.6. Inventividade e Poesia: "Caramujo-Flor"	99
4.7. Um templo para o curta	103
4.8. Documentário nunca mais?	106
5. Fazer cinema com um País	
5.1. Contornos	113
5.2. Em solo urbano	122
5.3. Documentários, por que não?	123
5.4. Personagens do 3º Mundo	131
5.5. Um Brasil quase esquecido	136
5.6. Outras experiências	139
5.7. Música em curta	146
5.8. Algumas inquietações vindas da Universidade	147
6. A luta pela visibilidade II	153
7. Vida longa ao curta	167
8. Filmografia	179
9. Bibliografia	183

I. Introdução

Em defesa do curta-metragem francês, Francois Porcile¹, pergunta diretamente: "*Curta-metragem para quê?*". No cinema brasileiro esta é uma questão respondida de várias formas, em cada fase ou ciclo do cinema nacional. Algumas vezes visto como espaço privilegiado para registro e memória de nossa cultura, outras vezes assumido como instrumento de conscientização e outras, ainda, como filme que permite experimentações e reinvenções estéticas, o curta-metragem é uma fatia generosa do cinema nacional.

Apesar de merecerem pouco espaço na maior parte das histórias do cinema brasileiro, os curtas foram as produções mais constantes e contínuas dessa nossa cinematografia. Sofreram as dificuldades do acesso a novas tecnologias, da pobreza das produções, da precariedade de exibição, da tendência a grupos e guetos dos próprios cineastas - muitas vezes divididos pela disputa de uma mesma verba ou prêmio -, e das políticas descontínuas do Estado, tanto em relação à produção quanto à distribuição e exibição. Enfim, não foi sem dificuldade que o curta manteve-se vivo ao longo destes anos.

Mas, por outro lado, existem momentos em que o destino do curta ganhou outros contornos. Um destes momentos aconteceu a partir dos anos 80 até meados dos 90, quando acumulou prêmios e aplausos, inclusive fora do País, e conquistou um público fiel além de atrair, de forma significativa, muitos cineastas. Ao contrário do longa-metragem, que só a partir de 1996 pôde mergulhar em um clima de euforia depois de um longo "luto de 10 anos"- como se sentia vestido Hector Babenco² - o curta-metragem já havia

¹PORCILE, Francois, "Défense du court métrage français", Paris (Les Éditions du Cerf), 1965

² Hector Babenco, em entrevista ao jornal "Folha de São Paulo", edição de 23 de abril de 1995.

tido a sua "Primavera"³. Foi um período marcado por grande produção e qualidade, em que não se imaginava que o desmantelamento do cinema nacional seria pouco depois⁴ arquitetado pelo governo Collor. Um "desmanche" que não afetou o curta imediatamente, mas que, a médio prazo, evidenciou as eternas dificuldades de produção, distribuição e exibição - como se verá nessa dissertação - que o curta amarga em sua trajetória brasileira.

Mas, o que se quer ressaltar neste trabalho é que o curta funcionou, nos últimos dez, doze anos, praticamente como único espaço de trabalho para grande parte dos cineastas brasileiros e por isso foi, muitas vezes, defendido pelos envolvidos com o cinema brasileiro, como um "espaço natural" de aprendizagem/formação⁵ além de também dar oportunidade para algumas experimentações estéticas.

Ao mesmo tempo, os realizadores desse período não ficaram alheios à busca de um diálogo com um novo público que já não ia ver os filmes curtos para se solidarizar com lutas populares e/ou políticas como se fazia, especialmente, no período da ditadura militar. Um público que, ao sabor dos novos dados da história, não mais se recusava ao que os filmes agora traziam de "novo", em Festivais e mostras. Mas o que é, e como traduzir exatamente esse "novo" curta-metragem?

Esta interrogação foi ponto de partida e permeia o percurso deste trabalho. Foi motivadora de um levantamento parcial da história do curta-metragem brasileiro destacando principalmente filmes, condições de exibição e alguns personagens que têm acompanhado o curta, especialmente cineastas. O objetivo desse levantamento foi sempre

³ A chamada "Primavera do Curta" tem como marco o "Festival de Gramado" de 1986 que coincide com a perspectiva da volta da obrigatoriedade de exibição de curta-metragem nacional, o que, de fato, acontece a partir de 1/07/87, quando passa a vigorar a nova regulamentação da lei de reserva de mercado para o curta brasileiro.

⁴ Collor, entre outras medidas relativas ao cinema brasileiro, extingue a regulamentação da reserva de mercado para o curta, logo que assume a presidência do Brasil.

⁵ Ao longo desta dissertação há várias citações de cineastas e críticos que confirmam esta afirmação.

trazer à tona fatos e vozes ligados a essa filmografia, que perfazem um contínuum significativo da nossa cultura e mapear perspectivas quanto ao seu futuro.

Procura-se, assim, seguir uma ordem cronológica desta história. Uma história que até os anos 50 é marcada pelos "cines-jornais", filmes turísticos, de registro da cultura popular e de personagens da história brasileira e cuja produção de maior destaque - e excessão - tanto em termos de quantidade como de qualidade, está centrada na figura de Humberto Mauro e sua atuação a partir dos anos 40, como funcionário do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo).⁶

Grande parte desses filmes estava preocupada em contornar manifestações de um País em pleno processo de formação, no entender de cineastas e políticos patrocinadores. "*Não é um cinema crítico*" - aponta Jean-Claude Bernardet⁷ - mas nem por isso menos importante, pois revelador de várias faces da sociedade da época. A década seguinte, os borbulhantes anos 60, alterará essa perspectiva com muitos cineastas incorporando o conceito de "cinema militante" na medida que viam nos filmes um espaço, não só de revelação e registro do social, mas também de atuação transformadora da sociedade.

Nos anos 70 há novo cenário para o curta-metragem. Em cena, a luta pela reserva de mercado, agora em mãos da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) que, entre outras conquistas, arrancou do governo a Lei 6281, de 09/12/75, estabelecendo a obrigatoriedade de exibição dos curtas nacionais antes de qualquer longa estrangeiro. Uma Lei que demorou 3 anos para ser efetivamente implantada mas que teve, entre outras conseqüências, o ressurgimento do Cineclubismo e o aumento significativo da produção de curtas nacionais. Além disso, políticas culturais de governos e instituições permitiram uma produção média que já ia além das leituras oficiais de cada tema

⁶ Como funcionário fixo do INCE, Humberto Mauro dirigiu um curta-metragem por semana durante cerca de 20 anos.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude, "*Cineastas e Imagens do Povo*", SP (Brasiliense), 1985

proposto por tais órgãos, com parte desses filmes procurando questionar o "modelo sociológico"⁸ - que, segundo Bernardet e outros autores, teve seu ápice nos anos 64 e 65 - para substituí-lo por novas estratégias, tanto de temática quanto de linguagem cinematográfica, perseguindo o mesmo ideal de melhor colocar na tela a dura realidade popular brasileira, de miséria e dores.

Estava-se em plena ditadura e isso significava muito. Para os cineastas que assumiam um papel crítico diante dessa realidade, a urgência estava em desnudá-la, apontar culpados, revelar e desmascarar políticas que mantinham o povo na situação de miseráveis. Para tanto, foram atrás de greves, de movimentos de resistências, douraram lideranças populares e buscaram no imaginário popular a fonte temática de seus filmes.

Bernardet chama esse mudança de *"abandono da produção material como critério único ou predominante na imagem que se constrói da sociedade e do indivíduo"*.⁹ E, fazendo a ressalva que não teria competência para abarcar todas as causas que provocaram tal deslocamento, aponta alguns fatores que contribuíram para essa mudança de posição. Entre os que cita, esta dissertação destaca:

- a evolução das sociedades industriais;
- as mudanças no comportamento político dos "combatentes" da ditadura que perceberam, parcialmente, o voluntarismo de suas atitudes;
- todo o questionamento das esquerdas, com as novas propostas de "revolução molecular" ladeando um movimento operário crescente e atuante no ABC paulista.

Até este período, é necessário entender o curta como documentário, pois este "gênero" é, ainda, a filmografia predominante entre a produção dos filmes curtos. Mas o início dos anos 80 traz outras novidades. Neste momento passam a conviver, lado a lado, os filmes documentais - que eram até aqui, maioria - com os curtas de ficção. Inicia-se,

⁸ Idem

⁹ Op. cit. p.9

assim, uma inversão que se consolidaria durante esta década¹⁰. Além disso, com a volta da obrigatoriedade de exibição de curta-metragens antes dos longas-metragens do circuito comercial¹¹, aliada a outros fatores que serão discutidos neste trabalho, o que se vê é o aumento significativo de uma produção que já era fértil.

Só que a festa da reserva de mercado, como se sabe, não durou muito. A obrigatoriedade acabou vítima, entre outros motivos, de um "lobby" de exibidores que a entendia como fonte de prejuízo. Perdendo esse espaço aparentemente garantido de exibição, os curtas sobreviveram, em parte, pela expectativa de se estar superando o vazio da cinematografia nacional nesse momento; em parte, pelo apoio de Festivais e prêmios e, em parte ainda, pela teimosia de cineastas que insistem em fazer cinema nesse País.

São fatores que podem ser confirmados por dados como os apresentados por Francisco Cesar Filho, organizador da mostra "O Cinema Cultural Paulista"¹², realizado no MIS de 7 a 12 de dezembro de 1993, que destacou o registro de 266 filmes de curta e média metragem produzidos entre 1987 e 93: *"...resultando na impressionante média de 38 títulos paulista por ano. Se em 1992 a mostra teve seu recorde, com 43 obras, este ano temos praticamente o mesmo índice (42), com idêntico número de estreantes - 23"*.

Esta mostra foi criada pela ABD em 1987 e tinha como objetivo registrar e exibir a produção paulista. O evento foi oficializado pelo MIS e Secretaria do Estado da Cultura, dois anos depois. Na versão de 1993, 61% dos curtas eram ficção e apenas 22% documentários, enquanto os curtas de animação respondiam por 17% do total. Dos

¹⁰ O período dos anos 80, principalmente a produção paulista, foi tema de tese de mestrado de Debs, 198..., em um trabalho praticamente pioneiro sobre o curta-metragem brasileiro.

¹¹ A respeito da legislação brasileira sobre o curta-metragem, recorrer a Alcino Teixeira e sua *"Legislação do Cinema Brasileiro"*, vol. I e II e também *"Legislação cinematográfica em vigor"*, publicado pelo MinC/Concine sob coordenação de Anita Simis.

¹² "O Cinema Cultural Paulista 1993". Catálogo produzido pelo MIS para a sétima versão do evento. No mesmo catálogo há uma homenagem à ECA colocando-a como responsável por boa parte da nova geração de cineastas, especialmente curta-metragistas.

participantes, dez haviam recebido o "Prêmio Estímulo" e sete eram oriundos da Escola de Comunicações e Artes, da USP. Apesar dos números indicarem um saldo positivo de evento e produção, Cesar Filho diz:

*"É verdade que técnicos e atores continuam trabalhando com cachês simbólicos, os equipamentos são emprestados e ajudas familiares garantem a finalização dos filmes. Mas a falta de recursos é superada pela criatividade e o resultado que bate nas telas torna-se admirável ao ser confrontado com o pequeno montante disponível a cada produção".*¹³

Essa safra, contínua nos anos 80 e até meados dos 90, trouxe uma série de indagações. Identificado ou quase sinônimo de documentário, durante décadas, o curta-metragem brasileiro busca, a partir dos anos 80, através de outras propostas de linguagem e temas, o diálogo com um novo público - um diálogo que, apesar de inúmeras tentativas, os documentários de curta-metragem, até então, não haviam conseguido. Aquela constante necessidade de se colocar na tela, em formato curto, a realidade brasileira, é praticamente substituída por outras preocupações. Para muitos, a época do cinema militante havia se encerrado.

Mais do que denunciar situações de miséria ou resgatar aspectos da cultura popular, os novos filmes abrem-se para muitos desencontros amorosos e para personagens cada vez mais urbanos. São mudanças que, de modo geral, parecem indicar um novo "estilo", uma nova maneira de fazer o cinema curto, uma nova forma de tratar a velha discussão sobre qual é o melhor "jeito" da realidade brasileira vir à tona na tela grande. Mudanças que rompem com a "tradição" do curta documental brasileiro até

¹³ Já no catálogo de janeiro de 1996, referente à produção de 1995, Cesar Filho comemora o ressurgimento do longa-metragem brasileiro lamentando, em seguida, a situação do curta que, segundo ele, vive as consequências da extinção de todas as estruturas de apoio à realização e exibição. Apesar disso, o "Cinema Cultural Paulista - Ano IX", contou com 48 filmes, um número considerado surpreendente pelo organizador, pelo quadro que lamentou anteriormente. Deste total, a metade era filme de estreates.

então, em que, geralmente mais importante do que o tratamento cinematográfico dado, estava a "mensagem" trazida pelo filme. Junta-se, assim, à pergunta já colocada nesta introdução de se abordar o que seria o "novo" na safra de curtas a partir dos anos 80, os deslocamentos temáticos e a preocupação maior com a estrutura e a linguagem cinematográfica que estes filmes trazem.

Finalmente, esta pesquisa debruçou-se, quase que como consequência das questões já apontadas, à discussão que cerca a existência ou não de uma cinematografia brasileira - mais exatamente a ausência de uma indústria cinematográfica de produção nacional e de um mercado exibidor consistente - já que a sobrevivência do curta-metragem esteve muitas vezes acompanhada de adjetivos que a qualificam como necessária para a formação de profissionais de cinema, reinvenções estéticas e ainda, ser o curta-metragem um espaço que permite a liberdade de criação, e não exatamente por significarem um todo claro e definido dentro a filmografia nacional, salvando-se as exceções que confirmam a antiga regra.

Estas são, portanto, as abordagens básicas desse trabalho. Procurar-se-á, primeiramente, fazer um breve percurso histórico de produção, distribuição e exibição dos curtas pontuando as passagens consideradas pilares de conformação de tal percurso e, em seguida, uma reflexão sobre a safra a partir dos anos 80, sempre tendo como pano de fundo a percepção de características que configuram as perspectivas atuais para o curta-metragem brasileiro. Para refazer este caminho, é preciso que fique claro que os curtas foram escolhidos seguindo os seguintes critérios: filmes apontados por vários entrevistados como os que se destacavam no período enfocado; premiação em festivais; curtas indicados pela mídia como significativos e, filmes a quem o público poderia ter tido mais acesso - caso dos curtas em home-vídeo. **Além destes, foram acrescentados**

curtas considerados como ilustrativos para enfoques privilegiados por esta dissertação.

Quanto à estrutura deste trabalho, um eixo claro é a seqüência temporal da produção permeada com fatos e reflexões sobre o curta-metragem. Assim, esta dissertação inicia-se abordando rapidamente os primeiros movimentos em torno do cinema brasileiro, demarca, rapidamente, a importância de Humberto Mauro para, em seguida, pontuar os fatos que acabaram por colocar o curta-metragem em um novo patamar: as Jornadas da Bahia, a criação da ABD e a luta dos cineastas no sentido de garantir a inserção do curta-metragem no circuito comercial de exibição e as alternativas possíveis a este caminho. Estes temas serão tratados nos três primeiros capítulos.

No capítulo quatro o enfoque é a "Primavera do Curta" - antecedentes e alguns desdobramentos, destacando-se os filmes que marcaram tal período. Nos três seguintes, a continuidade da produção após o período considerado "áureo" para o curta nacional e, finalmente, no capítulo 7, as conclusões possíveis a esta dissertação. Este trabalho tem ainda a lista da filmografia consultada e a bibliografia.

Por último, vale registrar que alguns filmes não permitiram uma análise mais direta, pela dificuldade de acesso, caso de "Teremos Infância", por exemplo, cuja importância é destacada baseando-se, apenas, nas colocações de trabalhos sobre curta-metragem no Brasil ou de reflexões de alguns dos entrevistados. E, ainda, que a necessidade de limitar a seleção de filmes a ser pontuados nesta dissertação, com certeza acabou por deixar de fora curtas que se destacaram para a imprensa e público. Assim, o critério de seleção foi sempre, em última análise, pessoal - o que inclui gosto e coerência aos objetivos aqui assumidos. É claro, portanto, que a seleção é parcial e muitas vezes subjetiva, não tendo a pretensão de ter a abrangência que a riqueza filmográfica do curta-metragem brasileiro permitiria.

1. Um cinema que se iniciou curto

1.1. ...até Humberto Mauro

Não diferentemente do que aconteceu em vários países, a história do cinema brasileiro está vinculada, inicialmente, aos registros de acontecimentos cívicos, cerimônias e festas públicas. Não falta a esta história também, passagens obscuras como a "limpada de campo" do pioneiro empresário Paschoal Segreto¹⁴, quando percebe que seu irmão, Afonso Segreto, autor do primeiro plano em terras brasileiras, revela uma certa afinidade com os anarquistas e, portanto, registra os acontecimentos políticos por um ângulo que não facilita os seus negócios, bem mais oficiais¹⁵. Aliás, a saga dos irmãos Segreto no Rio de Janeiro da virada do século é uma espécie de metáfora dos rumos que o cinema brasileiro tomaria tantos anos depois: incentivo às versões oficiais e degredo e expulsão para as temáticas marginais.

Como aponta Jean-Claude Bernardet¹⁶, o nosso cinema é marcado em suas primeiras quatro/cinco décadas de vida, principalmente por ciclos: o paulistano, o mineiro, o de Campinas, o de Salvador. Períodos que não permitem uma produção maior do que cinco ou seis filmes. As exceções ficam por conta da Atlântida e também do grande sonho da "Vera Cruz", que buscaram produzir filmes baseados em fórmulas estrangeiras na tentativa de conquistar público. Como resumiu Bernardet: *"A tônica do cinema brasileiro é o caso isolado, o filme isolado...Assim sendo, a realidade brasileira não tem existência cinematográfica"*¹⁷.

¹⁴ MOURA, Roberto, "A Bela Época (Primórdios-1912) Cinema Carioca (1912-1930)", in *"História do Cinema Brasileiro"*, organizado por Fernão Ramos. Por imaginar que os movimentos de seu irmão prejudicaria seus negócios, Paschoal Segreto descarta-o enviando para a Itália.

¹⁵ Idem.

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude, *"Brasil em Tempo de Cinema"*, RJ (Civilização Brasileira), 1976.

¹⁷ Idem.

No entanto, esse olhar de Bernardet, de 1958, acabou deixando de lado uma produção significativa e contínua do cinema brasileiro: a de Humberto Mauro. É verdade que temos aqui, novamente, o caso isolado, mas o talento e o esforço pessoal de Humberto Mauro é também um momento especialmente revelador da relação do estado com o cinema brasileiro, especialmente na produção de curtas, além da importância da sua obra para a cinematografia brasileira.

O cineasta de Cataguases, que nasceu em 30 de abril de 1897¹⁸, começou a filmar em 1925 e só parou em 1974. Seu primeiro filme foi o curta-metragem “Valadião, o Cratera”, realizado junto com o italiano Pedro Comello - fotógrafo de destaque na época - e filmado com uma Pathé-Baby 9,5 mm. De 1936 a 1964 fez mais de 300 documentários para o Instituto Nacional de Cinema Educativo, sobre os mais variados assuntos.¹⁹

O amor pelo cinema em Humberto Mauro foi desenvolvido com a participação fundamental de dois personagens: o gerente do Cine Recreio Cataguases, que lhe permitia assistir aos filmes de graça em um lugar atrás da tela e um espectador semi-analfabeto, que lhe dava ingressos em troca das explicações das legendas. Humberto Mauro também era apaixonado por música, técnica e ciência. Desde pequeno tocava violino e bandolim. Estuda eletricidade por correspondência e acaba conhecido em Cataguases e região, ao instalar rádios para as famílias abastadas.

É através dessa atividade que fica conhecendo Homero Cortes Domingues, um comerciante que acabou por financiar “Valadião”. Logo, outro comerciante, Agenor Cortes de Barros, aderiu ao trio Mauro-Comello-Domingues, e juntos formaram a Phebo Sul America Film. Casa-se em 1920 com Maria Vilela de Almeida, estrela, junto com outros familiares e ele próprio, de “Tesouro Perdido”, filme preferido do diretor. Neste

¹⁸ Humberto Mauro nasceu em Volta Grande mas foi criado em Cataguases, cidade vizinha.

¹⁹ Jornal “Folha de São Paulo, edição de 24/03/97

longa, Mauro utiliza sua criatividade para solucionar problemas técnicos através de métodos artesanais. Por exemplo, para fazer uma tempestade, usa um regador e raios riscados diretamente na película, enquanto que, para obter imagens próximas a patas de cavalos improvisa com latas em forma de tubo pintadas de preto por dentro com duas lentes acopladas. Neste filme - uma saga rural - sua mulher faz a mocinha Suzana e seu irmão, Bruno Mauro, faz o papel do herói Bráulio. Humberto Mauro também aparece no filme, fazendo um vilão.

Com “Na Primavera da Vida” (1926) torna-se amigo de Adhemar Gonzaga, artífice de “Cinearte” com Pedro Lima. Depois de “Barro Humano” e “Brasa Adormecida” fez “Sangue Mineiro” (1929) que fecha o ciclo de Cataguases e a Phebo.

Gonzaga convidou-o para rodar na recém-fundada “Cinédia”. Lá fez “Lábios sem beijos” e “Ganga Bruta”, que recebeu pedras na estréia e passou a ser considerado obra-prima, nos anos 50. Outro filme em que se destaca o gênio inventivo de Humberto Mauro é “Voz de Carnaval” onde articula reportagens de rua com cenas de ficção gravadas em estúdio.

Em 1936 foi para o INCE, junto com Roquette Pinto. Ali, a dupla procurou dar forma à utopia de transformar o Brasil por meio do cinema. Foram mais de 300 filmes que, durante anos, foram deixados à margem de sua obra. Quando foi para o INCE, vendia enceradeira para sobreviver, apesar de ter conhecido o sucesso (os dois maiores) com “Favela dos meus amores” e “Cidade Mulher”. Para Roquette, cinema e rádio eram os veículos avançados contra o atraso. *“A escola dos que não tiveram escola”*. Muitos intelectuais da época compartilhavam desta visão, boa parte deles ligados ao movimento “Escola Nova”, iniciado no Brasil em 1920. Vale lembrar que Getúlio Vargas, desde

1935, fala do cinema como meio de unificação nacional, “*que aproximará os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República*”²⁰

Os temas dos filmes produzidos no Instituto Nacional de Cinema Educativo incluíram medicina, física, mecânica, higiene, prevenção de doenças, séries sobre vultos pátrios (músicos, poetas, escritores, políticos), fatos relevantes da história do Brasil, educação rural e o cancionero popular. Segundo os pesquisadores da obra de Mauro, a idéia que norteava toda esta produção era a do cinema como um meio capaz de ensinar independentemente da vontade do espectador em aprender. Como suas imagens são a expressão do progresso - pois os filmes, para ele, são capazes de reproduzir fielmente o mundo real e seus avanços tecnológicos - o cinema é, tanto para Humberto Mauro como para Roquete Pinto, o instrumento capaz de vencer a ignorância, o atraso e de educar.

Humberto Mauro e Roquette Pinto se encontram, também, no culto à natureza, na preocupação com as raízes, no interesse pelos avanços nacionais, no gosto das invenções técnicas que cada filme demandava e, sobretudo, na busca constante para fazer do cinema o veículo deste conhecimento transformador. Como muitos dos intelectuais da época ligados ao movimento “Escola Nova”, ambos colocavam o rádio e o cinema como os veículos avançados contra o atraso. Vivia-se no Brasil, ainda, a época da “integração nacional”, conceituada por Getúlio Vargas, que estava disposto a aproximar os diversos núcleos populacionais dispersos pelo imenso território brasileiro.

No entanto, a empolgação e a crença no progresso não soterraram a visão poética de Humberto Mauro sobre o mundo em que vivia. Segundo Sheila Schvarzman, “*Mauro construiu uma utopia paralela à utopia do cinema educativo: elas permanecem indissociáveis. O Mauro poeta é, em linhas gerais, o mesmo Mauro ‘oficial’: talvez o INCE tenha sido uma face sonhadora do Estado*”. No entanto, é preciso perceber que

²⁰ SCHVARZMAN, Sheila, in “O Tesouro Esquecido”, Folha de São Paulo de 27/04/97

essa “poética” da natureza não é a do olhar contemplativo, que a quer intocada. O registro de um Brasil belo e exótico, de flora e fauna tão rica, com cidades históricas e vultos heróicos, era um caminho para revelar a este mesmo Brasil a sua dignidade, o quanto era possível se orgulhar desta terra.

Roquette Pinto sai do INCE em 1947. Humberto Mauro continua, mostrando-se mais maduro e acentuando o viés cinematográfico em detrimento ao educativo. Como funcionário fixo do Instituto, conformou uma lógica de relação entre governo e realização que, apesar das variáveis, revela as raízes de uma cinematografia que sempre foi muito dependente da atuação estatal e cujo mercado exibidor quase sempre precisou deste vínculo para existir. Das obras que deixou, várias foram resgatadas pelo “Cinema Novo”, que o elegeu como símbolo da cinematografia genuinamente brasileira. E, recentemente, através do projeto “Cinema Mambembe”²¹ um curta de 1964, “A Velha a Fiar”, revelou-se um dos preferidos pelo público. É um filme impressionante desde a sua concepção até a sua realização. Consegue uma conjugação perfeita entre música e mecânica, ritmo melódico e imagem. Mauro consegue extrair, desta antiga canção popular, todas as tensões embutidas na letra da música e revela-se um precursor dos atuais videoclips.

O diretor inicia o filme mostrando uma seqüência de cenas externas características do campo, onde estão inseridos os personagens da canção: a mulher, o boi, o homem sentado na soleira fumando calmamente, gatos e cachorros saindo de um forno para pão, a teia de aranha... Espera-se, nesse momento, mais um filme feito ao ritmo contemplativo, bucólico... Até que o corte é feito pela canção, executada pelo Trio Irakitã, e a câmera foca a velha a fiar, no interior de casa. A partir deste momento as leituras filmicas dos personagens vão se multiplicando, impedindo que o filme fique cansativo. Apenas é

²¹ Será abordado em outro momento deste trabalho.

mantida a mesma velha a fiar, que é o elo de ligação entre as cenas. Assim, a aranha viva que se mexe inicialmente, depois aparece em uma versão de brinquedo e o mesmo acontece com o gato, o cachorro, o boi, a homem, a mulher, que ora são “de verdade”, ora são fotos, esculturas, etc. Humberto Mauro também faz animação com o “pau”, acentuando o humor do filme, um humor desenvolvido sob uma perspectiva infantil, em imagens que resgatam a memória dos adultos e extraem risos das crianças.

Este curta, visto com prazer até hoje, confirma a imensa criatividade do cineasta de Cataguases e sua facilidade em transformar recursos técnico precários em resultados surpreendentes. E, se, nos anos 90 sua série sobre canções populares, realizada em 45, soa datada, especialmente pelas interpretações melódicas - pois os vozeirões revelam o período em que os curtas foram produzidos - neste “A Velha a Fiar”, em preto e branco, há todo o frescor, engenhosidade e ritmo que faz deste curta de 64 um filme prazerosamente assistível por qualquer público.²²

Um público que teve no centenário de nascimento de Humberto Mauro, em 1997, maior chance de conhecê-lo. Neste ano, foram promovidos diversos eventos em sua homenagem. Entre eles, a “Maratona Humberto Mauro”, no canal Multishow da Globosat, que colocou no ar seus longas “Tesouro Perdido” e “Brasa Adormecida”, além do curta de David Neves sobre o cineasta, chamado “Humberto Mauro”. A Funarte também lançou em vídeo toda a sua produção em longa e alguns de seus curtas como a série sobre canções brasileiras e outros quatro curtas e média-metragem, entre eles, “A Velha a Fiar”. Para o crítico e cineasta Alex Viány, Mauro era o mais brasileiro dos cineastas brasileiros e Glauber acrescentava que o chamado cineasta de Cataguases era “a

²² Vide o projeto “Mambembe”, abordado no Capítulo 6 deste trabalho.

bandeira do nosso movimento", referindo-se ao Cinema Novo²³. Humberto Mauro morreu em 5 de novembro de 1983, aos 86 anos.²⁴

1.2. O que é o filme curto?

Se hoje o talento de Humberto Mauro é reconhecido, incluindo aí seus filmes curtos, não se pode dizer o mesmo em relação a outras produções do mesmo período, especialmente nas décadas de 40 e 50. O fato é que os curtas, durante um bom tempo, passaram despercebidos pelos historiadores do cinema brasileiro. Muito provavelmente porque o cinema, apesar de se iniciar curto, assumiu o tempo longo em seu processo de se viabilizar enquanto indústria. Além disso, a própria definição do que é um "curta-metragem" é variada e polêmica, e engloba múltiplas condições de produção que, claro, interferem na sua "classificação"

Uma pesquisa produzida pelo Idart, de 1977²⁵, levanta o quanto foi difícil delimitar quais filmes curtos seriam abordados pelo projeto, mesmo este projeto tendo como pressuposto que o trabalho incidiria apenas sobre os filmes produzidos "*fora do sistema*". A saída assumida pela pesquisa do Idart foi considerar as condições de produção e objetivos do filme. Ou seja, o filme de propaganda, o de prestação de serviços e até o cinejornal, seriam desprezados.

Por motivos semelhantes, os filmes que interessam a este trabalho são aqueles que se caracterizam por terem conquistado espaço como filmes "não-comerciais"²⁶. São filmes produzidos, em geral, com recursos dos próprios realizadores ou através de

²³ OESP, 07/04/97.

²⁴ Sem dúvida, um dos mais belos trabalhos sobre Humberto Mauro é de GOMES, Paulo Emilio Salles in "Cineasta de Cataguases".

²⁵ SOUZA, Carlos Roberto (coord), "O Filme Curto", SP (SMC/Idart), 1980.

²⁶ A divisão entre filmes "comerciais" ou não é discutível. Essa terminologia foi adotada neste trabalho por considerá-la, neste caso, a mais adequada. Outra saída seria falar em "marca autoral", o que também geraria polêmica em torno da "teoria de autor". Na verdade, o elo estabelecido se dá através do realizador e sua atuação/produção na cinematografia brasileira.

políticas oficiais de financiamentos, obtidos, quase sempre, por pressão da organização política dos realizadores frente ao Estado²⁷.

É interessante destacar que, se por um lado as pesquisas sobre o curta-metragem são obrigadas a buscar essa definição - afinal, o que é um curta-metragem - chegam a ser hilárias as conceituações que se sucederam ao longo das diversas legislações e decretos dos órgãos governamentais, nas múltiplas tentativas de tomar, para si, a tarefa de estimular a produção de curta-metragens nacionais. Por exemplo, o Instituto Nacional do Cinema (INC) determinava no início dos anos 70, que filmes de curta-metragem eram os de até 20 minutos de duração e longa, a partir de 60 minutos. O vazio deixado entre esses dois tempos é apontado por Luiz Fernando Graça Mello, no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (Rio de Janeiro, 1972): "*Temos aqui um negócio engraçado: os filmes de vinte a sessenta minutos não existem. No entanto eles são produzidos*".²⁸

Antes do INC, o I Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem, realizado em Salvador em 1965, estabeleceu para filmes de duração máxima de 30 minutos, em 16 ou 35 mm, este regulamento para critério de participação: "Documentários" (temas nacionais e filmagens diretas); "Experimental" (qualquer tema visando pesquisa e criação de novas formas cinematográficas) e "Ficção" (livres, tanto na temática quanto na forma). Estas classificações, ainda citando a pesquisa do Idart, podem pertencer a uma categoria mais ampla, denominada "cultural", com a ressalva de "*apesar de a produção do curta-*

²⁷ Só os documentários em curta-metragem abrangem uma gama enorme de discursos cinematográficos que têm como base a reprodução do real. Assim, nesta grande chave, podemos incluir os filmes etnográficos produzidos geralmente por antropólogos como instrumentos de observação; os filmes educativos que, de maneira geral, tratam de temas da história, literatura, sociologia etc; assim como os filmes de caráter puramente científico como os que tratam dos fenômenos da física, da química, da matemática etc. E, ainda, podem ser incluídos neste rol, os filmes empresariais que descrevem as linhas de produção na indústria, os filmes jornalísticos e até as atualidades.

²⁸ "O Filme Curto", op. cit. p.20

*metragem ter mostrado, ao longo dos anos, a tendência, sempre maior, para documentários".*²⁹

Já a ABD³⁰, em carta à Embrafilme (de 1975), demarca o curta cultural de produção independente³¹, como sendo "*aqueles filmes que não contenham mensagem publicitária ou de propaganda institucional, direta ou indiretamente, e aqueles que não tenham recebido qualquer forma de patrocínio*". A segunda parte desta definição, ou seja, "*sem patrocínio*", veio rapidamente se revelar fora da realidade.

Ainda buscando a definição do que é um curta-metragem, tem-se a tese de mestrado de Silvio Da-Rin, "Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico", defendida e aprovada em meados de 1995, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde o autor levanta a trajetória histórica do cinema documental que, em seu início, é basicamente representado por filmes de curta-metragem. Nominados primeiramente com o termo genérico "*atualidades*", o filme curto passou a ser chamado, mais tarde, pelos ingleses, de "*interest film*" e pelos norte-americanos de "*shorts*". Essas atualidades que aceitavam variados temas e foram classificadas por Alberto Cavalcanti, como "*complementos*" do longa, acabaram, pouco a pouco, segundo Da-Rin, a se restringirem aos filmes de viagens e aventuras.

Nessa altura, mais jornalistas e viajantes, do que cineastas, se interessavam pela produção desses "*filmes-registros*", a ponto de se formar um circuito especial entre eles. Um desses dedicados realizados, Burton Holmes, um fotógrafo que filmava desde 1897,

²⁹ O. cit. p. 20. Na sequência, a pesquisa fez a devida ressalva destacando o que considerou duas outras grandes categorias de curtas: o didático e o técnico.

³⁰ Associação Brasileira de Documentaristas, cujo histórico e atuação serão abordados em outro momento deste trabalho.

³¹ E onde se confunde, várias vezes, autoria com independência. Esta carta também está no trabalho do Idart.

chamou a estes filmes de "*travelogues*", enquanto os franceses os batizaram de "*documentaire*".³²

O trabalho de Da-Rin se desenvolve no sentido da construção específica da linguagem do documentário. Dessa forma, não há separação de formatos: curtas e longas são recuperados de acordo com o que o autor quer apontar. Passando pelos "*newsreel*" de Charles Pathé e pela revolução do gênero documentário - Flaherty e seu "*Nanook of the North*"³³- Da Rin chega ao escocês John Grierson que define o documentarista como o cineasta que parte "*da observação direta da realidade, não se limita a descrevê-la, mas propõem um viés interpretativo, através da dramatização*".³⁴

Esses cineastas, como veremos em seguida, foram recuperados pelo "Cinema Novo". Vale lembrar que nesse momento da história do cinema brasileiro as limitações técnicas de laboratório, equipamento e outros recursos são fatores determinantes para a produção brasileira. Também a formação dos cineastas que, de certa forma, são os destaques desse movimento. No seu "*Breve histórico do cinema-direto no Brasil*"³⁵, David Neves registra o deslumbramento dos brasileiros quando descobrem os avanços tecnológicos do cinema: "*O observador alheio pode compreender o que representou, num país de poucos recursos, ouvir falar por exemplo, do processo canadense de ampliação de 16 para 35 mm !*".

³² DA-RIN, Silvio, "Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico", RJ (Dissertação para obtenção de Título de Mestre), 1995.

³³ Filme considerado marco na mudança de trajetória do documentarismo. Foi lançado em 1922, pela Pathé e é resultado de mais de 10 anos de contatos entre o explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuík, que habitavam a região da Baía de Hudson, norte do Canadá. Causou imenso impacto de crítica, público e também junto aos cineastas. Sinteticamente, suas maiores novidades foram: elevar a comunidade à categoria de personagem central do filme, dramatizar tal personagem, criar um antagonista e, pela primeira vez, um documentarista "interpretava o seu objeto, realizando uma espécie de desmontagem analítica". Enfim, Flaherty incorporava neste filme as descobertas recentes da montagem narrativa "que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na densidade dramática do filme" (Silvio Da-Rin, op. cit.)

³⁴ DA-RIN, Silvio, op. citada.

³⁵ NEVES, Davi, "A Descoberta da Espontaneidade", in "*Cinema Moderno, Cinema Novo*", RJ (José Ávaro), 1966.

Neste mesmo artigo, Neves lembra que Joaquim Pedro vai à Europa e depois ao EUA e escreve ao Brasil revelando-se encantado com o "Nagra" e as câmeras Éclair 16 e a Mitchell R35. Quando retorna ao País e vai fazer um documentário sobre Garrincha já lastima a falta dos equipamentos que permitiriam, por exemplo, som sincrônico.

O artigo de Neves é um pequeno painel da nossa lentidão em relação às conquistas tecnológicas de outros países. Enquanto *"lá fora"* o cinema-direto *"toma um impulso extraordinário, no sentido do despojamento e da liberdade, da agilidade"* no Brasil tudo ainda *"está por se fazer"*, lamenta Neves.

Voltando à pesquisa do Idart, vale dizer que todas as divisões e subdivisões de categorias com que se "batizam" os curtas-metragens, na verdade, revelam a dificuldade de se agrupar filmes que tematicamente aceitam um universo muito amplo e que, formalmente, podem beber em mais de uma fonte para a realização do mesmo filme. Agora, se por um lado essa multiplicidade dificulta uma classificação mais rigorosa, por outro, são justamente essas imensas possibilidades que fizeram do curta o lugar ideal para novas experiências estéticas e temáticas.

Aliadas a essa constatação, outras alternativas de condições de produção do curta brasileiro vão permitir novos temas para o curta nacional a partir de meados dos anos 80 e que se estende aos 90 ainda com fôlego. É uma safra que também levou em conta o esgotamento de uma abordagem que teve, entre outras origens, o que Neves chamou de *"nascido da pior linhagem didatizante"*³⁶ e que, Jean-Claude Bernardet já havia classificado em outro período, como *"cinema de classe média"* (*perdida*) com todas as limitações que tal condição de classe social, naquele momento, para o autor, impõem. Uma produção que, na maioria das vezes, é realizada dentro de uma visão previamente

³⁶ NEVES, Davi, op. citada.

esquemática da sociedade *"em problemas que provêm de leituras de livros de sociologia"*.³⁷

Mas, em que se considere todas as variações de condições de produção e de exibição por que tem passado o curta brasileiro, especialmente nos últimos 30 anos, um fato incontestável é que eles existem, são palpáveis, podem ser resgatados, exibidos, aplaudidos, criticados. São, de fato, parte do cinema nacional. E deixam na tela, aberta para o público, uma face do Brasil a que dificilmente se teria acesso. Essa é uma questão que hoje, tantos anos depois da primeira exibição de "Aruanda"³⁸ e tantos anos depois de "Brasil em Tempo de Cinema"³⁹, merece ser colocada.

Enfim, em um país sem memória, como é o Brasil, os curtas são - apesar de toda a precariedade técnica e de todas as limitações das abordagens esquemáticas e ideológicas em muitos desses filmes como se refere Bernardet - imagens reais, produções que existem e podem ser vistas, analisadas, discutidas, entendidas, negadas.

³⁷ "Brasil em tempo...", op. cit. p.15

³⁸ Curta-metragem de Linduarte Noronha. Mais sobre a importância deste filme no próximo capítulo.

³⁹ Idem nota 37.

2. Um curta que se iniciou documentário

2.1. Brasileiro?

A busca do "real", especialmente do "real brasileiro", acompanhou o curta-metragem nacional, desde o início do nosso cinema. Um "real brasileiro" que, ao longo da história do cinema nacional, foi capturado por ângulos e enquadramentos diferenciados. Tivemos os filmes de Humberto Mauro. Tivemos também "Arraial do Cabo" (1959) e "Aruanda"⁴⁰ (1960), curtas que no contexto histórico dos anos 60 funcionaram como marcos para cineastas do nascente "Cinema Novo". Em "Aruanda", filme de Linduarte Noronha, a câmera sem filtros registrando as imagens duras do árido sertão nordestino, significando, naquele momento, o jeito certo de se fazer cinema no Brasil e que extraíram de Glauber Rocha a qualificação de "*os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro*"⁴¹. Rodado em preto e branco (obviamente), "Aruanda" tem 20 minutos e foca a relação de uma reduzida população com o plantio de algodão e a cerâmica. O local é um pequeno quilombo - Talhado - encravado no sertão nordestino, que tem a sua história recontada - portanto, ficção - através do personagem Zé Bento e que encanta especialmente pelos enquadramentos, atentos ao detalhe, à minúcia.

Já "Arraial do Cabo", de 17 minutos, de Paulo César Saraceni, faz do contraste o seu eixo-guia. Ao som de Villa Lobos, os pescadores vão revelando seu cotidiano - festas, a relação entre homens e mulheres, a tensão provocada pela indústria que chega ao pequeno vilarejo. Aqui, não há o narrador que vai explicando o que acontece na tela - a câmera é suficientemente enfática para desvendar uma situação que é um presságio do que se viveria intensamente nos anos seguintes: as mudanças sócio-culturais provocadas

⁴⁰ O primeiro, de Paulo Cesar Saraceni, que recebeu 7 prêmios em festivais no exterior e "Aruanda", de Linduarte Noronha.

⁴¹ RAMOS, Fernão "Os novos rumos do cinema brasileiro", in "*História do Cinema Brasileiro*", SP (Art Editora), 1987.

em uma pequena população de um lugarejo típico do Brasil arcaico, devido o processo de industrialização acelerado e, quase sempre, não planejado - no sentido de se respeitar o modo de vida já existente.

A partir de "Aruanda" e "Arraial do Cabo", a reflexão do como fazer o cinema brasileiro supera, entre boa parte dos cineastas, a exclusividade majoritária dada à "mensagem" dos filmes - no sentido de abraçar as causas populares, de defender projetos, mostrar a realidade "real" brasileira - e passa-se a discutir também a "forma" desse fazer. Um fazer que se propunha a aceitar os limites de uma cinematografia de país subdesenvolvido - questão já colocada por Paulo Emílio Salles Gomes⁴² - para que se superasse criativamente tais limites.

Neste contexto de "Cinema Novo", o debate girava em torno do nacionalismo (contra a presença estrangeira na economia brasileira), do desenvolvimentismo (como saída para o subdesenvolvimento) e do reformismo (como alternativa para a revolução). Buscava-se assim, o "*personagem brasileiro*", do "*cinema brasileiro*"⁴³.

Essa ansiedade em encontrar seu próprio caminho se vê refletida na produção cinematográfica do período. E também na preocupação dos integrantes desse movimento, com o significado e possibilidades do curta nacional⁴⁴. Em artigo publicado em 1966, Jaime Rodrigues Teixeira⁴⁵ reivindica a necessidade de uma "*conceituação ideo-prática do curta-metragem aplicada à realidade brasileira, da qual o cinema, hoje, procura extrair toda a revinculação do povo com o quadro político, social e econômico em que*

⁴² Ver deste autor, principalmente "Trajetória no Subdesenvolvimento".

⁴³ SANTOS, Roberto Elisio dos, "Cinema Brasileiro: O Personagem, A Realidade, o Mito", in "Comunicação e Artes", SP (ECA/USP), 1986.

⁴⁴ "Naquela época, nós tínhamos uma finalidade muito clara com relação ao curta-metragem. A primeira era nós termos uma pinça no filme estrangeiro, ou seja, o curta teria que representar um modo nacional brasileiro junto a um modo estrangeiro..." MARTINS, Paulo in "1986-1996, 10 anos do Curta-metragem Brasileiro", CD-ROM, SP (Superfilmes), 1997.

⁴⁵ "Revisão e Propósitos do curta-metragem", in "Cinema Moderno, Cinema Novo", op. cit. p. 24

ele vive". Em outro momento deste texto, pergunta: *"em que medida um filme é realmente válido quando procura uma identificação com os problemas do país ? "*

Esse texto de Rodrigues Teixeira mostra, com clareza, as "fontes" deste curta-metragem que quer ser brasileiro. São as matrizes comuns ao gênero documentário: Jean Vigo; o cinema soviético - especialmente Vertov e Eisenstein - ; Flaherty; Grierson e Paul Rotha; e Joris Ivens⁴⁶. Para ele, são estes cineastas que *"nos mostram que as estruturas do cinema não estão, necessariamente, ligadas à ficção "*. Mas, em um texto com tal nível de sinceridade, a ausência do público não poderia deixar de ser notada e lamentada, bem como a inexistência de uma política de produção e descaso do governo em relação ao cumprimento de suas próprias leis, em relação à exibição.⁴⁷

Neste período, alguns curtas já haviam conquistado seu espaço. Além dos citados "Arraial do Cabo" e "Aruanda", vale destacar "Couro de Gato" (1960)⁴⁸, de Joaquim Pedro de Andrade, um filme tão bem-sucedido que acabou incentivando o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), a produzir mais quatro curtas e lançá-los em conjunto. O resultado, "Cinco Vezes Favela", de 1962, acabou por destacar cineastas que tiveram - e ainda têm - papel significativo na trajetória

⁴⁶ É preciso entender essas "influências", ou seja, a forma como foram incorporadas ao cinema brasileiro neste momento. Apesar de diversos conflitos de concepção cinematográfica entre os criadores citados - especialmente o documentarismo inglês de Grierson e Rotha e o cinema russo - ecos da necessidade de um cinema com finalidade social, da identidade deste cinema com o "povo" e do cinema como propaganda militante de uma nova ordem social, são os traços mais marcantes de tais influências, olhando a estética nascente de uma forma mais global. (Obs: Para melhor entender as diferenças entre os cineastas citados como influentes ver o trabalho de Silvio Da-Rin, especialmente os capítulos 3 a 6)

⁴⁷ *"Ainda hoje, somos cinematograficamente deficientes da evolução geral do cinema: no plano meramente informativo, pela não-exibição de filmes representativos artística e historicamente; no plano cultural, por uma total marginalização da importância do cinema no nosso tempo, como uma arte em si mesma, como veículo de cultura de massa e como um instrumento poderoso de educação; no plano político, pela total inexistência de uma política de elevação quantitativa e qualitativa da curta metragem, inclusive fazendo obedecer textos de lei, como o da exibição compulsória, que vêm sendo tradicionalmente burlados..."*

⁴⁸ Recentemente, este curta foi incluído, no Festival Clermont-Ferrand, na França, maior festival de curtas do mundo, entre os 100 melhores filmes de curta-metragem de todos os tempos.

do cinema brasileiro, tanto por seus filmes como por suas posições, como Cacá Diegues e Leon Hirzsmann.

Outra experiência marcante desta época também foi lançada como longa: “Brasil Verdade”(1965) produção de Thomas Farkas composta de quatro filmes curtos - “Os Subterrâneos do Futebol”, de Maurice Capovilla; “Viramundo”, de Geraldo Sarno; “Nossa Escola de Samba”, de Manoel Horácio Gimenez e “Memórias do Cangaço”, de Paulo Gil Soares. Os quatro têm um papel fundamental para se entender o papel do documentário nesse período pois são uma síntese do que os chamados intelectuais mais engajados entendiam por “realidade brasileira” daquele período. Nesses curtas estão as temáticas caras a um grupo que procurava mapear o País dando visibilidade aos fenômenos que consideravam autenticamente populares: o futebol, o samba e sua relação com a comunidade, a religiosidade do migrante e, finalmente, o fenômeno do cangaço. O filme acabou não conseguindo o certificado de produto brasileiro pois o então dirigente do Instituto Nacional de Cinema, Moniz Viana, alegou que quatro filmes curtos não compunham um longa.⁴⁹

Mais adiante, em 1971, Farkas investe em outro projeto semelhante. Trabalha novamente com Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno e ainda Sérgio Muniz e Eduardo Scorel. O resultado é a produção de 13 curtas sobre a cultura brasileira em busca do registro de fenômenos culturais que percebiam estar acabando. O fato é que não se pode passar pela história do curta-metragem no Brasil, sem conhecer as produções de Thomas

⁴⁹ Esta experiência se repetiria nos anos 90 com o filme “Felicidade é...”, uma somatória de quatro curtas o que, o transforma, em termos de tempo, em um longa. Uma estratégia para, também, facilitar inserção no circuito comercial. No entanto, apesar de premiado e de ter conquistado uma significativa repercussão na mídia e de público, quando lançado, o filme não produziu propostas semelhantes, nem mesmo entre estes cineastas de “Felicidade é...”. Talvez, uma das possíveis explicações seja a dificuldade de se reunir cineastas tão diferentes entre si - o que, neste caso, causou até uma dissensão e acusações: “Glaura”, de Almeida Prado, previsto inicialmente como um dos filmes acabou não incorporado - ou, ainda, pela qualidade dos curtas, desiguais entre si e nenhum deles se destacando acima da média da produção do período.

Farkas.⁵⁰ Os documentários que produziu são quase sempre relacionados a dois fatos importantes do cinema brasileiro: o "Cinema Novo", já citado, e o "cinéma-vérité", criado por Jean Rouch e Edgar Morin no início dos anos 60 com o filme "Chronique d'un été".

Farkas, que por ser o dono da "Fotóptica" foi um dos raros produtores a ter relativa independência financeira teve, entre outros objetivos, produzir documentários sobre o Brasil para serem vendidos às televisões estrangeiras. Era professor da ECA e seus filmes nunca foram rentáveis. Uma das dificuldades está no fato de terem de 30 a 40 minutos o que dificulta seu enquadramento: nem curtas, nem longas, quase média-metragem. Alguns de seus alunos participaram de suas produções. Farkas também investiu em documentários sobre personagens brasileiros.

Enfim, essas buscas de uma identidade nacional, de se conformar na tela o Brasil real com seus personagens "verdadeiros", têm sido exaustivamente estudadas, avaliadas, discutidas, analisadas por críticos, cineastas e pesquisadores do cinema nacional. Mas, em que se pesem as diferenças de enfoques e abordagens dos filmes nessa trajetória, há uma característica que os une: a atuação do Estado. Como bem apontou José Mário Ortiz Ramos⁵¹, que refaz o percurso desta relação no período dos anos 50 a 70, o cinema brasileiro manteve uma postura quase monocórdica ao creditar a uma ação do governo a sua possibilidade de existência. Uma postura que ora significava embate ora significava participação nos órgãos do governo.

⁵⁰ Thomaz Farkas, descendente de húngaros, filho de Desidério Farkas, fundador da loja "Fotóptica" na década de 20. Chegou ao Brasil com 5 anos de idade. Hoje, com 73 anos, faz parte hoje do conselho da Cinemateca, em SP, e do conselho da Bienal de São Paulo e é diretor-presidente da Fotóptica. Em 1997 foi organizada uma exposição no MASP fotos que fez ao longo de 20 anos. Seu filho, Pedro Farkas, é um dos melhores fotógrafos do cinema brasileiro.

⁵¹ *"Fortemente marcada pelo político, a cultura brasileira nos anos 50-60 colou-se às lutas que atravessavam o todo social e o cinema entrou num corpo-a-corpo exemplar com a realidade. Assistiu-se assim, a um momento de superposição e entranhamento entre os processos estético-cultural e político social"*. RAMOS, José Mário Ortiz, in *"Cinema Estado e Lutas Culturais - Anos 50/60/70"*, RJ (Paz e Terra), 1983.

Não é circunstancial, portanto, que quase toda a atividade do poder público nestes anos seja pautada pelo incentivo à memória nacional - incluindo aí biografias, festas populares, artes e artistas brasileiros - já que a visão estatal de uma cultura brasileira quase sempre esteve anexada à história do País, a seus símbolos, a seus heróis. Por isso mesmo, não é uma surpresa a proposta político-administrativa e cultural da Embrafilme, destacada no texto "O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil, de Miriam Alencar, por Leandro Tocantis⁵², que faz questão de revelar o que chamou de *"uma espécie de carta de princípios para a produção de curta-metragens"*, da Embrafilme:

1. Tudo o que diz respeito à memória nacional (registro cultural do passado, realidade sócio-cultural em transformação, homens que realizam ou forjam a cultura brasileira, a modificação das estruturas ou o registro dos extratos culturais em agonia);
2. Os problemas que afetam a transformação da natureza do País (harmonia ecológica, habitação rural e urbana, fauna e flora brasileira, etc);
3. Os caminhos do desenho animado;
4. Artes e artistas brasileiros;
5. A ciência e os cientistas brasileiros.

Essa sistematização é defendida como forma de *"evitar a dispersão de recursos financeiros em temas que não se enquadram no espírito da Lei número 6.281, e nos verdadeiros objetivos culturais a atingir..."*.⁵³ Essa orientação, é claro, permeou toda a política da Embrafilme, acrescida também, das velhas práticas de compadrios que, infelizmente, marcam quase todas as instituições governamentais brasileiras. Ora, se o governo foi o maior produtor do cinema brasileiro, como "escapar" de tal orientação ?

⁵² ALENCAR, Miriam, "A Objetivação Brasileira das Observações", in *"O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-metragem no Brasil"*, RJ (Artenova), 1978.

⁵³ ALENCAR, Miriam, op. cit. p.30.

Antes mesmo da Embrafilme, na I Mostra do Filme Documental Brasileiro, de 25 a 29 de novembro de 1974, em Recife, se discutiu, e muito, as concepções que cineastas e sociólogos tinham sobre as funções e objetivos desse cinema documental⁵⁴. Flaherty, Cavalcanti e Grierson são citados e enaltecidos e há ainda espaço para o então Diretor Regional da Rede Globo no Recife, Paulo César Ferreira, discorrer sobre os laços possíveis entre os filmes brasileiros e a rede Globo, lembrando o papel do "Globo Shell Especial"⁵⁵

Assim, expressões como "*salvaguardar a memória visual do país*", "*contraponto à enxurrada de enlatados norte-americanos que entorpecem e alienam a mente do público brasileiro*"⁵⁶ e ainda "*ajudar o brasileiro a tomar consciência de si mesmo como ser original, e contribuir para a sua autenticidade*"⁵⁷, diagnosticam essa espécie de "missão" que se esperava do curta-metragem documental brasileiro.

É bem verdade que essas posições eram assumidas muito mais pelos "sociólogos" e afins, presentes. Já os cineastas Silvio Back e Jean-Claude Bernardet caminham em outra direção fazendo justamente a crítica daqueles que esperam do curta uma espécie de "*tese sociológica*" e deixam de lado o que de "cinema" existem neles. Jean-Claude chega

⁵⁴ In "*I Mostra do Filme Documental - I Simpósio*". Texto publicado em 1977 pelo MEC e Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, de Recife.

⁵⁵ O Projeto "Shell", iniciado em 71, abarcou, inicialmente, os cineastas mais representativos do cinema nacional naquele momento. Tinha em seus quadros Joaquim Pedro, Walter Lima Jr., etc. Mas essa parceria não durou muito tempo porque logo a TV optou pela formação do seu próprio pessoal. Como vemos, esse sonho de trabalho conjunto com a TV não é recente. Pelo contrário. Talvez, junto às idas e vindas das leis de obrigatoriedade de exibição dos curtas no cinema, essa tentativa de parceria com a televisão seja, até agora, uma das duas fórmulas a que o cinema nacional vem sempre recorrendo. Infelizmente, no caso da TV, sempre alternam-se pequenos períodos onde parece que finalmente esta será uma boa alternativa para exibição, com longos espaços onde fica-se evidente que tal proposta é muito mais um sonho idealizado por cineastas e produtores de cinema do que uma possibilidade viável, acessível e interessante para os que controlam as redes e canais de TV.

⁵⁶ ARAÚJO, Guido, in "*I Mostra do Filme...*", op. cit. p. 31.

⁵⁷ José Arthur Rios, op. cit. na nota anterior.

mesmo a mencionar os métodos de Otavio Ianni, sociólogo, que, ao analisar alguns filmes brasileiros, ignora a existência de um autor e trata os personagens como pessoas.⁵⁸

O papel do cinema documentário continua sendo, para boa parte dos participantes, o de revelar a realidade nacional, sobretudo em seus aspectos regionais e cotidianos. Diz José Arthur Rios, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: *"...nesse sentido o filme tem ajudado o brasileiro a tomar consciência de si mesmo como ser original, tem contribuído, portanto, para sua autenticidade..."*. Para Guido Araújo, cineasta e crítico, ao cinema estava reservado o papel de preservar a memória visual do país e registrar a riqueza cultural do nosso povo. Um papel onde os documentários têm participação e responsabilidade especial.

Quanto às dificuldades de se realizar tal missão, devido às condições de produção e exibição, coube a Silvio Back, cineasta e crítico do cinema do Paraná, apontar os limites do mercado e o abandono institucional quase sempre agindo, preferencialmente, em favor dos esquemas já estabelecidos de distribuição e exibição, que eram controlados por interesses estrangeiros:

"...via de regra o documentarista do 35 mm e 16 mm, ao concluir seu (primeiro) filme, quase sempre está cavando a sepultura de sua própria ousadia. Há todo um complexo econômico e de mercado que o espreita para cortar-lhe o caminho ao primeiro avanço ou tentativa de enfrentar o dragão...".

Esse contexto, segundo Silvio, fazia do curta-metragista personagem do absurdo no limite da desistência.

⁵⁸ Ou seja, Bernardet afirma que, como o sociólogo acredita já conhecer a realidade tratada nos filmes estes, na verdade, são dispensáveis. Esta percepção das realidades pré-estabelecidas será uma das bases de análise de Jean-Claude quando, mais para frente, em seu livro *"Cineastas e imagens do povo - Uma aventura documentária no Brasil"*, op. cit. p. 9, o crítico e cineasta se debruça sobre uma significativa safra de documentários nacionais. Quase todos, curtas-metragens.

Três anos depois, quando acontece a II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro, também em Recife, é fácil perceber que, apesar do Documento Final ter estabelecido certas metas para estimular a produção e, principalmente, viabilizar a exibição, o quadro havia se alterado muito pouco. Há poucas "novidades" apresentadas pelo governo, entre elas, a ampliação das atividades do Departamento de Expansão Cinematográfica, da Embrafilme, agora oferecendo cursos de formação técnica na área cinematográfica e a produção de livros como "Filme e Realidade", de Alberto Cavalcanti e o projeto de "História do Cinema Nacional", entregue à coordenação de Alex Viani.

Mas alguns cineastas, especialmente Silvio Back e também Jean-Claude Bernardet, apontam que há algo mais a ser revisto pelo cinema documentário brasileiro. Back lamenta que os documentaristas continuem filmando de uma forma apenas naturalística e acha que essa discussão deveria ser tema para um simpósio específico. Bernardet é ainda mais direto:

"...o documentário tende a ser construído dessa maneira: uma narração que diz como são as coisas e as imagens que ilustram e mostram aquilo que o narrador está dizendo. Filmes que podem apresentar, digamos, uma festa em Juazeiro do Norte, enquanto o narrador fala do messianismo, fala da estrutura agrária, fala da passagem do Império para a República...De certo modo, a imagem tende a se reduzir àquelas explicações fornecidas pelo narrador, que se coloca como uma espécie de verdade, e a verdade é fornecida pela narração..."⁵⁹

⁵⁹ in "II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro", Recife (MEC/LJNPS), 1978.

2.2. *As Jornadas da Bahia e a ABD*

A busca pela independência de criar e exibir curtas, ao mesmo tempo que se exigia a participação do Estado para o financiamento e exibição destes curtas, tem como marco a I Jornada Baiana de Curta Metragem, em Salvador, no ano de 1972.⁶⁰ Neste evento aglutinaram-se várias forças que durante os anos seguintes continuariam a lutar pela lei de obrigatoriedade de exibição dos curtas no cinema nacional e também a reivindicar um espaço de exibição na TV brasileira.

O sucesso desta I Jornada ampliou-a geograficamente e, no ano seguinte, entre os dias 9 e 15 de setembro de 1973, em Salvador, de bahiana passou a ser II Jornada Nordestina de curta-metragem. Nesta II Jornada há um espaço especial denominado "Simpósio sobre o Mercado do Filme de Curta-Metragem", centrado em três temas: o mercado paralelo, a estruturação nacional dos cineclubes e o filme em Super-8. As conclusões destas discussões apontaram para o estímulo ao crescimento desse mercado de exibição de curta, através da criação de mais cineclubes. Apesar de destacar essa necessidade, não se encontrou uma definição sobre quais características deveria ter esse mercado paralelo. Quanto à produção de Super-8, as conclusões não foram muito animadoras, ressaltando-se a deficiência técnicas destes filmes, especialmente na montagem.

É nesta II Jornada que acontece a fundação da Associação Brasileira de Documentaristas, ABD:

"Está fundada a ABD - Associação Brasileira de Documentaristas. Esta será a entidade de âmbito nacional que reunirá todos os cineastas e entidades

⁶⁰ Promovida pelo Departamento Cultural da UFBA e Instituto Goethe de 13 a 16 de janeiro de 1972. É importante destacar o papel de Guido Araújo para a sua realização e manutenção até hoje. Guido, que começou em cinema participando de "Rio 40 graus" e "Rio Zona Norte", descobre no curta-metragem um papel de resistência à ditadura militar. As citações referentes às Jornadas foram retiradas do texto de Bráulio Tavares, publicado em 1978: "O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador".

*brasileiras ligadas ao movimento dos filmes documentários, de curta e média metragem, culturais e de arte. Pugnará a ABD pelo alcance de objetivos específicos do interesse de seus membros e do cinema nacional; servirá como centro polarizador da energia criadora de um dos mais importantes setores da cinematografia brasileira, e atuará sempre em nome e a favor de um cinema como veículo cultural..."*⁶¹

O Rio de Janeiro foi designado sede operacional da entidade e Salvador apontada como sede simbólica. O órgão de classe contou com a adesão de 40 cineasta e sua plataforma mínima de ação foi pautada pelas resoluções da "Jornada" onde foi criada. Entre outras tarefas, a ABD se propunha a estudar o mercado do Cine-Jornal para estabelecer estratégias de invadi-lo e, também, buscar a participação de pelo menos um membro da entidade recém-criada no futuro Conselho Nacional de Cinema.

As Jornadas seguintes, que aconteceram já com a denominação de "Jornada Brasileira", permitiram a estruturação da ABD em entidade nacional dividida em seções regionais. Uma mudança de rumo definida pela perspectiva da conquista de reserva de mercado que acabou acontecendo legalmente em 1975, mas que teve enormes dificuldades de sair do papel para existir na realidade do circuito exibidor comercial.

A II Jornada Nordestina também se debruçou especificamente sobre "Métodos de Documentação Cinematográfica". Para este grupo de trabalho, se o cinema documental dos anos 20 e 30 teve como papel revelar a miséria brasileira e o Cinema Novo ignorou de certa forma a fronteira entre o documental e a ficção, neste momento, o que estava colocado para o documentário brasileiro, era a necessidade de formação específica de documentaristas e se perceber qual o papel das escolas de cinema nesta proposta. Apesar de se sugerir aos documentaristas que aprofundassem mais os temas abordados para se

⁶¹ In "O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador", op. cit. p.34.

romper a atitude de contemplação e também a superficialidade com que estes temas eram tratados, não se formalizou nenhuma conclusão.

A Jornada seguinte marca, finalmente, a eleição da primeira diretoria da ABD. O presidente é Aloysio Raulino, curtametragista proveniente da primeira turma formada pela ECA/USP. Integravam a diretoria Thomaz Farkas e Sérgio Muniz. Como a proposta era de revezamento, no ano seguinte a diretoria eleita era carioca. Oswaldo Caldeira passou a ser presidente tendo como companheiros de diretoria Sérgio Sanz, Marcos Altberg e Manfredo Caldas.

A trajetória da ABD é pontuada por atuações que oscilaram entre períodos marcantes, com fases em que se desestruturou como entidade nacional, prevalecendo, nestes momentos, atuações localizadas, principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Paraná. (No entanto, apesar desses períodos de divisões internas e períodos de menor atuação, deve-se creditar à ABD muitos dos fatos significativos que aconteceram ao curta-metragem brasileiro, especialmente até o início dos anos 90⁶²).

A ABD acreditou que o fortalecimento das regionais daria maior consistência ao movimento do curta-metragem. A idéia é que várias “ondas” de produção, espalhadas em vários pontos do País, acabariam por influir em uma política nacional de cinema. Esse foi um processo que teve como ápice 1983, quando o Prêmio Estímulo passa a ser modelo para outras cidades e estados brasileiros. Aconteceu em Campinas, em Recife. Foi

⁶² Mas, entre as propostas a que se atribuiu a ABD em 1973, pelo menos uma não foi conquistada: estender a reserva de mercado do cinema para a TV. O fato é que a ABD conseguiu manter a sua atuação a partir da segunda metade dos anos 80 apenas em São Paulo e Rio de Janeiro e, com menor repercussão, no Paraná e em Pernambuco. Já no início dos anos 90, com o dismantelamento cultural provocado por Collor e a criação de outros espaços de expressão ao curta, a serem referidos adiante, as ABDs perderam, ainda mais, peso político. Em 97, buscando reciclar-se, a ABD retoma com maior vigor a idéia de entidade nacional e entrega sua direção às mãos de Sérgio Santeiro - cineasta que acompanhou praticamente toda a sua trajetória. Quanto às regionais, o fato é que apenas em São Paulo, Rio de Janeiro e, com menor peso, Paraná e Pernambuco, a ABD consegue, até este final dos anos 90, manter-se ativa ou, pelo menos, consegue reunir cineastas.

também em 1983 que a ABD conseguiu estabelecer um diálogo mais efetivo com a Embrafilme. Neste momento, Calil era o diretor de assuntos culturais da Embrafilme que antes dele chamava-se Diretoria de Operações Não-Comerciais, Donac, onde se encaixava o curta-metragem. Com a mudança da Donac para Diretoria de Assuntos Culturais, a ABD fez um estudo sobre as receitas efetivas da Embra e logo descobriu que essa era, na verdade, movimentada pelo dinheiro produzido na atividade cinematográfica e não do Estado, como se supunha.⁶³

Esse fato, mais a constatação que apenas 3% desse montante era destinado para a área - atendendo desde cineclubes até publicações de livros - a entidade iniciou uma pressão no sentido de se conquistar uma carteira de filmes de curta e média-metragem. Essa carteira tinha como proposta produzir 80 filmes por ano, divididos em quatro trimestres, através de concursos. No ano seguinte, em um encontro das ABDs em Recife, decidiu-se as normas e regras desse financiamento, entre elas, o sistema de quotas para que o dinheiro não ficasse concentrado no eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

A política de conquista de verba, nos moldes acima colocado, continuou. Em 1987, segundo cálculos da Embrafilme, 30% deveria ser destinado aos curtas e médias-metragens. No entanto, como veremos mais adiante, o projeto de formulação da Fundação do Cinema Brasileiro acaba alterando esse quadro.

2.3. Os produtivos anos 70

A luta pela obrigatoriedade de exibição, a criação da ABD e as múltiplas mostras, festivais e variados eventos onde o curta-metragem era o centro das atenções, são faces visíveis de uma situação produtiva e, como se costuma dizer, de "grande efervecência

⁶³ Conforme entrevista com Adilson Ruiz realizada para este trabalho.

cultural". A Escola de Comunicação e Artes, da USP, surgida em 67, forma a sua primeira turma de cineastas em 1970. Desta, alguns nomes como Aloysio Raulino, Eduardo Leone, Djalma Batista e outros, passam a fazer parte do mercado profissional atuando, principalmente, como técnicos mas também criando seus próprios currículos como cineastas. E, apesar do pessimismo inicial de alguns professores⁶⁴ quanto à contribuição desses jovens cineastas para o cinema brasileiro, a ECA será, nos anos seguintes, um espaço fértil tanto em termos de produção como o de formação para o mercado profissional do cinema brasileiro.⁶⁵

Enquanto isso, as jornadas e festivais continuam cumprindo seu papel, sendo referência para as políticas de produção em relação ao curta e também momento privilegiado para se ter contato com os filmes realizados. A censura da época também não ignora esses espaços. Já na III Jornada o filme "Comunidade do Maciel - Há uma gota de sangue em cada poema", de Tuna Espineira, sofreu censura do seu próprio patrocinador, o "Patrimônio Cultural e Artístico da Bahia" que alegou distorções ao projeto inicial proposto. Na Jornada seguinte a interferência foi maior com a Censura Federal interditando quatro filmes: "Restos", de João Baptista de Andrade; "Veias Abertas", de Luiz Arnaldo Dias Campos; "Tarumã", de Aloysio Raulino e "A Conversa",

⁶⁴ "Meus alunos nunca tiveram muita força, nem muitas perspectivas. A Escola, apesar de dar condições e possibilidades de trabalho, ainda não conseguiu fazer com que os alunos sintam o que lhes é dado. O trabalho em cinema é alguma coisa que não se ensina. O sujeito tem que ter vontade de trabalhar. A maioria dos alunos vem da classe média e cheios de idéias. De imediato se chocam com uma realidade para eles difícil de entender e aceitar. Eles percebem que em termos de profissão de cinema, estamos na idade da pedra, e perdem o romantismo já no primeiro ano. E não encontram motivação para enfrentar a realidade. Ficam parados, estáticos. A escola, até hoje, não criou realmente nada de importante, partindo dos alunos. Ela se ressentiu muito do material humano, de força de trabalho, de entusiasmo. ("Filme Cultura", nº 17, entrevista de Maurice Capovilla publicada em novembro/dezembro de 1970. Nesta mesma entrevista, Maurice se diz satisfeito com dois curtas de Aloysio Raulino. Um, documental, com produção da ECA - Rua 100, Nova York, outro, ficção, "A Santa Ceia", com a colaboração da escola, para o longa-metragem "Vozes do Medo".

⁶⁵ O Papel das Universidades no cinema brasileiro, especialmente para a produção de curtas, é significativo. Atualmente, além da ECA, a Universidade Federal Fluminense tem sido responsável pelo surgimento de novos cineastas. Na verdade, a maior parte dos cineastas atuais saem da Universidade. As exceções de consistência vêm basicamente do mercado publicitário ou da TV.

de Paulo Roberto Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga Souto Maior. Dois outros filmes só puderam ser exibidos com cortes: "Pedro Piedra", de Chico Liberato e "Tomadas no lixo", de Albert Hensi e Giselle Gubernikoff, sendo que "Tomadas" acabou não sendo exibido porque seus realizadores não permitiram o corte.

Em São Paulo, a Escola de Comunicação e Artes, como já destacado, começava a colocar no mercado os seus primeiros formandos. A passagem pela Universidade - espaço de resistência à ditadura - reforçava nos jovens cineastas a opção pelo cinema de contestação ao regime e de valorização das causas populares e operárias.

São também nestes anos 70, especialmente na primeira metade, que começam a pipocar as primeiras produtoras independentes de curta-metragem. Vários nomes destacam-se neste período: Bernardo Vorobow, Ademar Carvalhaes, e outros, mas, sem dúvida, uma das experiências mais férteis destes tempos para o curta brasileiro foi o chamado "Cinema de Rua".

O "Cinema de Rua" nasce meio ao acaso, pelas mãos de João Batista de Andrade. O cineasta foi convidado por Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, em 1972, para ser repórter especial do "Hora da Notícia", no canal 2. "*Eu sempre dizia para eles que eu era um cineasta fazendo televisão e eles me dizendo que eu era um repórter*".⁶⁶ Nesta época era comum uma operação policial chamada "Tira da Cama", quando a polícia invadia barracos na favela, à noite, pedia documentos e prendia muita gente. Em uma dessas operações, Batista resolve apenas filmar e não faz nenhuma entrevista. No dia seguinte, volta ao local, já sem nenhuma polícia na favela e entrevista uns garotos que passam a visão de que foram invadidos pelos policiais e que muitos dos que haviam sido mostrados como marginais, trabalhavam.

⁶⁶ João Batista de Andrade, debate sobre "Cinema de Rua" in "1986-1996...", op. cit. 27

A partir desse dia, segundo Batista⁶⁷, vários grupos de oposição, associações de bairro, etc, passam a pedir cópias destas reportagens para usarem em discussões em sindicatos, clubes de mães e outras instituições contrárias à ditadura. Estava descoberto um filão que logo em seguida resultaria em muitos filmes realizados com sobras de negativo. Reinaldo Volpato conta que, utilizando a estrutura do Globo Repórter, mais de 10 filmes do cinema de rua foram produzidos com estas sobras que eram o resultado da introdução da cor na TV brasileira.⁶⁸

O “cinema de rua” tem características específicas. Enquanto modelo, é visto por alguns cineastas, como próximo ao “udigrudi” brasileiro.⁶⁹ Seus temas eram extraídos da periferia da grande cidade: acidentes de trabalho, transportes, vendedor ambulante, falta de saneamento. Seus realizadores utilizavam basicamente o fim de semana, já que, durante a semana, trabalhavam para sobreviver. A maioria dos filmes era feita em 48 horas. Era um cinema militante, realizado por quem tinha posições claras em relação ao fim da ditadura e em relação à necessidade de se continuar fazendo filmes, com o que se tivesse em mão.⁷⁰ Não havia muita brecha para outras posições.⁷¹

Fruto de um embate com a ditadura, o “Cinema de Rua” vai se esgotando ainda no final dos anos 70. Ligado a um processo de luta pela democracia mas também já

⁶⁷ Idem, nota anterior

⁶⁸ O primeiro programa a cores da TV brasileira foi a novela “O Bem Amado”, da Rede Globo, em 1972.

⁶⁹ Wagner, in “1986-1996...”, op. cit. p. 27. Não há referência do nome completo.

⁷⁰ “O que é que nós temos? Uma câmara de corda, negativo preto-e-branco, não temos dinheiro para sonorizar, mas vamos lá que o importante é fazer”. (Carvalho, op. cit. nota anterior)

⁷¹ “Quando eu comecei a fazer cinema, estávamos embaixo de uma ditadura. Era Médici e nada mais truculento, mais hediondo. Foi quando o golpe de 64 se transformou e se instalou um processo muito raivoso da ditadura...Você era impulsionado a se definir politicamente antes mesmo de fazer os filmes. Ou você estava à direita ou à esquerda. Não se posicionar significava ficar no limbo cultural. E eu fui obrigado a deixar de lado uma relação que eu tinha com o cinema mais onírico...era muito difícil para uma pessoa como eu, que tinha veleidades artísticas...Mas não havia alternativa...” (RUIZ, Adilson, em entrevista a este trabalho)

cristalizado enquanto formato, enquanto forma de se filmar, passa a incomodar um de seus maiores representantes:

*“...E tanto era o incenso jogado em cima do Cinema de Rua que eu fiquei meio incomodado, meio paralisado...eu não defendia o Cinema de Rua em 1977. De jeito nenhum, não defendia. Fiquei meio apagado em 1977 e ganhando aquela porrada de prêmios. Fiquei superincomodado com aquilo lá. O pluralismo estava invadindo o cinema brasileiro. Era fatal que aquilo tivesse que acabar. Isso, enquanto movimento, tinha que acabar. Ai, cada um de nós que seguisse a sua carreira e que aprofundasse a sua experiência, renegasse ou não, mas que não continuasse como movimento”.*⁷²

O fato de se negar o “Cinema de Rua” não tirou João Baptista e alguns dos que o acompanharam, das ruas. Na trilha do longa “Braços cruzados, máquinas paradas”, dirigido por Sérgio Toledo e Roberto Gervitz em 1978, que teve mais de um milhão de espectadores, faz “Greve”(1979), que acabou por divulgar a greve do ABC em um momento em que a televisão ignorava totalmente o movimento.⁷³ Junto com Adilson Ruiz, Aloysio, Wagner e Reinaldo, Baptista vai ao ABC e faz o registro do primeiro grande movimento sindical pós-68, da ditadura. O filme interfere no movimento. Lula, Devanir Ribeiro e outros dirigentes sindicais, após assistirem uma projeção do filme, disseram: *“Pô, que tamanho de movimento é esse que a gente fez!”*.⁷⁴ O filme circulou em diversas associações, foi para Osasco, Rio, Brasília e, quando projetado no sindicato

⁷² ANDRADE, João Batista, in “1986-1996...”, op. cit. p. 27.

⁷³ “Quando estourou a greve resolvi filmar...Tenho a cabeça muito tomada pela política. Então, quando estourou a greve fui filmar, mas não só pela vontade de filmar, não. Eu tinha uma visão de que a sociedade civil era importante no processo de democratização. Então, quando houve a greve, a imprensa não noticiava. A televisão não dava uma imagem da greve. A primeira coisa que pensei foi o seguinte: Pô, precisa filmar estas imagens e mandar para tudo quanto é lugar. Porque o negócio não circulava de jeito nenhum. Acontecia no ABC, e quem ia lá, via; quem não ia, não via”. ANDRADE, João Batista, idem nota anterior.

⁷⁴ Idem nota anterior.

dos jornalistas de São Paulo, havia uma fila imensa para assisti-lo. Acabou incorporado ao movimento e foi utilizado à época da fundação do PT. Outro curta que também teve grande repercussão no período foi "Greve de Março" (1979), de Renato Tapajós.

Com o início do movimento de abertura algo também muda entre os cineastas. Novos tempos, novos ventos, novos questionamentos. A ECA, cada vez mais, está colocando no mercado muitos jovens cineastas. Uma nova geração, vinda da universidade que agora traz outras propostas para o cinema e ao curta-metragem em especial pois, apesar de muitos conviverem com a geração anterior, estão sintonizados com as mudanças ocorridas na sociedade. São jovens de 20 anos que trazem, segundo Calil⁷⁵, a perplexidade frente à cidade grande, que têm liberdade para mexer em vespeiros como a sexualidade, em que a morte pode ser colocada oniricamente e que também podem ousar na linguagem cinematográfica procurando romper eixos, utilizando trilhas sonoras mais agressivas e que encontram no humor um forte aliado para expressarem sua visão de mundo, ou melhor, sua perspectiva de transformar este mundo. Por trás dessas posturas, a concepção de cinema de autor e não a de uma escola "*constituída como preparação de profissionais para uma indústria cinematográfica*".⁷⁶

Nesta linha de "autoria", as referências eram Fellini, Pasolini, Godard, Visconti e Glauber Rocha e os filmes, enquanto gênero, ficavam em segundo plano. De novo segundo Calil, outra questão presente na ECA era a percepção do que estava em evidência na sociedade, especialmente em seu próprio meio. Assim, se é verdade que os estudantes de cinema da Escola de Comunicações e Arte engajaram-se na luta contra a ditadura, contra a desigualdade social, é possível localizar na filmografia da escola propostas que, um tanto à margem desta linha majoritária, permitem antever muito do

⁷⁵ CALIL, Carlos Augusto in "1986-1996...", op. cit. p.27

⁷⁶CALIL, Carlos Augusto, idem nota anterior.

que aconteceu em meados dos anos 80, especialmente a inversão de gêneros, dando ao curta de ficção uma relevância insuspeitada nos anos 70.⁷⁷

2.4. Outras experiências dos anos 70

Ao lado da proposta do “Cinema de Rua”, concentrada basicamente em São Paulo, outros projetos marcam os curtas produzidos nos anos 70. Não se pode esquecer que somente o curta-metragem, neste instante, consegue romper todo o bloqueio estabelecido pela censura da época. Em busca de conseguir viabilizar suas produções alguns cineastas vão buscar nas culturas regionais as temáticas que lhes permitiriam, de alguma forma, contestar o regime.

Neste momento a redescoberta do Nordeste rende filmes como “Viva Cariri” (1970) , de Geraldo Sarno e ainda “Jornal do Sertão”, do mesmo diretor. Cinco anos depois, fiel a esta temática, faz “Segunda-feira”. Outro destaque é Vladimir Carvalho que, ao lado de Sarno e Eduardo Coutinho, compõe a tríade dos melhores documentaristas brasileiros. Neste período, Vladimir realiza seis documentários sendo os dois mais conhecidos “A Pedra da Riqueza” e “Romeiros da Guia”. Este último foi premiado no festival de Sestri Levante, na Itália.

Outros filmes, com menos repercussão na época mas que revistos hoje permitem que se perceba como foram antecipadores de estratégias cinematográficas utilizadas posteriormente, são realizados. Por exemplo, a proposta de Aloysio Raulino em “Jardim Nova Bahia”, entregando a câmera a um menino imigrante nordestino, morador da periferia de São Paulo, o que foi adotado, outras vezes, por vários cineastas e até mesmo assumido como “solução” para filmes etnográficos. A proposta era que o filme fosse o ponto de vista do menino, seu olhar, sua sensibilidade. Ou também, Arthur Omar e seu

⁷⁷ Calil cita vários filmes como “Nitrato”, de Alain Fresnot; “Ônibus”, de Sérgio Bianchi e “Gare do Infinito”, de Chico Botelho e Ella Durst como exemplos do que coloca. (idem nota anterior)

“Congo”, de 1972. Esse filme foi um choque até mesmo para os cineastas e críticos da época.⁷⁸ É o primeiro curta de Omar e já aqui ele mostra sua disposição de romper radicalmente com o discurso dos documentários tradicionais, principalmente do cinema antropológico e etnográfico. Sua proposta de rompimento de linguagem em “Congo” passa pela intensificação da percepção sensorial do espectador e da desqualificação de filmagens que privilegiam o seu próprio discurso e visão em detrimento ao objeto/sujeito filmado.

Também neste período mais uma grande polêmica acontece em torno de um curta-metragem. O responsável é “Di”, de Glauber Rocha, que já em 1959, com “O Pátio”⁷⁹, mostrava que os aparentes limites do curta não o impediriam de suas experiências. Proibido pela família do pintor, que garantia não ter autorizado o cineasta, o curta é a filmagem do enterro do artista. Uma câmera inquieta e um off irônico à exaustão fazem do curta de Glauber uma crítica feroz a uma estética abraçada particularmente pelos os que mais questionavam o Glauber deste momento.⁸⁰

Estas e outras proposta a que, infelizmente, não se tem fácil acesso, confirmam a profunda fecundidade dos anos 70 que, erroneamente, acabaram marcados por uma visão que encobre boa parte das ousadias já presentes entre os cineastas, por conta, especialmente, dos documentários “militantes”. É verdade que muito desta produção seguia esquematismos rígidos - como bem assinala Jean Claude Bernardet em “Cineastas e imagens do Povo” - mas, rever estes filmes, é descobrir um momento da história do

⁷⁸ Em entrevista, Jean-Claude Bernardet conta que inicialmente sua reação foi de profunda perturbação diante do filme. Assim mesmo considerou incorreta a exclusão do curta de Omar do Festival do JB que o desconsiderou por considerar o filme de baixa qualidade.

⁷⁹ Em “O Pátio”, Glauber filma duas figuras humanas - feminina e masculina - deitadas sobre um pátio quadriculado em preto e branco. A câmera faz uma espécie de jogo dramático entre estas figuras e a paisagem. O resultado é absolutamente estranho para a filmografia da época.

⁸⁰ Sua relação com a ditadura, os artigos em jornais com grafia que incluía “y”, “w” e neologismos incorporando diversas palavras da língua inglesa foram polemicamente questionados por intelectuais e artistas engajados na luta pelo fim da ditadura.

cinema brasileiro onde se buscava, com grande empenho, a construção de uma cinematografia própria, marcada por valores e visões de uma cultura que logo se veria não só transformada como, o que é pior, ignorada. Assim, se podemos falar em esgotamento de modelo - o que é real - não considero acaso que os anos 90, como veremos em outro momento deste trabalho, beba na fonte volumosa da década marcada pela ditadura desenvolvimentista fazendo, é claro, as decantações necessárias.

3. A luta pela visibilidade I

3.1. *É da lei*

Excetuando-se as duas primeiras décadas dos 100 anos do cinema, sua história tem se confundido com uma luta das cinematografias do mundo inteiro - de um lado - contra o cinema americano, hegemônica, de outro. Esse percurso tem obrigado governos a estabelecer uma política estatal em relação ao cinema caso optem realmente por desenvolver uma estratégia de sobrevivência de sua produção em relação aos filmes americanos. No Brasil não foi diferente. Dois anos depois da Revolução de 1930 surge a primeira lei que, entre outros artigos, cria a reserva de mercado para o curta-metragem. Sete anos depois, o INCE e toda a trajetória de Humberto Mauro, cujo espaço prioritário de exibição era a escola.

Essa política ganha novos contornos com a criação em 1966, do Instituto Nacional de Cinema, através do Decreto-Lei número 43, de 18.11.66, que substitui o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e que instituía também a exibição obrigatória de filmes nacionais de curta-metragem que tivessem o carimbo de “Classificação Especial”⁸¹, em sessões de cinema onde o filme exibido superasse os 60 minutos. Essa primeira vigência da obrigatoriedade significou, em termos de produção, por volta de 140 novos filmes curtos nos anos de 68 e 69. No entanto, como a lei só obrigava a exibição durante 28 dias no ano e o INC só concedia certificado de boa qualidade a 50 filmes, a produção excedente provocava uma queda violenta no preço dos

⁸¹ Esse “carimbo” dependia do filme ter seguido as diretrizes estabelecidas pelo Plano Setorial do MEC. Neste período, o INC, segundo Alcino Teixeira de Mello in “O Cinema em Festivais...”, op. cit. p. 30, o acervo tinha cerca de 500 títulos sendo 8150 cópias de curtas. Também havia estabelecido 25 convênios com Universidades com curso ou disciplina de cinema e um convênio para produção. Havia ainda no INC uma possibilidade de compra de documentários produzidos de forma independente, através de concorrência. Neste mesmo texto, Mello, então presidente da Embrafilme, faz questão de demarcar os festivais e premiações de curtas que o órgão estaria promovendo em 1974.

curtas. Além disso, estes certificados tinham validade de 5 anos o que provocava a exibição de filmes antigos. Por fim, o limite de 10 minutos também contribuiu para filmes superficiais, além da censura política da época aproveitar o critério de “falta de comunicabilidade” para vetar filmes, inclusive filmes premiados em festivais.

Após uma tentativa frustrada de se superar tantos equívocos (a resolução nº 63), em 1973 o governo publica a resolução nº 87 que aumenta para 35 dias a obrigatoriedade e institui um prêmio de 50 salários mínimos para os filmes que ganhassem novos certificados especiais ampliados agora para 80 certificados por ano.

Dois anos depois, em 1975, novas mudanças, não só referentes ao curta, alteram significativamente as relações entre cinema brasileiro e governo. O INC é extinto através da Lei 6281 e surge a Embrafilme - uma empresa com atribuições específicas, inclusive a de representar o Brasil no exterior. A Embrafilme tinha três fontes de recursos que vinham diretamente da atividade cinematográfica. Isso lhe garantia uma certa autonomia em relação aos recursos oriundos do governo. Pôde assim desenvolver um leque amplo de atividades não só junto ao longa, mas também junto ao curta-metragem.

Mais do que uma política de governo, a Embrafilme é também resultado de uma estratégia onde os cineastas brasileiros tiveram papel decisivo. Tanto que a mesma lei que a cria estabelece, mais uma vez, a obrigatoriedade de exibição do filme de curta-metragem junto a todas as sessões de cinema que exibiam filmes estrangeiros.

O Brasil vivia o início do governo Geisel. Este, entre as reformas que promove em relação ao cinema brasileiro, cria o Concine - Conselho de Cinema -, órgão regulamentador do mercado que demorou um ano e meio para estabelecer as regras de exibição do curta. E, quando o faz, determina que elas valem apenas para Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Logo este quadro é alterado e a obrigatoriedade de exibição dos filmes curtos passa a valer para todos os municípios brasileiros que tivessem mais de 100

mil habitantes, o que representava, na época, 85% dos cinemas brasileiros, em termos de renda.

Todas estas alterações não são fruto do acaso. A preocupação com a continuidade do cinema brasileiro e a luta para se garantir o mercado ao curta nacional, balizou a maior parte dos encontros, mostras e jornadas que aconteceram durante toda a década de 70. Em que se possa hoje apontar alguns equívocos que aconteciam nestes eventos o fato é que foram destas discussões, propostas e pressões, que saiu muito da política do governo em relação ao filme curto. Foram encontros que não se fecharam à polêmica e à crítica permitindo colocações bastante discutíveis como a de Paulo Emilio Salles Gomes que declarou na IV Jornada Brasileira em Salvador serem os cineastas brasileiros "*...mais interessantes, sensíveis e inteligentes do que os filmes que fazem*" ou de Bernardo Vorobow que na III Jornada acusava os cineastas e a ABD de nunca conseguirem colocar em prática as discussões que faziam.

A busca do público, da conquista de uma legislação que realmente permitisse a exibição dos curtas, como se viu, atravessa a história do cinema brasileiro. Em vários momentos comemora-se mais uma vitória que nada é além do cumprimento daquilo que já havia sido estabelecido, mas que precisou ser reavivado por uma nova lei ou regulamentação. Infelizmente, o otimismo de cada conquista de obrigatoriedade de exibição nunca conseguia durar muito já que a realidade o devastava rapidamente. Portanto, o que sempre restou para se ter uma continuidade mínima de exibição de curtas no Brasil foram mesmo os festivais, encontros e jornadas e eventos semelhantes - boa parte, frutos da persistente atuação da Associação Brasileira de Documentaristas, a ABD, não por um acaso chamada de documentarista: o termo é do tamanho exato de como se via, naquele momento, o presente e o futuro do curta-metragem nacional.

Imersa nessa certeza, a ABD manteve a tradição de lutar pela produção de curta e também pela exibição.

*“Leis sempre existiram. Sempre existiu uma legislação para exibição de curta, cine-jornal, etc. Mas, uma legislação voltada para a atividade cultural, lançamento de novos cineastas, abertura de campos de trabalho, isso vem da ABD. Ela forjou esta política. É simples: em 71, a ABD e logo em 75, a Lei do curta. Em 78, a ABD nacional. E aí: regulamentação, dinheiro para a produção, para remunerar o curta-metragem”.*⁸²

No entanto, se a ABD foi capaz de forjar a conquista da obrigatoriedade⁸³ não teve como conseguir sua manutenção pois os exibidores logo perceberam que a remuneração dada aos curtas não era desprezível.

*“Eles contratavam alguém para filmar estátuas, dois ou três cortes, colocavam música de fundo e diziam que isso era um filme de curta-metragem. E esse filme ficava em cartaz durante meses, ganhando os 5% da lei. Então, houve uma distorção muito grande da Lei, em sua prática”.*⁸⁴

Neste período, destacam-se como produtores a cadeia de exibição Hawaí e Luis Severiano Ribeiro. Quem mais sofria com as cópias produzidas pelos exibidores eram as cidades menores onde o mesmo curta servia a todos os cinemas da cidade além de permanecerem em cartaz por tempo muito acima do estipulado pela lei.

⁸² Entrevista de Adilson Ruiz a esta pesquisa.

⁸³ Um dos episódios lembrados por Guido Araújo em "O Filme Curto", op. cit. p. 20, mostra que os moldes da regulamentação tiveram o como fator decisivo a ABD. Em agosto de 1977 foi criada pelo governo a Resolução 18 abrindo tantas exceções à obrigatoriedade que, na prática, ela deixaria de existir. Nesta época, Guido Araújo descata o comportamento de Alcino Teixeira Melo, convidado a participar da Jornada da Bahia, em setembro, onde foram colocadas todas as dificuldades que viriam caso se mantivesse a Resolução 18. A postura de Alcino, concordando com a posição da ABD impediu que a Resolução 18 fosse implantada e logo viria a Resolução 19 que corrigia as distorções apresentadas por sua antecessora.

⁸⁴ Idem nota anterior.

Esse descumprimento foi sempre apontado por cineastas e parte da imprensa da época. Em artigo publicado no jornal "Movimento", edição de 05/04/76, um dos tablóides de oposição ao governo federal com significativo destaque na época, Jean-Claude Bernardet destacava a importância do curta brasileiro e da conquista da obrigatoriedade de exibição mas que esta continuava sendo descumprida: *"A lei de exibição compulsória, obviamente, não funciona; seu cumprimento não é fiscalizado. Os distribuidores e exibidores compram cópias a baixíssimo preço, as trocam entre si e não dão vazão à produção..."*⁸⁵

Em janeiro de 1978 os distribuidores estrangeiros conseguem um mandato de segurança suspendendo a exibição dos curtas. A justificativa era de que os filmes brasileiros não tinham qualidade. Essa liminar foi cassada em 16 de fevereiro no entanto, mais uma vez escancarava-se uma porta para não se projetar os curtas nos cinemas. A ABD reage e, em março deste ano de 78, 50% dos cinemas do Rio e de São Paulo eram multados pelo não cumprimento da lei.

Uma nova tentativa para entrar em acordo com os exibidores acontece no início de 1980. A ABD chega a tentar um acordo informal se comprometendo a abrir mão de parte de seus lucros se os exibidores se comprometessem a não mais produzirem filmes. Não deu certo e outra forma de boicote é acentuada: os melhores curtas frequentam as salas dos cinemas periféricos enquanto as produções dos exibidores são exibidas nos espaços nobres. Um dado interessante confirma esse quadro. Apesar da Embrafilme, no início dos anos 80 deter 80% dos filmes de curta-metragem, só conseguia 48% do faturamento do mercado contra os 52% dos exibidores que detinham 20% dos curtas.⁸⁶

Na tentativa de solucionar esse impasse a ABD propõe que a distribuição dos curtas passe a ser uma exclusividade da Embrafilme ou por uma estatal criada

⁸⁵ "O Filme Curto", op. cit. p. 20.

⁸⁶ MARTINS, Paulo, in "1986-1996...", op. cit. p. 27.

especialmente para esta função. A resolução nº 52 do Concine, de 30 de maio de 1980, procura intereferir neste quadro de total descumprimento da lei. Uma das mudanças está na concessão dos certificados que pretende-se mais seletiva já que o acervo da Embrafilme, neste momento, acumula cerca de 800 curtas aprovados para exibição. Assim, limita-se a concessão de certificado a 21 curtas por trimestre sendo que cada produtor poderia conquistar, no máximo, 3 certificados por ano. O número de cópias de cada filme também passa a ser limitada a 10 para, logo depois, ser reduzida para 5, através da resolução nº 61. Finalmente, define-se que um curta poderá ficar no máximo, duas semanas em cartaz no mesmo cinema.

Estas mudanças conseguiram frear um pouco o boicote dos exibidores. No entanto, somente em 1984 é que vão ser definidas mudanças que refletirão na ampliação real do espaço nos cinemas para o curta-metragem brasileiro. Com a resolução nº 103 institui-se, neste ano, um júri com prêmios em dinheiro para os melhores filmes. Essa novidade permite que o filme de qualidade acabe tendo a oportunidade de ser premiado duas vezes, ampliando as chances de se recuperar os investimentos gastos e abrindo-se também, alternativa para novas produções.

Apesar dessa mudança, a tensão com os exibidores se mantém e se repete em outros momentos de novas legislações trazendo à tona questionamentos de alguns curtametrageiros sobre a eficácia de uma obrigatoriedade legal compulsória.⁸⁷ Além disso, em seu artigo (citado), Bernardet toca em outra ferida: o risco da burocratização fruto de uma legislação que estabelecia o limite de 10 minutos para cada filme e que selecionava os curtas por sua importância para a cultura brasileira.⁸⁸

⁸⁷ Entrevista de Joel Pizzini: tudo que é obrigatório já começa equivocado. A conquista do mercado não pode ser fruto de uma lei obrigatória.

⁸⁸ *"Esta seleção e as concorrências levaram a produção do curta-metragem pelos caminhos da burocracia. Produzem-se filmes chatos que mostram pedras antigas, casarões coloniais, igrejas barrocas e festas folclóricas. Esta área do curta-metragem perdeu quase que totalmente uma de suas*

As críticas em relação à obrigatoriedade, no entanto, não podem esconder o seu significado naquele momento, especialmente quando da primeira regulamentação⁸⁹. O número de filmes deste período confirmam esta colocação. De 1978 a 1980 foram 808 filmes curtos ganham certificado e em 1981, mais 200.⁹⁰

Essa imensa produção que teve continuidade nos anos 80, acabou mantendo a ABD nesta postura política de se conquistar a obrigatoriedade, apesar de todas as dificuldades que já se conhecia. Tanto que, depois de soterrada por seu total descumprimento, ela torna a voltar em 1987, novamente com a participação decisiva da ABD. Apesar de estar garantida em novos moldes desde 1º de julho de 87, enfrenta outra vez forte resistência da mídia e dos exibidores. Mais um período de luta entre realizadores - especialmente via ABD - e exibidores, com a costumeira convivência do governo, especialista em, aparentemente, estar “lavando as mãos”.

Em São Paulo, a Associação convocava seus sócios a reagirem contra os boicotes aproveitando divulgação de tais atos na própria imprensa⁹¹ e também promovendo encontros e debates articulados com a APACI (Associação Paulista de Cineasta), além de programas de exibição como o "Curta nas Telas", no MIS/SP, realizado de 25 a 28 de julho de 88, com produções do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e um filme de Alagoas. Apesar do reconhecimento público da qualidade dos curtas realizados neste período, não houve mudança de comportamento por parte dos exibidores e a imprensa

funções básicas: a pesquisa, a experiência temática e de linguagem, bem como a introdução de novos cineastas..."

⁸⁹ "A Lei do Curta passa a vigorar e se tem um verdadeiro boom de produção no fim dos anos 70, já em 35 mm, visando o mercado. Isso, talvez, tenha influenciado muita coisa que veio depois, nos anos 80. Esse cinema mais bem acabado, mais sofisticado, acho que começou com esse sonho, que parecia realidade em 1978, que era finalmente ter um espaço de tela garantido, frequente, com relação com o público, com arrecadação para os filmes, etc". Adilson Ruiz, em entrevista para este trabalho.

⁹⁰ DA-RIN, in "1986-1996...", op. cit. p. 27.

⁹¹ Reproduzindo matéria publicada na Ilustrada de 28/05/88, o INF 88010, da ABD, divulgava os cortes e já informava que no Top Cine, uma das salas mutiladoras, havia conseguido a retratação do gerente.

continuou mostrando como, sistematicamente, a lei era descumprida⁹² em nível nacional. A ABD/Paraíba, por exemplo, envia a São Paulo xerox de matéria jornalística mostrando o que estava acontecendo e reivindica a exibição dos curtas nos cinemas.⁹³ Em São Paulo, as edições de 7, 10 e 13 de junho de 1989 confirmavam que o Concine não recolhia verba de curtas há cinco meses.⁹⁴ Nesse momento a ABD conta com 13 seções regionais atuantes e já há um ano tentava, via contato com o governo federal, a urgente liberação de recursos para a retomada da produção argumentando que *"O filme de curta e média metragem constitui por natureza um cinema ecológico, de preservação de bens culturais, e democrático, garantia da diversidade da produção cultural do país"*.⁹⁵

Nesta época, estava como presidente da ABD/SP, Roberto Moreira, e era vice-presidente do Concine, Roberto Farias, notificado extra-judicialmente em 5 de junho de 89 pela ABD/SP, por este órgão não estar realizando a arrecadação destinada ao curta

⁹² Antes disso, alguns artigos não assinados posicionavam-se claramente contra a obrigatoriedade de exibição. Por exemplo, "Cinemas Vazios", em junho de 87, da Folha de São Paulo: "Trata-se de uma irritação experimentada por muitos: antes do filme principal, surge um interminável curta-metragem que não se pretendia assistir e que não raro se resume a uma seqüência de publicidade implícita. Exigidos por lei desde 1975, os "curtas" são a expressão, no campo cultural, da mesma ideologia que acabou por gerar uma reserva de mercado no setor tecnológico; são, de fato, uma reserva de mercado cinematográfica..." Criticando a posição do Concine que acabava com uma certa flexibilidade que a lei tinha até então, este artigo tem a qualidade de divulgar o resultado de uma pesquisa, referência até hoje como garantia que o público quer o curta no cinema: 72% dos entrevistados apoiavam a medida e 85% definiam-na como positiva para o desenvolvimento do cinema no País. Ao contrário do editorialista que discordou frontalmente do público e fez uma previsão sombria para o cinema nacional como consequência da obrigatoriedade, o vigor criativo dos curtas durante a vigência da lei mostrava que, pelo menos dessa vez, o público estava certo.

⁹³ "Cinemas paraibanos não cumprem a lei de exibição de curta metragem" no "Caderno do Povo" de 07 de junho de 89.

⁹⁴ Na edição de 7 de junho, em um box da matéria intitulada "Concine não recolhe verba de curtas há cinco meses", o Ministro da Cultura, José Aparecido, anunciava um convênio entre a Fundação do Cinema Brasileiro e o Fundo de Financiamento da Televisão Educativa (Funtevê) para a exibição de filmes em média e curta metragem nacionais nas TVs Educativas, aos sábados. A exibição teria início a partir do dia 10 do mesmo mês, às 19h30 e já estava definida até 5 de agosto. O programa chamava-se "Telecine Brasil" e tinha uma hora de duração e já havia estreado um ano antes no Rio de Janeiro conseguindo o segundo lugar em audiência. Apenas a TV Cultura de SP não exibiria os filmes porque já tinha uma série diferente de curtas, programada.

⁹⁵ Documento enviado ao ministro da Cultura em 01 de novembro de 1988, resultado do "Conselho Nacional da Associação Brasileira de Documentaristas", reunido em Brasília de 29 de outubro a 1 de novembro deste ano.

desde janeiro de 88. O baque provocado pela não atuação do Concine é razoável: uma produção de 80 filmes em 1988 cai para uma previsão de 15 títulos no ano seguinte, mas esta realidade não se confirma totalmente como se pode constatar principalmente no Festival Internacional de Curta, no MIS.⁹⁶

Percebe-se, então, que a repercussão da conquista da legislação que garantiu no final dos anos 80 a reserva de mercado, reverberou mais tempo do que a aplicação - complicada - da própria lei. Cinco anos depois da extinção dos órgãos de Cultura, promovida por Collor em 1990 - o que, indiretamente, enterrava a lei de obrigatoriedade - Amir Labaki, Diretor Técnico do MIS, registrava no catálogo do V Festival Internacional de Curta-Metragem os "*bons ventos da primavera do curta*" que permitiam, ainda, ao evento, a exibição de 82 filmes brasileiros de curta e média metragem. Essa situação de produção, no entanto, não retira da lei de obrigatoriedade, o papel decisivo - em termos de sobrevivência do curta - que lhe credita a maioria dos cineastas. "*Toda a situação do curta parte de um princípio fundamental e sagrado: a Lei de Obrigatoriedade de Mercado*", enfatiza Emiliano Ribeiro, em 1988⁹⁷. Esta certeza, em que pese a continuidade mediana do ritmo de produção, obriga o curta a enxergar uma nova realidade à sua frente e a se perguntar, em muitos momentos, que caminhos existem para que os filmes sejam vistos. Esta é, sem dúvida, a questão mais persistente - e, ainda, aparentemente sem saída - em que se debate não só o curta, mas todo o cinema brasileiro.

⁹⁶ O FIC, promovido pelo MIS, faz parte do panorama mundial de festivais de curta e traz para São Paulo, no mês de agosto, a produção vigorosa de países como Inglaterra, França e América Latina. A iniciativa do FIC e outra mostras de curtas acabou rendendo ao MIS a alcunha de "templo do curta". Este tema será retomado em outro momento deste trabalho.

⁹⁷ "A importância da Reserva de Mercado", entrevista ao "*Caderno de Crítica*", RJ (Embrafilme), 1988.

3.2. A Distribuição da Embrafilme e o Mercado Paralelo

Até aqui, está sendo colocada a situação de exibição do curta, sempre tendo como ponto de vista, os cineastas. Isso porque, a necessidade de “reimplante” sucessivo da lei, mostra claramente que as dificuldades da reserva de mercado são reais e que o governo, mesmo que se possa encontrar as excessões de sempre, não se esforçou profundamente no cumprimento das leis. No entanto, há um hiato nessa atuação que vale a pena ser ressaltado, especialmente porque desvenda uma situação onde os realizadores aparecem também como co-autores, em alguns momentos, dessa dificuldade de viabilizar a reserva de mercado para o curta. Esse momento está centrado na atuação de Paulo Martins, na Embrafilme.

A descoberta da estrutura do mercado distribuidor brasileiro se dá, para Martins, logo que finaliza seu primeiro longa-metragem. Descobre então que, se não mergulhasse nos meandros e regras desse mercado, seu filme estava fadado a nunca ser exibido. Isto foi em 1970. Dono de uma produtora, a Lagedor (“aportuguesamento” de “L'age...”, filme de Buñel) percebeu também que a co-produção de curtas seria um caminho para manter-se no meio cinematográfico e começa a agir com os curtas do mesmo modo que havia feito com seu longa. Fica, então, conhecido nesta época, segundo sua avaliação, como aquele que conseguia inserir no mercado “filmes impossíveis”. Essa conotação a seu trabalho significou passar a ser procurado por realizadores de longas não convencionais - que ficaram conhecidos como “produção marginal” ou, como chamou Glauber, “udigrudi” - e também por curtametragistas. Quando percebe o caminho das leis passa também a lutar pela ampliação da reserva de mercado, através de propostas de minutas. Seus maiores argumentos são os números que revelavam o rendimento dos cinemas no interior e capitais.

O trabalho de Paulo Martins acabou por desvendar um sistema de distribuição no mínimo, estranho. Por exemplo, quem marcava os cinemas de Manaus, era Bauru. Era uma situação muito interessante porque nada, aparentemente, justificava Bauru agendar Manaus, já que os donos de cinema da capital da Amazônia eram de lá. As disputas regionais também se refletiam no agendamento. Por exemplo, em João Pessoa havia cinemas agendados por Recife e outros por Campina Grande - cidade que sempre buscou espaços de poder em sua tentativa de ser capital da Paraíba.

Enfim, era preciso compreender a distribuição dos filmes como pedaços do polo do poder, fatiados de acordo com o peso econômico e político de cada circuito. Um exemplo citado por Paulo Martins era o circuito do Vale do Paraíba, cuja matriz ficava em uma minúscula cidade mineira chamada Estrela D'Alva. Isso porque, nesta cidade, havia isenção de imposto o que acabou "carregando" a matriz do circuito para lá.

Essa situação era nacional. No sul, através da Empresa Lajeana de Cinema, de Lajes, era possível a inserção de filmes em boa parte do interior do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina e parte expressiva do Paraná. Paulo Martins passou a conhecer em detalhes esses mecanismos e a lidar com o que ele chama de "bonzões":

"Eram poucos bonzões. No Rio de Janeiro tinha-se o circuito do Severiano Ribeiro, o da Arte Filmes, o da Pelmex e o da Baixada Fluminense. E este Rio representava não só o Rio, mas uma parte de Belo Horizonte e uma parte significativa do nordeste. Então, através dessas pessoas, se atingia uma grande quantidade de cinemas, do Rio para cima".⁹⁸

Havia ainda os circuitos americanos como a Metro (que depois passou a se chamar CIC). No Rio Grande do Sul tinha-se o circuito de Mário Pintado, que dominava Rio Grande do Sul e Santa Catarina e também cinemas da Arte, em Porto Alegre. Em

⁹⁸ Entrevista de Paulo Martins, à pesquisadora.

São Paulo existia a Sul, a Hawai e o circuito do Serrador. Se fosse acertado com um dos três, segundo Martins, estava resolvido. Por último, o circuito se completa com os enclaves mais regionais, como o de Bauru-Botucatu, o de Campina Grande, o Cordeiro, de Minas Gerais, o de Campos, em Santos e o da Bahia, em Salvador onde, além dos de fora, havia um circuito local.

Isso mostra que, apesar do tamanho do Brasil, o número dos que mandavam era pequeno e, segundo Martins, sempre foram contra o curta-metragem. Na sua avaliação, a dependência do cinema americano explica essa postura pois o curta-metragem tirava dinheiro da renda do cinema americano. Isto porque, para ele, do ponto de vista econômico não havia motivo para tal postura a não ser a pressão americana já que o curta chegou em alguns momentos, quando se vigorava a obrigatoriedade, a tirar 5% da renda do filme americano. Isso a partir do momento em que foi criado o Concine, ou seja, a partir de 1977. Este foi o período onde mais se produziu curta fora do eixo Rio-São Paulo, com produção significativa do Rio Grande do Sul, Bahia e Minas.

Paulo Martins estava na Embrafilme desde 1975, contratado para montar a Divisão de curta. Seu conhecimento do mercado acabou facilitando bastante o trabalho de distribuição. Em 77, esta Divisão já havia se tornado Departamento e o próximo passo seria transformá-lo em Superintendência do Curta-metragem. No entanto, sempre segundo Paulo Martins, neste momento começa o que ele chama de “*bombardeio*”, resultado de outra de suas propostas: percebendo que a reserva de mercado não era garantia suficiente de visibilidade do curta, passa a trabalhar o mercado alternativo, também via Embrafilme.

“Atuava-se em todas as áreas porque havia em pauta a questão da cultura nacional. Por exemplo, atendia-se muito o Clube dos Oficiais, de Brasília, semanalmente. Fui também, bastante combatido porque eu não

*emprestava filme. Só com a autorização do produtor e mesmo assim se o empréstimo tinha conotação filantrópica”.*⁹⁹

Essa política deu tão certo que logo passou a ser adotada para o média-metragem - praticamente não há mercado para o média, nem alternativo, nem oficial - e iniciava-se a mesma proposta para o longa. No entanto, não houve tempo para se confirmar se esta proposta realmente traria frutos mais consistentes para o cinema brasileiro. Depois de procurar adequar a exibição do curta no mercado oficial, sempre considerando o longa a ser exibido e de já ter pronto um instrumento de Lei prevendo a obrigatoriedade do curta e do longa na TV, Paulo Martins teve que deixar a Embrafilme. Um ano depois, 90 filmes que fazia parte do acervo da Embrafilme tinham sido descontratados e incorporados ao acervo de distribuição da Lagedor. Mas, como empresa particular, não tinha o mesmo poder político de quando fazia parte do governo. Logo, como se sabe, os 5% viraram 4% e limitou-se a 15 minutos o tempo máximo do curta destinado às telas grandes. Além disso, instalou-se a política da Embrafilme pagar o curta assim que aprovado, enquanto o que era arrecadado na exibição ia diretamente para o Concine. *“Assim, o produtor e o diretor do curta passaram a não se preocupar mais com a exibição dos filmes, com raras exceções. Desvinculou-se o produto cultural do faturamento. Ai, veio Collor e colocou a pá de cal final”.*¹⁰⁰

Mas nem só a Embrafilme buscou o espaço alternativo. Na verdade, a vereda trilhada em busca da exibição comercial também não foi o único veio escolhido pelos próprios curta-metragistas para mostrarem suas produções ao público. Também para os realizadores e todos os envolvidos com o curta nacional o mercado alternativo sempre foi um espaço a ser ocupado e, nos Festivais e encontros, parte significativa das propostas a serem implementadas, está ligado ao como se preencher as várias alternativas de exibição.

⁹⁹ Paulo Martins, entrevista citada p. 55

¹⁰⁰ Paulo Martins, entrevista citada p. 55

Uma das guinadas destacáveis em relação a este mercado, mais especificamente em relação aos Cineclubes, acontece na II Jornada da Bahia.

A sugestão neste encontro foi a de que se abandonasse a luta por um cinema de "*arte esteticista e universal*" e se empenhasse na defesa concreta do cinema brasileiro. Essa orientação acabou desembocando, nos anos seguintes, em uma distribuidora dos cineclubistas, a "Distribuidora Nacional de Filmes", cujo projeto foi elaborado na IX Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Campinas no final de 1974. A Dinafilme, para Paulo Martins, foi o resultado prático do movimento cineclubista que ele coloca, guardada as devidas proporções, como antecessor da ABD. "*Eles tinham ligações diversas e um entusiasmo cultural e político que hoje os curta-metragistas não têm. Eram desbravadores. Em Cataguases, por exemplo, projetava-se filme no Salão Paroquial e o padre jamais foi saber o que se passava lá*".¹⁰¹

Depois da Dinafilme, outra fonte de distribuição foi a CDI, uma cooperativa de cineastas independentes fundada em 1979 como entidade civil sem fins lucrativos. Durante muitos anos a CDI se beneficiou da "lei do curta" que, se não era cumprida integralmente pelos exibidores, especialmente (no caso da CDI) em relação aos prazos de pagamento às distribuidoras, ainda assim garantiu esse espaço de sobrevivência à cooperativa que no início da obrigatoriedade chegou a ter um acervo de 100 filmes curtos para inserir no mercado.¹⁰²

Mas com as medidas tomadas no início do governo Collor, fechando Embrafilme, Concine e tudo o que se relacionava a cinema brasileiro, a avaliação da CDI era a de

¹⁰¹ Paulo Martins, entrevista citada na nota anterior. Em relação ao movimento cineclubista, ele indicou Felipe Macedo como a pessoa mais adequada para falar desse movimento. No entanto, apesar dos esforços, não foi possível localizá-lo. Também não se conseguiu, infelizmente, outras informações, nem documentos que tratem deste movimento. Outra experiência que ele colocou como fundamental em relação à produção e distribuição de curtas neste período foi a Corsina, uma cooperativa de realizadores no Rio de Janeiro. Dela faziam parte Sérgio Pel, Sérgio Rezende e Paulo Veríssimo. A Embrafilme chegou a assinar convênio com a Corsina, interrompido com a saída de Paulo Martins.

¹⁰² SEVÁ, Augusto, in "1986-1996...", op. cit. p. 27.

encerramento imediato de suas atividades. E, só não fechou imediatamente porque havia apresentado projetos de produção de filmes e ganhou dois, de uma vez só.¹⁰³ No entanto, praticamente todo o trabalho de distribuição parou e o acervo da entidade foi ficando antigo pois fora constituído com os filmes dos anos 70 e 80. Ou seja, um acervo baseado em curta-metragem e documentários políticos, de resistência ao governo militar que, com o fim da censura e as novas perspectivas que se abrem para o curta a partir de 86, ganha apenas um caráter histórico, de memória.¹⁰⁴

3.3. A Participação em Festivais, no exterior

Se internamente a visibilidade dos curtas ganha maiores possibilidades com a manutenção das Jornadas e Festivais e com a ampliação dos cineclubes e utilização de associações, além da tímida obrigatoriedade conquistada em 75, também um novo espaço começa a ser descoberto: os festivais no exterior. Um dos primeiros a incluir os curtas brasileiros é o Festival de Oberhausen, na Alemanha, que premiou “Teremos Infância” (1974), de Aloysio Raulino. Neste período, segundo Guido Araújo, já existia “*um clima de simpatia e interesse pela produção latino-americana*”.¹⁰⁵

Em 1979, dois documentários representam o Brasil em Oberhausen: “Pinto vem aí”(1979), que narra a volta de um político exilado à cidade onde havia sido prefeito, último filme de Olney São Paulo e “Leucemia”(1978), de Noilton Nunes, que conta a história de um casal de operários exilados em Portugal cujo filho tem leucemia. Como não tem condições de criar o filho ali, o casal solicita à irmã de um deputado cassado que leve o menino para o Brasil, para ser criado pelos avós. Neste mesmo ano, Arthur Omar filma “Vocês” que acaba sendo selecionado para o festival de “Cannes”. O filme é mais

¹⁰³ CASTRO, Isa, idem nota anterior.

¹⁰⁴ “*Hoje o acervo da CDI ficou antigo. Hoje é um acervo bom para se fazer retrospectiva, para se conversar sobre história do cinema*”. CASTRO, Isa, idem nota 103.

¹⁰⁵ ARAÚJO, Guido, in op. cit. p. 31

uma experiência de Omar que usa uma luz estroboscópica para atingir o espectador, com a intenção, segundo o diretor, de, através de flashes muito rápidos, acabar causando um ataque epilético em quem assiste ao curta.

Em 1986, Luiz Alberto Pereira ganha o Grande Prêmio do Jurí de Oberhausen, com “Operação Brasil”, um documentário.¹⁰⁶ Dois anos depois, também foram selecionados para Oberhausen os filmes “Cidadão Jatobá”, de Maria Luiza Aboim (RJ); “Queremos as ondas no ar!”, de Francisco Cesar Filho e Tata Amaral (SP); “Avante Camaradas”, de Micheline Bondi (RJ); “Meninas de um outro tempo”, de Maria Inês Villaes(SP); “Meninos de Rua”, de Marlene França e “Carlota Amorosidade”, de Adilson Ruiz (SP). Também foram escolhidos para a mostra paralela de “Filmes para a Juventude”, do mesmo Festival, “Antes do Galo Cantar”, de Bruno de André; “Além das Estrelas”, de Roberto Moreira; “Hipócritas”, de Leticia Imbassahy e Marcos Pando e “Raça na Praça”, de Luiz Alberto Pereira.

Logo, outras rotas no exterior seriam utilizadas pelos curtas nacionais. Festival de Aveiro, em Portugal, o de Rotterdan, o de Fribourg, o de Clermont-Ferrant, o de Havana, o de Caracas, o Sundance, o de Berlim, passaram a sistematicamente selecionar filmes brasileiros e a premiar. A repercussão do sucesso dos filmes brasileiros no exterior atingiu, principalmente a imprensa brasileira, em especial o Urso de Prata para “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado. Para alguns cineastas essa postura da mídia foi decisiva para o que se convencionou chamar de “primavera do curta” cujo marco inicial acontece em Gramado, 1986, e que se estendeu até praticamente 96, quando o cinema longo brasileiro começa a “roubar” espaço na imprensa, antes exclusivamente destinado ao curta. É sobre este *boom*, em 86, que recebeu a alcunha de “primavera do curta”, de que se falará a seguir.

¹⁰⁶ Infelizmente, não foi possível o acesso a este filme, apesar de ter entrevistado seu autor.

4. A partir da "Primavera do Curta"

4.1. Antecedentes

No fim dos anos 70 e início dos 80, outros sabores e coloridos marcavam a política brasileira. A violência da ditadura perdia fôlego, a abertura política já se ensaiava e o movimento operário do ABC descobria que a atuação no Parlamento era um trajeto necessário para a sua própria sobrevivência. Enquanto isso, a militância cultural perdia também uma de suas maiores referências - a luta contra a ditadura - e começava a repensar seus próprios caminhos.

Para alguns, este foi um momento de crise. Uma crise que, segundo Roberto Elísio dos Santos, era uma crise de identidade pois o fracasso do projeto populista dos anos 60 - que buscava uma estética nacional-popular - somado à terra arrasada provocada pela ação da censura e da repressão, impelia a intelectualidade brasileira a iniciar os anos 80 fazendo uma reflexão em busca de saídas para os erros cometidos. No cinema, ainda de acordo com Elísio Santos, esse período significou uma abertura de caminhos que procurava superar uma crise de criatividade gravíssima conhecida como "vazio cultural", diante da qual, a procura de identidade nos anos 80 era uma reação extremamente positiva.¹⁰⁷

A análise de Elísio dos Santos considera que é esta busca de identidade que permitiu que o cinema brasileiro descobrisse "*a impossibilidade de dar uma visão geral à realidade brasileira (complexa e multifacetada) e, por outro lado, a procura de particularidades que caracterizam os diversos matizes dessa realidade*". Ou seja, o fim de fórmulas globalizantes. Neste caminho, o curta-metragem tem o seu papel definido.

¹⁰⁷ SANTOS, Roberto Elísio, "Cinema Brasileiro: O Personagem, a Realidade, o Mito", in "*Comunicação e Artes*", SP (ECA/USP), 1986.

Ou, como disse Nilson Villas Boas, *o curta-metragem nacional começa a espelhar a diversidade da cultura brasileira em toda a sua multiplicidade*".¹⁰⁸

É evidente que esse discurso quase "sociológico" não era sistematizado continuamente pelos cineastas. As condições de produção, mais, talvez, do que um projeto temático e estético, determinaram muito do que foi produzido. E quando se fala em condições de produção é no sentido de desvendar a participação do Estado e as novas alternativas que foram necessárias com o afastamento cada vez mais intenso dessa participação. Somado a esse fato, temos, é claro, o contexto histórico onde a assimilação do discurso neo-liberal pela classe intelectual brasileira é evidente. Ou seja, muitos cineastas creditam à participação da iniciativa privada na produção cinematográfica como a "ponte" urgente a ser construída se o objetivo fosse mesmo chegar-se ao "Primeiro Mundo". Vemos, então, cineastas como Arnaldo Jabor mudando radicalmente de posição (e, também, fazendo muito menos cinema).

Assim, se o final dos anos 70 foi ocupado principalmente pelos curtas de denúncia, de militância política, de registro do renascimento do movimento operário e permitiu muito pouco espaço para o curta ficcional, a década seguinte acabou apresentando uma inversão dessa realidade. E, mais que isso, como apontou Francisco Cesar Filho, *"o que a gente tem visto hoje em dia é que o próprio curta documentário se reciclou. Hoje em dia ele está muito mais complexo, enquanto estrutura, enquanto proposta, está muito menos esquemático do que ele era"*.¹⁰⁹ O cineasta lembra que a velha estratégia da voz em off, as entrevistas, a estrutura de personagens divididos em passivos e ativos, foram sendo, criativamente, substituídas.

¹⁰⁸ "Uma questão Cultural", entrevista a *"Revista do Cinema Brasileiro"*, especial sobre curta-metragem nacional publicada pela USP em 1997.

¹⁰⁹ In *"Caderno de Crítica"*, op. cit. p. 53, reflexão sobre o período citado.

Ainda segundo Francisco Cesar Filho¹¹⁰, a imensa produção de curta-metragem nos anos 70 permitiu que a década seguinte atingisse um novo patamar em nível estético, técnico e artístico.

"A gente percebe que a área do curta-metragem, nesses últimos anos, se profissionalizou num ritmo muito intenso... Todo o aparato necessário no plano de produção de um curta-metragem é bastante sofisticado, o resultado é muito eficiente também. São raros os curta-metragens que furam um dia o plano de produção".

Segundo dados da ABD, da qual Cesar Filho era presidente na época em que deu essa entrevista (1988), em São Paulo se produzia cerca de 70 curtas, anualmente, no final dos anos 80. Um dado que ele destaca como relevante são as condições de produção dessa safra: os curtas, apesar de ainda utilizarem verbas do Estado, estão conseguindo outras fontes de recurso¹¹¹.

Como outros cineastas, Cesar Filho vai ressaltar mudanças estéticas e temáticas da nova safra quando comparada aos filmes produzidos 10 anos antes: *"O curta-metragem que se faz hoje no Brasil é tremendamente diferente, a gente pode até dizer que ele é o oposto ao que era há 10 anos, em vários aspectos. Os porquês disso estão em aberto, pedindo uma análise"*. Segundo o cineasta, um dos motivos consensuais entre os realizadores para esta diferença é o papel determinante da obrigatoriedade de exibição que repercurte, inclusive, no limite de 15 minutos de duração para o curta, o que, para ele, é uma das causas da maior produção de curtas de ficção. E este curta ficcional, que vive a realidade da concisão e tem como aliado o desenvolvimento tecnológico, para

¹¹⁰ Idem nota anterior.

¹¹¹ O que não o impediu de lembrar que em 20 anos de "Prêmio Estímulo" foram realizados 110 curtas o que permitiu a estréia de 70 realizadores.

João Carlos Massarolo¹¹², acabou se traduzindo em filmes marcados pela produção barata e vigor criativo. A opção da narrativa, por sua vez, exigiu, para este autor, novas matrizes dramáticas que o aproxima ao conto e à crônica, estruturas literárias que na modernidade deixaram de considerar o mundo como um todo, praticamente abandonando a narrativa linear e fragmentado-a numa estrutura invertebrada.¹¹³

Outro dado trazido pela obrigatoriedade é o investimento em se conquistar maior qualidade técnica. Diretor de produção de "O Dia em que Dorival encarou a guarda", Henrique de Freitas Lima¹¹⁴ credita à convivência obrigatória com o longa estrangeiro a inevitabilidade desta busca. Por último, é preciso destacar que a possibilidade de exibição deu ao curta um *status* mais seguro em relação às suas próprias possibilidades enquanto co-autor da construção da própria linguagem cinematográfica. Assim, logo se reforça uma visão do curta-metragem como sendo um local de experimentação:

"O que acontecia antigamente é que o curta-metragem era um momento na vida de uma pessoa, o primeiro degrau de alguém que queria entrar em

¹¹²"Os curtas nos anos 80" in "*Cinema no Rio Grande do Sul*", Porto Alegre, Caderno Ponto & Vírgula, nº 8.

¹¹³ A estrutura básica de um conto tem, segundo Irene A. Machado, uma situação inicial; motivo (o que provocou o conflito); motivações (situações que mais se modificam ao contar uma história); tempo (as ações não se desenvolvem dentro de um tempo) e conclusão. Esta estrutura vai sendo modificada dependendo da categoria a qual o conto se enquadra. Por exemplo, no conto popular, as pessoas, os lugares e as situações não se restringem a representar os tipos reais. Ao contrário, há uma tendência para soluções mágicas, de sonho e de fantasia. Não há também época ou lugar definidos. Já no conto maravilhoso a situação inicial apresenta um herói ou heroína e o conflito normalmente é representado por um vilão. A solução, quase sempre vem de algum objeto e é, geralmente, uma conquista do herói que supera a si mesmo e a seus "defeitos" para conseguir essa vitória. Quanto à crônica, os acontecimentos valorizam o dia-a-dia, o episódico, o pitoresco, os personagens não são aprofundados e também não há longas discussões de idéias. O que marca a crônica é sua narrativa breve e o final surpreendente. (In "*Literatura e Redação - Os Gêneros Literários e a Tradição Oral*"). Já o conto moderno rompe com tais estruturas, perde o ponto de vista fixo que é característico do conto tradicional e passa até a duvidar do poder de representação da palavra reduzindo-a, muitas vezes, a uma minúscula parte de uma realidade bem localizada. (In "*Teoria do Conto*", de Nádia Battella Gotlib).

¹¹⁴ "*A gente acha que uma boa história tem que ser acompanhada por um tratamento de qualidade condigno, um bom tratamento técnico. Por que isso? Porque o mercado que acolhe esses curtas, a reserva de mercado, nos coloca imediatamente diante das produções estrangeiras, das produções americanas. Não há a mínima chance do público se identificar, de alguma maneira, se ele ver uma diferença brutal entre o longa que ele vai assistir depois e o curta*". In "*Caderno de Crítica*"

cinema. E, como primeiro degrau, ele era abandonado tão logo a pessoa conseguisse subir o segundo ou o terceiro degrau".¹¹⁵

"É uma coisa inegável: cerca de 80 % dos realizadores ativos desse país continuam fazendo curta por opção, outros o utilizam como um caminho para fazer o longa, ou indo e voltando, como é o nosso caso. Esse contingente todo é criativo, é forte, é importante, e está fazendo curta-metragem. Então, se fez um espaço de experimentação, e a nível narrativo também, muito grande",¹¹⁶

Toda estas análises em relação à produção acabaram se confirmando nos anos seguintes, mesmo que em graus diferenciados. No entanto, se Cesar Filho estava correto em sua análise sobre a produção, o tempo veio afundar suas outras esperanças em relação à exibição. Na entrevista citada acima, ao avaliar as conseqüências da exibição compulsória do curta nos cinemas, credita a esta exibição uma força que não se confirmaria. Para ele, entre as perspectivas provocadas pela lei estaria a capacidade do curta conseguir ocupar o circuito alternativo que, neste momento, valeria a pena ser revitalizado - o que acha que vai acontecer num curto espaço de tempo - e esta ocupação de espaço daria ao curta o papel de, finalmente, estar formando público para o cinema brasileiro. Aponta também o projeto "Telecine Brasil", da Fundação do Cinema Brasileiro, considerando como extremamente positiva a parceria com a TV. Como se sabe, até agora tais caminhos não revelaram a consistência que pareciam ter nesse momento.

Outro dado interessante tem relação com a linguagem. Para Cesar Filho essa nova safra de curtas é realizada por pessoas afinadas com a linguagem da televisão. *"Você nota*

¹¹⁵ Emiliano Ribeiro in "A importância de garantir...", in *"Caderno de Crítica"*, op. citada p. 53

¹¹⁶ Henrique de Freitas Lima, in "A Vontade de Contar uma história", in *"Caderno de Crítica"*, op. citada na nota anterior.

no caldeirão estético a influência da televisão, da publicidade". Por último, o cineasta acredita no vídeo-home como mais uma possibilidade de exibição.¹¹⁷

Essas entrevistas foram concedidas em agosto de 88. Já eram, portanto, um balanço parcial da produção dos anos 80. Para César Filho, a contribuição do espaço e produção conquistados pelo curta neste período eram fatores decisivos para a renovação do longa-metragem nos anos 90, inclusive por permitir a formação de novos cineastas¹¹⁸.

O fato é que ao questionarem a eficácia do discurso totalizante dos documentários, especialmente a produção majoritária da década de 70, os cineastas ligados ao curta nos anos 80 procuraram alternativas para seus filmes que, se em vários momentos concentraram-se demasiadamente em um universo muito individual, em outros conseguiram dar conta da realidade, sustentadas por novidades que causavam estranheza, mas eram bem-vindas. Um desses filmes é "Os Chapeleiros" (1983), de Adrian Cooper. Mais longo que os curtas habituais, esse filme, inicialmente, parece não diferir em nada dos documentários tradicionais. Ali estão o famoso "off" e as imagens tradicionais relacionadas ao operariado: a entrada na fábrica, a saída, almoço, descanso...No entanto, essas imagens do cotidiano não seguem a linearidade temporal previsível e a montagem torna-se um grande trunfo para a singularidade deste filme. Além disso, a trilha sonora - trabalhada com cantos populares, ruídos das máquinas e barulhos de fábricas - contribuiu

¹¹⁷ Considerando a circulação de "Curta os gaúchos" e "Curta com as estrelas", ele tinha razão. Uma pena que tenha razão para tão poucos títulos.

¹¹⁸ De certa forma, Cesar Filho é profético nesta entrevista, ao enfatizar que o cinema brasileiro da década que se iniciaria seria feito por uma geração de cineastas vindos do curta. Para ele, cineastas que acumularam bagagem técnica, formal e profissional suficientes para renovarem o cinema longo brasileiro. Um dos espaços que garantiram a continuidade desta produção, foi o "Prêmio Estímulo", em São Paulo. Quando a ABD promoveu, de 6 a 11 de setembro de 1988, a mostra no MIS de "Vinte Anos de Prêmio Estímulo" esta contribuição fica evidente: 46 filmes produzidos em 14 edições, até aquele momento, de um total de 110 projetos aprovados. O "Estímulo" também permitiu a estréia de novos talentos. Em 1987, dos 10 projetos aprovados, 5 eram de estreantes. Segundo documento da ABD, apresentando os "Vinte Anos", ao Prêmio Estímulo coube o papel de proporcionar o amadurecimento e a sofisticação do curta e ainda "propiciou a formação de um mercado de trabalho para os técnicos de cinema e a conquista de dezenas de prêmios em festivais de cinema para essa produção".

para que "Os Chapeleiros" significasse se não um rompimento, no mínimo uma diferenciação em relação aos documentários tradicionais.

Já em 1985, em um ensaio chamado "Os Jovens Paulistas"¹¹⁹, Jean-Claude Bernardet apontava mudanças características dessa nova geração de cineastas. Neste texto, Jean-Claude nos traz uma reflexão sobre longas e curtas aparentemente díspares, mas que carregam alguns traços em comum caracterizando um outro olhar sobre a realidade e, conseqüentemente, uma nova abordagem cinematográfica. Estão nestes filmes a auto-ironia, a fragmentação das informações - impondo ao espectador a necessidade de alinhavá-las para entender o que se está passando na tela - e, ainda, um duplo e, até triplo discurso, onde o que é mostrado objetivamente parece sempre possibilitar outras leituras. São filmes onde à temática principal são acrescentados vários subtemas que, muitas vezes, revelam-se mais fortes e interessantes do que deveria ser a situação de maior destaque.

Dos filmes que Bernardet aponta destaca-se aqui "Mato eles?", de Sérgio Bianchi. Esse quase média-metragem aborda a situação de uma reserva de índios no Paraná e o assassinato de Cretã, uma das lideranças desta comunidade indígena. Para tanto, traz em suas opções de estrutura narrativa, um manancial de novas possibilidades ao documentário tradicional o que fêz, deste filme, fecunda fonte da qual beberiam alguns dos novos cineastas dos anos seguintes. Há em "Mato Eles ?" uma articulação muito harmônica de um duplo e, às vezes, triplo discurso: as entrevistas formais de uma boa reportagem - inclusive fazendo montagem paralela reveladoras de personagens reais em situações duvidosas¹²⁰; o off do diretor conduzindo o enredo e a voz dos índios

¹¹⁹ Em "*O Desafio do cinema - A Política do Estado e a Política dos Autores*", pela Jorge Zahar Editor, que traz ainda o texto "Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor", de Ismail Xavier e "Cinema e Estado: Um Drama em Três Atos", de Miguel Pereira.

¹²⁰ É exemplar o primeiro plano no rosto do diretor da Funai ao ser desmentido.

questionando diretor e equipe de filmagem, não aceitando fazer o papel de vítimas passivas das boas intenções de Bianchi e companhia.

É um filme que não se propõe transformar a realidade mas sim desconfortar o espectador tanto quanto viveu esse desconforto. Ali está a "sua" (de ambos) paralisia: sentado no cinema diante de uma realidade que mal o toca no dia-a-dia, como manter o discurso bem intencionado da "causa indígena" ? O título do curta já é um primor de ironia e Bianchi a exacerba com o monólogo final onde fica claro que à classe universitária e culta só resta "fazer teses", pois é incapaz de ir além disso. Depois de estabelecer uma certa cumplicidade com o público, através de letreiros que colocam alternativas absurdas para alguns questionamentos que vão aparecendo durante o filme, o diretor ri de si mesmo, ao mesmo tempo que deixa a platéia desnorteada, vivendo a falência de quaisquer vestígios de bom-mocismo.

Esse filme de Bianchi revela também que a descrença à atuação de um cinema militante provocava, como na política partidária, uma auto-crítica corrosiva, marcada pela auto-ironia, cinismo e pela impossibilidade de se substituir a idéia do cinema como um dos elementos transformador da realidade por alguma função social consistente. Toda a criatividade e lucidez de "Mato Eles ?" não consegue esconder que o questionamento a um determinado modo de se fazer curta-metragem vai muito além da linguagem cinematográfica: o engajamento dos intelectuais esvaía-se em meio a todos os desmantelamentos da esquerda, incluindo aí, concepções sobre o papel transformador da arte. Além disso, a TV abraçava o gênero documentário garantindo-se em programas cujo maior protótipo é o "Globo Repórter", roubando uma estratégia cara ao documentário tradicional, abraçada por tantos anos pelo curta-metragem nacional.

Impunha-se, então, um novo caminho ao curta. Um caminho já tateado outras vezes mas que descortinava-se naquele momento garantido pelo vácuo provocado pela

articulação de diversos fatores políticos e sociais. Garantido também pela aquisição de novos olhares estreados que configuravam outra geração de cineastas saída da universidade. E que conseguia realizar seus filmes curtos com parte da produção garantida pelos prêmios estatais - o que já não estava acontecendo com os longas¹²¹. Uma fase cujas opções estéticas e temáticas reverberam ainda nas produções atuais e que nem sempre é vista com bons olhos pelos cineastas e pesquisadores.¹²² Uma fase que alguns reduzem, pelos excessos cometidos, a curtas de “estorinhas bem contadas” resultado, em parte, até mesmo pela imaturidade destes jovens cineastas formados, cada vez mais, pela Universidade¹²³. Jovens cineastas que também perceberam que as características do filme curto poderiam jogar a seu favor, dando-lhe autonomia e descaracterizando-o, acentuadamente, da situação de filmes “prévias” dos longas. Uma

¹²¹ "...Não há dinheiro para o cinema brasileiro, não existe previsão para a liberação da dotação orçamentária da FCB, nem para a contratação dos 40 longas prometidos por Ghignone até setembro de 1988 (até agora apenas 17 foram contratados e nenhum está em produção). Faltam títulos no mercado, e os exibidores, cada vez mais, se enchem de razão para não cumprir a lei dos 140 dias..."(Boletim nº 15 da APTC/RS. Edição de outubro de 88).

¹²² "Eu acho que o curta-metragem está ficando um pouco convencional demais. Eu acho que a gente acaba tendo filmes muito bem comportados, redondinhos do ponto de vista de roteiro, bem dirigidos, double stéreo...Filmes segundo a convenção da indústria, muito bem produzidos, bem pensados, profissionais, mas que não passam, muitas vezes, de uma pequena anedota, de uma historinha bem contada e não vai além disso. Você frui aquela história naquele momento que você está vendo, dali a 15 minutos você esqueceu..." (Vânia Debss).

"Eu acho que ninguém aguenta mais ver aquela lenga-lenga ... (Fernando Bonassi, em entrevista).

"Particularmente considero essa produção muito restrita a obras ficcionais. Pouquíssimas vezes temos chance de acessar documentários, coisa que era feita sistematicamente nas décadas de 70 até o início dos anos 80. O que nos deixa muitas vezes com a sensação de uma produção mais voltada para o mercado. Não se tem grande preocupação, com poucas exceções, de se fazer o registro puro e simplesmente do fato, pois como recentemente o cineasta Eduardo Coutinho disse, durante a realização da III Mostra Internacional do Filme Etnográfico no ano passado: o que não for registrado no exato momento jamais será feito. Parece-me que todos querem inovar trazendo abordagens mais criativas, o que sem dúvida tem ocorrido de forma brilhante, mas creio que ainda ficamos nos devendo, no visionamento das telas de cinema, uma câmera mais lenta, menos corrida, buscando a riqueza do detalhe, falando muito mais dessa coisa complexa que é o Brasil". (Wanda Ribeiro, em entrevista à pesquisadora).

¹²³ Em entrevista, Jean-Claude analisa que, como professor de roteiro, uma das suas maiores dificuldades é justamente a pouca maturidade de seus alunos que costumam ingressar na Universidade com 17, 18 anos e concluí-la com 22, 23 anos. Para o cineasta e professor, nesta faixa etária estes jovens são ainda adolescentes dado a sua origem social. Isto faz com que projetem nos filmes suas angústias e visão de mundo e tenham, devido a isto, dificuldade de trabalhar a dramaturgia, a narrativa de seus filmes.

fase que redescobriu a cidade, onde o espaço urbano deixa de ser um cenário do acaso e passa a ser o personagem determinante e gerador dos filmes. Um dos melhores exemplos deste período é "Diversões Solitárias", de Wilson Barros, de 15 minutos, Prêmio Estímulo de 1982.

Esse curta é um dos primeiros a mostrar a alienação e a solidão provocadas pela cidade grande, atingindo um jovem que, aparentemente, teria tudo para ter a sua turma. Além disso, revela como toda a parafernália eletrônica, que começava a ganhar espaço no cotidiano da classe média, acaba contribuindo para este isolamento ao mesmo tempo que o mascara. O curta começa com um jovem se arrumando para sair. O enquadramento enfatiza o cenário onde roupas espalhadas e objetos inúteis confirmam a conquista da tão sonhada liberdade, característica ao jovem estudante que sai da casa dos pais com a ilusão da autonomia. Patins nos pés, walkman e eis que ele inicia o seu passeio. Pelas ruas lotadas de São Paulo, nenhum encontro. Mas há o telefone e a comunicação parece acontecer. De tempo em tempo, uma paradinha no telefone e a solidão é, aparentemente, vencida. O espectador só ouve o que ele fala e, aos poucos, começa a se perguntar se o filme é apenas um pretexto para mostrar as ruas de São Paulo que ganha, cada vez mais, ares de personagem principal com os enquadramentos valorizando trechos-símbolos da cidade como o viaduto do chá e o minhocão. No entanto, tudo é desmontado ao final quando, com a câmera acentuando a tragicidade da revelação, o público descobre que o rapaz telefonava para si mesmo: a paranóia urbana estava caracterizada e esta seria uma fonte em que muitos curtas beberiam nos anos seguintes.

Esta descoberta do espaço urbano é, sem dúvida, uma das clareiras abertas pelos cineastas na persistente luta pela sobrevivência do curta. Assumindo-se como produto urbano, o curta, neste momento, finalmente encontra o "seu" público, mesmo sabendo-o reduzido. Um percurso que pode fazer de forma quase solitária já que a Embrafilme,

desde que foi concebida, apostou em uma política de resultado para os longas brasileiros, ou seja, uma política de mercado. Quanto ao curta, esteve à margem dessa concepção, o que o deixou livre, sem pressão, pois a Embrafilme parecia não prestar muita atenção nele. Pôde, então, fazer o seu percurso que, mesmo tumultuado, lhe permitiu acumular certos louros como, por exemplo, sua repercussão no exterior. Além disso, suas condições de produção, se são difíceis, não ficaram impossíveis, como no caso dos longas. “É muito fácil você propor a uma pessoa que durante dois ou três dias se disponha a fotografar um curta-metragem”¹²⁴: o seu timing de reprodutibilidade, de feitura, de viabilização, é mais simples que o de um longa, por mais “minimalista” que este último seja.

Com esses fatores a seu favor, a balança pendeu para a continuidade porque havia, funcionando como esteio, a vontade de filmar. Uma carta de 24 de novembro de 1984, enviada a Tancredo Neves, que tomaria posse no dia 15 de março do ano seguinte, assinada pelas entidades cinematográficas mais representativas do País¹²⁵ naquele momento, coloca o Brasil como o terceiro produtor de filmes no mundo ocidental:

“Juntamente com os Estados Unidos e Itália, o Brasil (80 a 100 longas-metragens por ano) lidera em quantidade e qualidade a produção cinematográfica mundial, segundos dados da Federação Internacional dos Produtores de Filmes. Uma rica temática humana e social, uma realidade cultural diversificada, espalhada por uma vasta extensão territorial, onde se concentra uma população de 130 milhões de habitantes, o cinema brasileiro

¹²⁴RAULINO, Aloysio, in "1986-1996...", op. cit. p.27.

¹²⁵ Ass. Bras. De Produtores Cinematográficas, Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, Ass. Bras. De Cineastas, Ass. Paulista de Cineastas, Sindicato da Ind. Cinematográfica do Est. De SP, Ass. Mineira de Produtores Cinematográficas, Federação Nacional das Emp. Exibidoras Cinematográficas, Ass. Bras. De Documentaristas, Centro de Pesquisadores do Cinema Nacional, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna e Nelson Pereira dos Santos, presidente do Júri do 1º Festival de Cinema, Vídeo e TV do Rio de Janeiro.

*nasceu e se desenvolveu por um processo de geração espontânea. Uma questão de necessidade vital - o cinema como força de integração nacional...Até dois anos atrás, isto é, 1982, estávamos produzindo 90 a 100 filmes de longa-metragem por ano, mais de 300 curtas-metragens de caráter informativo-cultural e cerca de 3000 filmes publicitários...Todo esse quadro configura uma atividade econômica de uma indústria que se instalou e se desenvolveu praticamente sem investimentos públicos, como ocorreu e ocorre com todas as indústrias que se instalaram neste País, desde a de palitos de fósforos até a automobilística...*¹²⁶

Como se sabe, Tancredo não tomou posse. Os anos seguintes foram de muitas cartas e documentos endereçados a ministros, secretários de cultura e outras autoridades. Monocórdicas: "*Considerando o quadro de total paralisação do cinema brasileiro...*"¹²⁷, se referindo à situação do longa e à atuação do governo em termos de política para o cinema brasileiro. Enquanto disso, o curta parecia seguir um rumo paralelo, em uma escala ascendente que, apesar de não ser exatamente semente definitiva de mercado, colocava-o em um patamar, no mínimo, interessante. Um escalada que tem um marco: Gramado/86.

4.2. O Parto Tríplice em Gramado

A chamada "primavera do curta" tem como ponto de partida o chamado "parto tríplice" de Gramado, em 1986, quando "A Espera", de Maurício Farias; "O dia em que Dorival encarou a guarda", de Jorge Furtado e José Pedro Goulart e "Ma que, bambina", de Antonio Cecílio Neto, dividem o título de "melhor filme" de curta-metragem no

¹²⁶ A participação do Estado pode ser melhor avaliada em "*Estado e Cinema no Brasil*", pesquisa de Anita Simis, editada pela Anna Blume e Fapesp em 1998.

¹²⁷ Carta ao Ministro, escrita em novembro de 92.

Festival. Configura-se, nessa premiação, além de uma evidente safra de qualidade dificultando a escolha do melhor filme, estratégias cinematográficas que marcariam boa parte dos curtas-metragens nesta segunda metade dos anos 80: atores conhecidos da TV, temática amorosa em cenário da classe média, abordagem social mas sob a ótica do liberalismo clássico e crítica à cultura massificada, via o humor caricato.

O curta "A Espera", com Diogo Vilela e Malu Mader, baseado em "Fragmentos de um discurso amoroso", de Roland Barthes, tem no mote do desencontro entre um casal o filão para uma narrativa pontuada por um humor leve e sutil, em que o diálogo com o espectador e a atuação de atores conhecidos do público são os seus grandes trunfos. O cenário é um bar - espaço privilegiado de diversão da classe média urbana.

O filme mantém a figura do narrador - interpretado de forma extremamente competente e generosa por Marieta Severo - que comenta as cenas, antecipa situações, ajuda o espectador a ver além do que está acontecendo na tela, estabelecendo uma cumplicidade com quem o assiste, que não se perde entre o que é o "real" no filme e o que é o "desejo" dos personagens. Sua presença não é percebida pelo personagem de Vilela, totalmente alheio ao que acontece à sua volta, preso apenas na sua angustiante espera. A câmera é parceira perfeita para este diálogo. Um exemplo é quando o casal se abraça - imaginação do personagem de Vilela, André - e é o travelling horizontal que demonstra ser o abraço apenas um desejo e não um "fato" no filme.

Não há, assim, qualquer necessidade de verossimilhança com o real na estrutura do que é narrado, pois essa identificação será feita pelo público através da palavra e do perfil psicológico dos personagens, reconhecidos por suas reações para cada situação, muito provavelmente já vividas pelo espectador. É um cinema que conhece e confia na sagacidade do seu público. Um cinema que bebe, sem qualquer pudor, no teatro: não por

acaso, a seqüência inicial do curta é com marionetes que mostram como as reações no amor, afinal, ainda são um mistério para o homem.

A "Espera" é um filme de cumplicidade, de praticamente um cenário, de câmera fechada, planos médios e primeiros planos. Há pouquíssimos diálogos e quase todos, imaginários. A "costura" entre as cenas é feita pelo narrador que tem o *timing* seguro, sabe o momento que começa a cansar o espectador e, rapidamente, muda o foco, traz à tona o "interior" dos personagens. A trilha sonora também é eficaz pois sabe usar os clichês a seu favor: o tango, no final do filme, por exemplo, pontua e acentua a tristeza de André: arrasado, não há mais o que esperar pois Silvia, sua amada, não viera mesmo. Em plano médio Marieta se despede da garçonete, desce as escadas e passa por André que dorme na mesa.

A cena se repete - e o elo e para esta repetição é, mais uma vez, o enquadramento: o espectador percebe que Silvia viveu as mesmas angústias do seu amado. Corte e volta-se ao exterior, só visto na segunda seqüência do curta. Primeiro plano em Silvia descendo as escadas em direção à rua deserta. Ela passa em frente a uma porta por onde, logo em seguida, desce o personagem de Vilela. Os acordes doloridos de um violino enchem a tela enquanto a câmera afasta-se e, finalmente, o público descobre que os dois estiveram lado a lado, separados apenas por paredes e toda a confusão deve-se às duas portas idênticas dos dois bares, colados um ao outro. Que pena...

Já em "Ma que, Bambina !", configura-se o filme-piada assentado na denúncia das instituições públicas mas onde estas denúncias, ao contrário dos discursos ideológicos de muitos curtas dos anos 70, são sempre dependentes do nível de informação do espectador, pois personagens e situações são caricaturas do real. É através da ironia exacerbada, da lógica do absurdo, que personagens e tramas acontecem. Em "Ma que, Bambina!", um "documentário" sobre Adoniram Barbosa, apenas um grupo de japoneses

realmente consegue cantar uma música do compositor. E se a música popular é galgada ao patamar da cultura universitária - pois ganha um museu - este museu é mais uma possibilidade de ironia com seu acervo de objetos inúteis.

"Ma que, bambina !" tem ainda recursos que seriam exauridos nos anos seguintes, como a utilização da linguagem rápida da publicidade e também opções de narrativa que já haviam sido "anunciadas" em outros curtas do início da década. Por exemplo, o off "denunciando" que o filme era obra da "quadrilha do Cecílio Neto" é comparável ao off final de "Mato Eles ?", de Sérgio Bianchi, realizado em 83. Bianchi, depois de ter sido questionado por um dos seus depoentes índios que lhe pergunta se estava ganhando dinheiro para fazer aquele filme, coloca um diálogo onde só a voz do possível realizador aparece, sugerindo as várias possibilidades que uma obra com esta temática e abordagem proporciona: *"ô meu, você pode ir para a Europa, participar de Seminários de sociologia ou então..."* Já no curta de Cecílio Neto a citação final é um tanto gratuita pois não consegue atingir a densidade dramática do filme de Bianchi, até mesmo pela temática, pois a violência que gera este filme é real e abrangente enquanto que em "Ma que, Bambina", o descaso com a cultura popular acaba muito diluído pelo excesso de ironia e caricaturas.

Há um outro caminho em "O dia que Dorival encarou a guarda": a crítica social, a luta individual para a conquista de direitos clássicos e a relação de poder em quaisquer cosmo da sociedade apresentam-se agora em uma trama onde o espectador acompanha seu desenrolar "torcendo" pelo personagem. O roteiro também bebe nas citações e não se furta a metáforas quase óbvias para cinéfilos apostando no humor, mas não um humor apenas caricato. Os personagens são humanos, possíveis, e não estereótipos. Estamos diante da ficção, mas é uma ficção permeada por uma visão de mundo crítica, sem que isso signifique o didatismo tão característico dos curtas mitilantes. Cabe ao cinema,

apenas, narrar, expressar. Não é "aula", nem vai organizar nada. O que está por trás dessa visão de mundo não é uma reflexão sobre lutas de classes, conscientizações. Há as afirmações dos valores clássicos do liberalismo: igualdade, fraternidade e liberdade pois este é um repertório a que a maior parte dos espectadores teve e tem acesso. Além disso, este curta tem como destaque algo que quase sempre é sofrível no cinema brasileiro - e os curta-metragem não escapam disso - que é a consistência do roteiro.

Todo o movimento do filme concentra-se na luta de um homem - e sua vontade de tomar banho - contra a instituição e suas regras que, quase sempre, tornaram-se regras pela inércia e burocratização do sistema. O preso, vivido expressivamente pelo ator João Acaiabe, não mede nada para que sua vontade se satisfaça. Ele conhece o sistema, conhece a lógica de quem trabalha na instituição. Para quebrar o clima pesado da situação vivida, o roteiro brinca com o espectador, exarcebando o que é colocado em cena. Assim, o "negão" preso é comparado ao King Kong enfurecido do cinema. Ao mesmo tempo que arranca risos do espectador, revela-lhe o preconceito: é difícil não aceitar essa comparação como algo natural. Também os estereótipos dos heróis cinematográficos entram em cena em uma paródia do faroeste, onde mocinho salva mocinha após a entrada violenta do índio e aí o público descobre que a cena existe através do gibi lido pelo cabo.

Essa ênfase ao detalhe e o cuidado para manter o bom-humor de quem está assistindo o que se desenrola na tela grande é um dos maiores méritos desse curta. Uma cena-exemplo dessa necessidade de mostrar o mundo de cada um, extra-grade, é o diálogo do sargento com a sua namorada, que lhe cobra ir à escola de samba, onde todos o esperam. Foge-se, mais uma vez, ao padrão tradicional de oposição entre herói e vilão pois à medida que se humaniza a guarda e não se vê outra qualidade no preso a não ser a sua luta para ir ao banho, mantém-se a torcida pelo preso mas, ao mesmo tempo,

entende-se que a guarda é além do que o preso afirma: “...*sargento e merda para mim é a mesma coisa...*”

À medida que se vai galgando a hierarquia da guarda, no entanto, vê-se que se chegará à situação limite, dos dois lados. O preso, agora, cospe no tenente que é chamado quando vê, placidamente, “Casablanca”, na TV. Nem a revelação do preso que, nitidamente sabe o que está falando quando desmonta a regra e revela que esta só existe porque o carcereiro não gosta dele, impede o que virá. Finalmente, a previsível violência da guarda contra o rebelde acontece, mas novamente o preso é vitorioso: sujo de sangue é preciso lavá-lo. Para amenizar a violência e manter o clima de equilíbrio entre os personagens - conseqüentemente, persistindo-se a crítica ao verdadeiro autor do mal, a instituição prisão - a cena em que o preso apanha é intercalada com as do gorila, do faroeste e até pela batucada. Afinal, lá fora, arte e vida prosseguem.

É na cena final que o filme termina o seu recado: tudo o que aconteceu tem um sentido e a vontade preservada do preso - mesmo ao custo de ser ferido, violentado - causa admiração. Esse espírito indomável, que faz prevalecer a sua vontade apesar de todas as adversidades, é algo inerente ao homem e ele se curva, admirado, diante disso. Neste sentido, a cena final, com o sargento - um negro - entregando seu cigarro ao preso ensangüentado debaixo da água do chuveiro, tem a mesma cumplicidade que se estabelece entre filme e público. O que há de mais humano no homem, venceu. O que o torna irmanado a outro homem, prevalece, apesar de tudo, de todas as violências que este mesmo homem é capaz de criar. Agora, não há mais espaço para paródia, cenas de TV ou do cinema.

* * *

A partir deste empate em Gramado, a imprensa brasileira parece ter despertado seu amor pelo curta nacional. Inicia-se um período, corroborado pelas edições seguintes do Festival, onde o destaque da produção brasileira foram os curtas-metragens. Mas, além dos Festivais, o curta também começaria, cada vez mais, a ser visto como espaço de expressão autoral, como espaço capaz de conter uma proposta e de revelar de forma consistente visão de mundo autoral. Nesse caminho onde cineastas se revelam e se confirmam autores, “Infinita Tropicália”, “Ilha das Flores”, “Caramujo Flor” e “Rota ABC”, ao lado de iniciativas como o Festival Internacional de Curtas, mostras promovidas por instituições como o Sesc e lançamento de curtas em vídeo, são momentos emblemáticos desses novos tempos do curta.

4.3. Made in Brasil

Concebido e produzido praticamente à margem do mercado, “Infinita Tropicália”, de Adilson Ruiz, abre um filão que tantos anos depois não foi ainda aproveitado em todas as suas possibilidades. Realizado como tese de mestrado, afirmando-se “teórico-musical”, o filme é um projeto que combina refinada pesquisa de época com aguda sensibilidade de abordagem de um tema, cujo título do filme já revela a extensão. A partir da combinação das músicas do disco “Tropicália” com as etapas do ato de comer - analogia com a antropofagia, assumida pelos “Tropicalistas” - Ruiz consegue ser didático para o espectador que nunca ouviu falar daquilo¹²⁸ sem que essa opção de narrativa perca-se do estilo adotado pelo filme ou quebre seu ritmo e plasticidade.

Destacando a importância que o mundo visual teve como fonte para as músicas do “Tropicália”, o filme se inicia com a visão dos parangolés de Hélio Oiticica para, em seguida, apresentar os “Ingredientes” do movimento: um caldeirão cultural, mediado por

¹²⁸ O que é extremamente significativo para um País tão sem memória e torna o filme fonte especialmente interessante para os jovens de hoje e pesquisadores do tema.

Arrigo Barnabé, um depoimento histórico de Oiticica explicando a origem do nome “Tropicália” e a amarração de Celso Favaretto, pesquisador que faz bem o seu papel de mostrar as fontes lógicas do tropicalismo. A câmera, nesse momento, também dá o seu recado - em contraplongé faz o papel de dizer ao espectador que esta explicação necessária não se sobrepõe à colagem anterior, nem às falas já ditas. Essa estrutura - colagem/depoimento - sempre ao som de alguma música do disco - se mantém em todo o filme.

A escolha dos entrevistados revela a vontade de mostrar, no mínimo, as duas versões da história - vide a inclusão de Tinhorão em contraponto à Décio Pignatari. Há ainda a preocupação de revelar a amplitude das fontes do Tropicalismo e, nesse sentido, as melhores cenas são do diálogo entre “Gigi” e um boneco, sucesso da TV na época, para apresentar “Coração materno”, música de Vicente Celestino.

Com os ingredientes colocados na boca do espectador é a vez da “mastigação”. Em cena, Jards Macalé e um trecho de “Os últimos dias de Paupéria”, de Torquato Neto, acompanhado por uma câmera que gira, gira, gira, ampliando a sensação de delírio e assumindo a tragicidade de Torquato. Em seguida, a fala de Júlio Medáglio, revelando a interferência do acaso, do aleatório, na música dos tropicalistas, reforçada pelas imagens do descobrimento do Brasil, um acaso sem acaso. Na seqüência seguinte aparece pela primeira vez a voz de Ruiz, perguntando a Zé Celso *“como é possível ser antropofágico em 86?”*. Essa é a primeira intervenção explícita do diretor, o que causa um certo estranhamento, especialmente porque a resposta de Zé Celso é um bocado lacônica em seu *“É possível, sim”*. Outra interferência de Adilson é quando pergunta a Tom Zé *“que história é essa de redenção com o avanço industrial?”*. A resposta: o amor dos tropicalistas pela tecnologia localiza a tropicália enquanto movimento de época, com um

certo limite de tempo, onde a previsibilidade de seu fim é paupável, desde a sua concepção.

Mas o amor à tecnologia não é um amor exclusivo - e nem aleatório. No caldeirão cultural/social do tropicalismo, há espaço para a América Latina. Com a banda “Sossega Leão”, uma versão mais pop de “Soy loco por ti America”, em uma das seqüências mais longas do filme que salta desta para Jards Macalé voltando ao tempo, em mais uma homenagem-reconhecimento àqueles que foram tropicalistas antes mesmo do tropicalismo, em suas ansiedades de mergulhar o Brasil em um espaço maior, inseri-lo em um contexto de cultura além do nosso território. Por isso, da boca de Macalé sai que, não por acaso, se está gravando nas mesmas locações de “Terra em Transe”. A escolha de Macalé, neste momento do filme, surge como confirmação que, apesar de ser assumido pela cultura oficial hoje, o tropicalismo ainda tem em seus agentes, antíteses a tudo o que é massificado: *“...o Brasil continua em transe...eu espero que as novas gerações entrem em transe...”*

“Infinita Tropicália” mantém a opção pela alternância de depoimentos e imagens até o fim. Visto hoje, confirma o documentário como fonte preciosa de registro mas passa ao largo da estrutura “off explicativo - imagem” que tanto marcou os documentários dos anos 70. Realizado em 86, no espaço universitário, por alguém que também se formou por lá, esse filme confirma a Universidade como espaço privilegiado de criação/reflexão cinematográfica unindo vocação de pesquisa com construção cinematográfica. Na chamada década perdida - os anos 80 - figura como uma síntese de tudo que a antecedeu e aponta para uma saída: “tupy or not tupy”, questiona o letreiro final, tendo ao fundo o som de “Aquarela do Brasil” e a paisagem “cartão postal” do Rio de Janeiro. Já existe uma resposta para tal questão?

Esse papel, de se indagar cultural e socialmente, é uma das funções a que o curta, em boa parte, não abriu mão. Apesar do espaço garantido aos filmes em que temas amorosos prevalecem, ou aos curtas que beberam em uma certa violência quase gratuita - o que descortina a sempre atração que o submundo exerceu e exerce sobre cineastas (não só) brasileiros -, esta pesquisa credita aos curtas que buscaram beber na cinematografia brasileira, juntamente com esta preocupação do fazer cinema brasileiro, o melhor desta safra entre 86 e 96. É claro que a abertura cada vez mais evidente ao mundo globalizado e também as reiteradas críticas e auto-críticas a que se debruçou o cinema brasileiro em tentativas contínuas de sobrevivência além das políticas oficiais do Estado, impedem qualquer simplificação dos caminhos escolhidos por uma produção tão vasta. O fato é que, neste momento, final dos anos 80, com tudo prestes a ruir - via o enterro promovido por Collor - houve tempo para o curta brasileiro continuar em seu papel de garantir a existência do cinema nacional. Um dos responsáveis por esta façanha, sem dúvida alguma, foi "Ilha das Flores", o curta que confirmaria um enlace harmonioso entre mídia & curta-metragem, acrescentando um terceiro e importante parceiro: o público.

4.4. "Ilha das Flores"

Em Gramado os novos filmes revelavam que as inovações trazidas pelos curtas do início dos anos 80 eram não só incorporadas, como radicalizadas. Ou, melhor ainda, os curtas dessa safra conseguiam conciliar inovações estéticas com qualidade técnica, sem perder de vista o público a que se destinavam. Nessa perspectiva está o curta-metragem que mais ganhou prêmios no Brasil e é hoje, provavelmente, um dos mais conhecidos

pelo grande público: "Ilha das Flores", de Jorge Furtado.¹²⁹, produção da "Casa de Cinema de Porto Alegre"¹³⁰

A pluralidade característica do gênero nos anos 80 ganhava mais um marco: combina-se nesse filme de Furtado o off do documentário tradicional com estratégias da publicidade - velocidade das imagens, colagens de informações aparentemente díspares, aparente superficialidade da abordagem. Além disso, como bem situou Da Rin¹³¹, há em "Ilha das Flores" um dos eixos que demarcam a ruptura dos documentários atuais em relação à construção tradicional da linguagem documental: a opção pela auto-reflexividade que, neste curta, para o pesquisador, estaria contida basicamente na paródia ao documentário expositivo. Uma paródia sustentada pelo texto que consegue ser informativo sem ser linear e pela solução criativa de imagens.

¹²⁹ Em 1996, o festival de Clermont-Ferran, na França promoveu o evento "Um século de curtas" e incluiu, entre os cem melhores curtas do século os brasileiros "Couro de Gato" e "Ilha das Flores".

¹³⁰ Produtora de audiovisual que em 1999 completou 12 anos de atividades. "A Casa", inicialmente uma cooperativa de 13 realizadores, se manteve a partir de 92 com 6 cineastas: Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Luciana Tomasi e Nora Goulart. Produziu curtas e vídeos, mantendo-se ainda, via contratos com o Mercado Europeu - "Esta não é a sua vida", para a TV inglesa; "Ventre Livre", para uma fundação norte-americana e "A Matadeira", para a TV alemã - e trabalhos para a televisão e mercado publicitário. Fez ainda as campanhas para o PT em 92, 94 e 96. Além de produtora, a "Casa de Cinema de Porto Alegre" trabalha na preservação e comercialização do seu acervo que inclui filmes longos, curtas e vídeos.

Vale lembrar que, antes da "Casa", os cineastas, produtores e técnicos do Rio Grande do Sul haviam se organizado, desde 85, na "Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do RS", visando uma ação conjunta no sentido de estímulo a um cinema gaúcho. Em 1991, em iniciativa conjunta com a Secretaria Municipal de Porto Alegre, publicam um catálogo com todos os filmes realizados entre 1980 e 1990, inclusive em Super-8. O resultado é a catalogação de 98 filmes que receberam 163 prêmios, mostrando a importância do cinema gaúcho para o cinema brasileiro. Na avaliação dos organizadores deste catálogo, o cinema gaúcho, "surgido como um modesto coadjuvante nos primeiros festivais de Gramado na década de 70", constitui-se referência para o cinema brasileiro. O ano de 1991 também é mostrado como um período cujo maior desafio seria encontrar saídas para a crise provocada pelo governo Collor: "De uma média produtiva anual que manteve-se sempre em torno de oito a nove filmes (entre curtas, médias e longas em todas as bitolas), a produção gaúcha apresentada neste ano a duras penas chegou a três curta-metragens (dois em 35 mm e um em 16 mm)". A Casa de Cinema também participa de produções para a Tv brasileira. Entrou em "Dóris para maiores", "Programa Legal" e "O Alienista" e ainda "Incidente em Antares".

¹³¹ Op. citada

No entanto, apesar de considerar correta a análise de Da-Rin, não é exatamente por romper a linguagem tradicional do documentário que "Ilha", conquista o público. É o "como" Furtado rompe: apoiando-se na convicção que a paródia é tradicionalmente fator de empatia com o público brasileiro, quando sustentada por um humor que tem como base valores acessíveis à identificação do público. Em "Ilha" esses valores são ainda mais escancarados nas cenas finais. Cenas que, como mesmo ressalta Da-Rin, retomam os esquemas do documentário tradicional¹³².

O filme também não ignora a necessidade de um eixo. Há o ponto de partida e, melhor, este ponto de partida é banal, conhecido em todas as camadas sociais e cotidiano: o tomate. Ora, como ser vivo, o tomate nasce, vive e depois morre. Furtado abre o filme convidando o espectador a acompanhar esse percurso. Ao tratá-lo tão "humanamente" pode, então, acoplar todas as informações que precisa, facilitado por uma teia de relações que todos sabem verdadeira.

A maior sabedoria deste curta é justamente este equilíbrio entre um fio condutor lógico e o aproveitamento de todas as aberturas que esta estrutura permite. A riqueza de informação dá ao filme uma densidade que vai se avolumando, se avolumando, sem que o público fique exausto pelo excesso de associações. Ao contrário: com um mínimo de escolaridade e acesso à mídia, as informações que o filme traz provocam novas associações internas. Quem, por exemplo, já não viu alguma cena do extermínio dos judeus? O que, com certeza, seria uma associação absurda, no filme encaixa-se naturalmente. Forma-se assim dois enredos paralelos - o percurso do tomate e o que é associado a este percurso.

¹³² "Mas nem por isso a sequência final de *Ilha das Flores* deixa de se inscrever na mais pura tradição do documentário: temos ali o argumento sobre o mundo, a imagem-documento, a finalidade social, o esquema particular-geral e até mesmo o humanismo griersoniano". (Da-Rin, op. cit.)

Se inicialmente o mote principal era seguir o tomate, logo o espectador embarca na proposta do filme: o eixo principal é deslocado e o que se vê na tela é uma seqüência sobre a própria ação do homem, suas descobertas, suas tragédias. Outro trunfo do filme é a voz de Paulo José, que consegue manter o tom irônico todo o tempo, acentuando a paródia ou diminuindo o ritmo para as colocações dramáticas, e também a trilha que acompanha tais pontuações. A sensibilidade de Furtado em relação ao ritmo das cenas é impressionante: o filme não cansa, mesmo nos momentos em que o volume de informações parece revelar uma impaciência em relação à barbárie do homem.

Desta estrutura tão simples, com cerca de 2/3 do filme em table top, poucas externas e nenhuma fala de personagens, Ilha das Flores mostra como ao curta-metragem, assim como a qualquer filme, é preciso sempre ter muito claro o que se quer dizer. Sem as cenas finais, quando o curta coloca para o público que tudo aquilo que ele viu nasceu da realidade mais dura - que qualquer um sabe que é responsabilidade do homem - o que foi mostrado anteriormente poderia ser apenas humor bem-feito, crítico, criativo, mas sem uma proposta que o “amarrasse” ao espectador. A mesma lógica de associação que trouxe tantos sorrisos durante o filme - e um e outro momento mais tenso - ganha, no final, outro tom, e o espectador reconhece-se como co-responsável pelo o que passa na tela. A câmera abre, a cena real da população recolhendo do lixo tomate podre, rejeitado por porcos, sob o olhar de outros homens, ao som do “Guarani”, é muito mais intensa e desvendadora do que qualquer discurso sobre a indiferença moral humana.

Ao contrário de Mato Eles?, quando a aparente inevitabilidade da destruição da cultura indígena se confirma na impossibilidade de interferência pois, mesmo se conhecendo a realidade, esta é distante do cotidiano do homem comum, em “Ilha” a barbárie está acontecendo ali, sob os olhos de quem quiser ver. É aqui que, finalmente, o enquadramento de Ilha das Flores, como documentário, se confirma. São as cenas finais,

o maior trunfo do filme. Sem este nó na garganta do espectador, tudo que Furtado construiu teria se perdido. E, finalmente o público se dá conta que foi a realidade que gerou o filme e não o inverso: não há qualquer visão de mundo, qualquer ideologia, qualquer análise, que justifique o que a tela escancara e a câmera lenta enfatiza. (A não ser as escolhas que, pelo menos oficialmente, a humanidade, em sua maioria, diz rejeitar).

45. Curta em vídeo

A repercussão provocada pelos premiados de Gramado de 86 garantiram um novo olhar ao cinema curto. A produção que viria a se destacar nos anos seguintes só confirmou que o caminho desta filmografia era vigoroso. De olho no grande público de home vídeo, a Sagres e a Abril editaram três fitas: "Premiados de Gramado" (Abril); "Curta com as estrelas" e "Curta com os gaúchos" (Sagres). Os filmes escolhidos para as fitas confirmavam o espaço ocupado pela "ficção" no gênero curto.

Na fita "Curta com as Estrelas" uma das frases na capa informa: "O melhor elenco da Tevê reunido em cinco filmes premiados", destacando a importância do sucesso de astros da TV como fator motivador de ibope para os filmes, uma situação já experimentada, por exemplo, pelo teatro. Abrindo com "A Espera", a fita segue com "Esconde-esconde", de Eliana Fonseca, uma espécie de brincadeira com os clichês do filme de terror motivada por uma frase emblemática da personagem de Fernanda Torres, Magda: "tédio, tédio..." diz.¹³³ E, para se acabar com este tédio, nada melhor do que transformar o espaço cotidiano do lar em um cenário perfeito para sustos e monstros - como tantas vezes o cinema fez.

¹³³ Este filme acaba muito prejudicado pela limitada atuação do ator Raul Barreto que não consegue ser convincente nas cenas de terror, com exceção da cena em que se deita na cama e facas imensas começam a subir rapidamente, provocando um susto no espectador.

A Magda de Fernanda Torres é caracterizada com maquiagem pesada, muito preto em volta dos olhos, garantindo-lhe o ar de "poderosa" em contraste com o jeans e tênis que enfatizam o ar quase bobão de Hélio, o namorado. Esta preocupação com a caracterização dos personagens, dos cuidados com o cenário, com a iluminação, está presente em boa parte dos curtas deste período. A seqüência na escada, quando Hélio sobe para procurar Magda é feita com vários planos, dando vida à escada e trabalhando com a expectativa do público. O filme é uma gostosa brincadeira com os chavões do suspense. Brincadeira às vezes explícita, como o horror de Hélio ao ser atacado por um bicho meleca - ridículo para o espectador e terrível para o rapaz. Ao fundo, a trilha com batidas de coração...

Na mesma fita da Sagres temos a dupla Andréa Beltrão e Luiz Fernando Guimarães, a essa altura caras bastante conhecidas da TV, mostrando bastidores "da arte" em "A Garganta", direção de Rodolfo Brandão. De olho em cifras, o empresário, Guimarães, trata a sua estrela cantora, Beltrão, de forma desumana, acabando com o glamour que ronda as estrelas do nosso cenário musical. De novo recorre-se a clichês como "cinzeiros lotados", a cantora com problemas de saúde que tem que gravar a qualquer custo, o empresário que não tem a qualquer preocupação estética. Tudo muito conhecido do público - e isso talvez faça a diferença, neste momento - e que se sustenta principalmente pela atuação competente da dupla Andréa/Luiz Fernando.

Esse trabalho de citações e referências facilmente identificadas pelo público que, sabe-se, acompanha o cinema, é ainda mais utilizado em "A mulher fatal encontra o homem ideal", de Carla Camurati. Antecipando o que iria explorar em seu longa de estréia, "Carlota Joaquina, Princesa do Brasil", a cineasta e atriz cria seus personagens sem qualquer preocupação que não seja "arredondar" a proposta do filme. No caso, uma versão de "A Gata Borralheira". Ou seja, o espectador, para gostar do curta, tem que

"embarcar" no projeto de Carla e não ficar se perguntando se uma varredora de ruas diria frases como *"Ah, como eu gostaria de ser uma mulher fatal"*¹³⁴, e achar criativos os recursos da diretora de alternar cenas em branco&preto e usar fumacinha para mostrar os momentos em que a varredora transforma-se em princesa.

O último filme desta fita é de Betse de Paula: "Por dúvida das vias", onde Marieta Severo rouba a cena onde sua filha, Sílvia Buarque, a personagem principal, faz a jornalista Vera Lúcia, enredada pela absurda burocracia pública, em busca de dados para cumprir uma pauta tão absurda quanto. É um curta que tem momentos de humor hilário, como as cenas com Marieta e a perseguição de Silvia ao *boy* Marcos Palmeira. Calcado na composição dos personagens, sempre acompanhados de muito perto pela câmera, o filme alinha-se àqueles que faz da naturalidade com que acontecem cenas e fatos absurdos, o seu ponto forte.

O ritmo é muito rápido e o humor é extraído também dos detalhes: sem dúvida, os melhores momentos são quando a funcionária de Marieta entra em cena. A atriz encarna seu personagem sem desprezar qualquer possibilidade de humor, como quando anda apenas com uma das sandálias de salto alto pois no outro pé as unhas estão recém-pintadas ou quando faz a garota prometer que não contará que foi ela a indicar o outro funcionário. Sem dúvida, a situação mostrada fica caricata demais, especialmente as seqüências iniciais, com a dupla masculina dos funcionários públicos, que não convencem em sua apresentação robotizada ou a secretária interpretada por Louise Cardoso.

Já na fita da Abril "Os melhores curtas de Gramado", com Rubens Ewald Filho apresentando cada curta, temos "Nem Tudo que é sonho desmancha no ar", de André Sturn; "A mulher do atirador de Facas", de Nilson Villas Boas; "A Porta Aberta", de Aluizio Abranches; "Dov' é Meneguetti", de Beto Brant e "Trancado (Por dentro)", de

¹³⁴ Carla Camurati, à época em que o curta foi lançado, em um programa de TV, disse com toda a tranqüilidade que este filme tem *"todas as bobagens que eu gosto"*.

Arthur Fontes. No primeiro, o cinema é o palco inicial para se realizar um sonho. É neste escurinho que o personagem de Cássio Gabus Mendes, que faz neste filme sua estréia em cinema, encontra sua musa, uma atriz interpretada por Ana Maria Nascimento. Disposto a não perder a chance que o cinema lhe oferece e que só foi possível pela paixão dos personagens pelo clássico "Casablanca", Cássio sai atrás da atriz quando a sessão termina. Os dois vão parar em um bar onde ocorre um assalto e acabam presos, sozinhos, no mesmo banheiro. Depois a polícia chega, vão para a delegacia, etc, etc, para, no final, acontecer o happy and. Um enredo que bebe, sem qualquer constrangimento, nos chavões de histórias de amor onde um fã acaba tendo a chance - pelo destino que se inicia no cenário ideal do cinema - de ter o seu sonho realizado.

Nada de muito surpreendente mas dentro dessa linha de abarcar "os encontros amorosos" como temática, característica de tantas curtas desta fase. O ponto de vista é quase sempre do personagem de Cássio Gabus e a câmera confirma que neste caso o que mais o diretor quer é contar a sua história, com planos que variam pouco e enquadramento médio em praticamente todo o filme. O roteiro também é previsível e o diretor arrisca muito pouco. Enfim, um curta que encaixa-se tranqüilamente nas chamadas "historinhas bem contadas, mas..."

Vão também ao cinema os personagens Rildo José e Vera Lúcia em "O escurinho do cinema", de Nelson Nadotti, que credita ao ideário amoroso cinematográfico a solução para aqueles que, apaixonados, encontram na sala de projeção e nos beijos das telas o estímulo decisivo para assumirem seus amores. Esse é mais um filme que sustenta-se no carisma dos atores - Louise Cardoso e Guilherme Karan, nos papéis de Vera Lúcia e Rildo - e embarca em estratégias como personagens de gestos e comportamentos caricatos, utilização de cenas de filmes para se estabelecer o enredo e uma trilha sonora que pontua e enfatiza o que a tela mostra. A câmera, grudada nos

rostos, acentua ainda mais o histrionismo dos atores. Diverte quem curte o humor que beira ao escatológico várias vezes, mas dessa seleção de curtas é, provavelmente, o mais esquecível deles, o que já não acontece com o filme que o antecede na fita, "A mulher do atirador de facas".

Deixando de lado os personagens facilmente identificados pelo público de curtas, Nilson Villas Boas combina uma trama interessante com as presenças fortes de Carla Camurati e Ney Latorraca neste filme que é o mais premiado¹³⁵ entre os curtas dessa fita. Ao acompanhar a personagem de Carla, o espectador não descobre rapidamente o que pode acontecer pois vai sendo conduzido por um roteiro que privilegia o não dito e os cenários estranhos e sempre fascinantes do circo. Não há grandes planos e os enquadramentos são quase sempre fechados apenas nos personagens. Aqui, os clichês funcionam a favor do que acontece em cena: o cetim vermelho acentua a beleza de Camurati enquanto as facas reforçam o clima de erotismo que percorre toda a fita; a tesoura na loja em que Carla compra em cetim é enquadrada em primeiro plano e desperta suspeita no espectador e, na primeira cena em que aparece, Latorraca está de costas para o público e o que a câmera enquadra mesmo são suas facas acertando o alvo.

Enquanto Carla Camurati acentua a determinação feminina e sua interpretação pautase mais pelo naturalismo, o personagem de Latorraca pouco fala e olha muito. É um filme de clima e, por isso, não há grandes planos, o que existe são sugestões. Por exemplo, a passagem de tempo entre o "treino" do casal e o espetáculo se dá através da cortina do palco do circo; o acrobata é observado apenas pela sua sombra projetada nesta mesma cortina e mesmo quando alguém de "carne e osso" ganha o primeiro plano - como acontece com o apresentador de espetáculos - a sua fala é extemporânea, com o ritmo e o

¹³⁵ Melhor direção, melhor música e melhor atriz, em Gramado.

som soando como circenses mas, um discurso cujas palavras teriam pouca probabilidade de acontecerem em um circo de verdade.

São estas soluções quase intimistas que fazem deste curta um dos melhores já realizados no Brasil. Ao se debruçar sobre o mundo imaginário do circo, cuja aura manteve-se apesar da dura realidade dos últimos anos, o diretor extrapola os personagens a ponto de não precisar recorrer a qualquer lógica para explicar o comportamento do casal. Um jogo de esconde-esconde com o espectador que alcança sua ousadia máxima na cena final, antológica. Depois de mostrar em plano médio os dois personagens em seus devidos postos de trabalho, a câmera, em primeiro plano, mostra primeiro o rosto de Latorraca dando tempo suficiente para o público ver uma lágrima que escorre. Corte. Agora é a vez de Camurati, sorridente e dizendo: - "Vem, vem..." Tudo escurece na tela e este final aberto acabou sendo alvo de muitas polêmicas e até de um outro curta, realizado em São Paulo, com recursos do Prêmio Estímulo.

A presença da surpresa final, da reviravolta de tramas e personagens, também vai acontecer em "A Porta Aberta" e "Trancado (Por dentro)". Neste cinema que buscou no chamado "cinemão" muito de suas referências - seja de temática, seja de abordagem - o suspense, como já foi colocado, também conquistou seu espaço. Estes dois filmes cariocas são exemplos bem interessantes do gênero. No primeiro, o personagem Rodrigues vai ao campo em busca da tranqüilidade abalada por uma crise nervosa, mas lá acaba encontrando uma situação que só lhe aumenta a fragilidade dos nervos. Há neste filme um deslocamento do personagem principal que, no desfecho, passa a ser "Vera" e não mais Rodrigues porque é ela, na verdade, quem encadeia a trama. Lamentável, apenas, que a estreante Janáina Diniz acabe prejudicando o filme pois suas limitações técnicas não permitem que a surpresa final seja tão perturbadora como deveria.

O interessante neste filme é que desde os planos iniciais o espectador é preparado para assistir a um filme onde o suspense dará o tom. Na primeira seqüência, passos sobre uma rua molhada alternam-se com o enquadramento em primeiro plano de sapos. Em seguida, uma câmera subjetiva mostra o personagem já de corpo inteiro, apertando uma campainha. A trilha sonora, até este momento, recorre aos acordes padrões do suspense acentuado pelo zoom no rosto do personagem Rodrigues, que vai revelando-se cada vez mais tenso com as histórias contadas por Vera. Uma voz acaba por reforçar a narrativa da garota, a música sobe e a câmera repete três vezes o movimento aterrorizado de Rodrigues.

A partir deste momento, o curta muda o tom. Um caçador, vivido por José Wilker, pergunta quem era o rapaz que saíra correndo assim que ele chegava. Sõsamente a garota diz que não sabe, mas que ele era estranho...Assim, começa a dar outra versão do que acontecera ali. Só neste momento o personagem de Vera assume ser o eixo da história e o diretor consegue fazer esse deslocamento acentuando o caráter de "era uma vez..." da nova história que ela inventa enquanto a câmera afasta-se lentamente...

O último curta desta fita, "Trancado por dentro", de Artur Fontes, também aposta no suspense e mesmo convivendo com a limitação dramática de Luciana Vendramini, o curta é muito bem realizado e conta com as excelentes atuações de Paulo Gracindo e Marcos Palmeira e com a presença sempre iluminada de Fernanda Montenegro, apesar de sua rápida participação.

Tenso e violento, o filme de Fontes tem a grande qualidade de criar um personagem que pode ser encontrado em famílias de qualquer classe social. Mesmo que este curta acabe optando por um recurso muito explorado - as cenas de imaginação, como nos velhos contos de fada, onde tudo não passa de um sonho, ou pesadelo - a

condição de paralisia total do personagem dá consistência às reviravoltas do enredo que procuram surpreender o espectador até os minutos finais, quando finalmente o que ainda poderia ter deixado alguma dúvida fica claramente revelado¹³⁶.

O clima de suspense do curta de Fontes "puxa" o público, que não consegue se desinteressar de uma lógica que tem tudo a ver com a estrutura dos filmes de mesmo gênero do cinema longo. É por isso que curtas como esses, de tramas lineares e completas, onde os personagens são, mesmo que limitadamente, caracterizados, acabaram ganhando a alcunha de "longuinhas"¹³⁷. É o caso de "Dov' é Meneguetti", filme de estréia de Beto Brant¹³⁸. Divertido, ousado e tecnicamente muito bem resolvido, o filme de Brant é um dos melhores representantes dessa linha onde a fantasia é, na verdade, o esteio do curta.

Brant constrói o seu filme no clássico binômio herói x vilão onde o herói é um ser quase mitológico das crônicas policiais brasileiras e, claro, o vilão é a polícia. Vários traços do malandro brasileiro caracterizam o Meneguetti, com o vantagem que este incorpora elementos do humor alto e generoso dos italianos. O filme tem reconstituição de época, é falado em sua maior parte em italiano e apresenta, com muita segurança, toda a agilidade de uma câmera que filma em cima de telhado com a mesma leveza que abarca as cenas no chão, mostrando a origem profissional do diretor - o mundo publicitário.

Merecidamente Luiz Ramalho, o Meneguetti, ganhou o prêmio de melhor ator em Gramado. Seus gestos clássicos do sedutor italiano que manda beijos e é galante, não importando a sua situação de perigo, são tão envolventes, que acompanhar suas

¹³⁶ O filme ganhou o prêmio de "Melhor fotografia" em Gramado.

¹³⁷ "O curta-metragem perdeu um pouco sua função experimental porque ele passou a ser, em muitos casos, um cinema de fórmula que é o cinema de miniaturização do longa metragem. Quer dizer: você usa as mesmas estratégias de um longa, num curta. Houve uma geração que se utilizou muito disso. Da estrutura publicitária, da luz publicitária. São os "longuinhas", como a gente brincava". (Joel Pizzini, em entrevista a esta pesquisadora).

¹³⁸ Informação de Rubens Ewald Filho, na fita. Na verdade, Brant já havia realizado o curta "Aurora", conforme informação em sua ficha de inscrição como sócio da ABD/SP, assinada pelo cineasta.

peripécias é muito fácil, apesar da dificuldade da língua. O filme amarra-se na sua atuação, nos enquadramentos e na opção do diretor em trabalhar praticamente todo o filme usando planos médios e primeiro plano, evitando o plano geral. Esta opção amplia a empatia do personagem e confere ao filme o tom da fábula, pois mesmo com a caracterização de época, prevalece o clima de fantasia. Há duas cenas antológicas para o cinema: os "pulos" finais no telhado, quando Meneguetti parece estar brincando em uma rede elástica, e o último plano quando, em cima do telhado, o ladrão "apaga" a lua com o seu chapéu¹³⁹ : lirismo, humor e piscadela para o público.

Por último, vamos à terceira fita desta safra: "Curta os gaúchos". Confirma-se assim, a importância do cinema gaúcho para o curta brasileiro. Estão nela, "Ilha das Flores", "Barbosa", "Obcenidades", "O Dia em que Dorival encarou a Guarda" e "Passageiros". É um breve painel desta produção vinda do sul que iria, nos anos seguintes, confirmar talentos e continuar figurando entre os melhores curtas realizados nos últimos anos.

Em "Obcenidades", baseado em um conto de Ignácio Loyola Brandão, uma mulher, mãe e esposa entediada, próxima dos 45 anos, passa a receber cartas. A primeira cena foca a TV. A personagem é apresentada através de off - que ora é de seus próprios pensamentos, ora é de um narrador. No cenário, os emblemas da sua solidão: o relógio, a janela imensa e de vidro, a TV ligada. Em contraste com sua monotonia, os cortes são rápidos, as cenas fugazes e o off vai se tornando mais e mais poderoso enquanto o clima do curta vai mudando, ganhando toques de suspense, até que se revela que a personagem é a autora das cartas, tornando patético e triste tudo o que foi visto até então.

"Obcenidades", como boa parte da produção gaúcha, firma-se em um roteiro consistente e na montagem de cortes rápidos, com a câmera colada no personagem. Há

¹³⁹ Este plano final acabou recebendo o prêmio de melhor plano do Festival Gramado/89.

pouca mudança de cenário e as externas, quando muito, são registradas em plano médio, reforçando o clima quase claustrofóbico da personagem, encarnada por Imara Reis. A atriz, em bom momento, dá credulidade à angústia da dona-de-casa de classe média cuja única saída é viver, consigo mesmo, suas próprias fantasias, imaginando-se observada atentamente por alguém que, para o espectador, acaba configurado pelo off. Já o filme seguinte, “Passageiros” é um pretense mergulho no submundo da cidade grande pontuado pela música áspera e irritante dos “Replicantes”. O filme ganhou em Gramado/87 o prêmio de melhor montagem e melhor filme gaúcho, mas o roteiro é muito previsível tornando situações e personagens inconvincentes. Ao contrário de “Barbosa”, o outro filme desta fita, da dupla Jorge Furtado e João Pedro Goulart. Pinçando um tema caro ao imaginário brasileiro, o filme parte de uma idéia chave ao humano: mudar o detalhe do passado que resultou em tragédia, no caso, a derrota da seleção brasileira, em 1950, em pleno Maracanã, para o Uruguai, deixando escapar o que seria a primeira vitória do Brasil em Copa do Mundo. É uma história que os pais se incumbiram de passar a seus filhos - especialmente os meninos, amantes do futebol - e que tem na figura do goleiro Barbosa, o emblema da derrota.

Tudo funciona muito bem neste filme que articula a fluidez da ficção com a força documental do rosto e relatos doloridos de Barbosa. A abertura enfatiza o clima da época: ao som de “Brasil, Brasil, Brasil...” aparece a figura de Antonio Fagundes, numa pequena sala escura, cenário fechado. É a partir de suas memórias que se vai preparando o espectador para a fábula que virá a seguir e essa é uma das grandes qualidades deste curta. Outra, é a sutileza com que usa a “máquina do tempo”, um recurso que tiraria a força de tantos filmes, tornando-os inconsistentes ou artificiais, mas que aqui acentua a tragicidade do fato, o envolvimento do personagem e convence inicialmente o espectador

de que é possível mudar o rumo da história, mesmo tendo Barbosa, já avisado: - “...*não se pode voltar ao passado...*”

Só que o personagem o desobedece e volta ao dia fatídico. Adulto, vê-se criança junto a seu pai, no Maracanã. Neste encontro, a relação difícil entre os dois dá maior densidade à tragédia que logo virá. É interessante como os cineastas ao mesmo tempo que fazem uma preciosa reconstituição de época, praticamente fundindo reconstituição com imagens da década de 50, fazem questão de manter no personagem a câmera moderna de vídeo e esta não destoia do cenário. Ou seja, a força do personagem, sua determinação em mudar o que aconteceu é tão potente que pode invadir outro tempo e alterar rumos vividos. Ou, ainda, quando coloca em cena presente e passado, fundindo-os com tanta naturalidade, o espectador percebe que está apenas acompanhando um desejo que também tem.

O tom intimista, o cenário que, apesar de imenso não esconde o detalhe do personagem e nem encobre qual é a motivação maior de estarmos assistindo a esta tragédia brasileira, confirmam o talento da direção e a importância da montagem que soube dosar o ritmo de cada cena. No entanto, quando tudo parece caminhar para o desfecho que todos querem, um guarda muda o rumo dos fatos e a história acontece, com toda a intensidade que já havia acontecido: “...*não se pode voltar ao passado...*”, já avisara Barbosa. O guarda impede a entrada de Fagundes e a tragédia de novo se anuncia. Neste sentido, o final do curta parece antecipado, gerando uma espécie de anti-clímax pois os closed em Fagundes e a câmera lenta, enfatizam seu desespero e o mostram inevitável. Assim, a cena final, em que repete que continua preso àquela memória revela uma vilã adicional: a TV, que continuou perpetuando para as novas gerações um fato que, narrado com a emoção de quem esteve lá, poderia ter outras cores.

Estes lançamentos dos curtas em vídeo, pela iniciativa privada, não continuaram, mas revelaram uma tendência e buscaram um eixo na tentativa de dar unidade a filmes nitidamente desiguais. Mostraram também onde se localizava, naquele momento, o espaço onde os curtas haviam ganhado força: Gramado, gaúchos e "estrelas". É claro que o tempo acabou por deixar mais nítido quais dos filmes escolhidos para cada fita realmente se sobressaíam dentre uma produção tão vasta. Mas, o que é interessante neste projeto de colocar no mercado de home vídeo tais filmes, é perceber que apesar de toda a movimentação que existia em volta do curta-metragem nacional naquele momento, esta parecia carregar também a irritante marca da história do cinema brasileiro: ser apenas mais um ciclo...

4.6. Inventividade e poesia: Caramujo-Flor

Da larga produção do final dos anos 80, alguns curtas se destacaram por sua proposta de fazer da metragem um espaço de criação, de experimentação. Um destes curtas é Caramujo-Flor, de Joel Pizzini, uma aposta radical na junção do cinema e poesia. O filme não foi incluído na fita de "Os melhores curtas de Gramado", talvez por se distanciar dessa lógica de tramas estruturadas em "começo/meio/fim" e buscar apresentar o poeta e sua obra para o público fugindo da ótica biográfica convencional (nasceu em...suas obras...morreu em..., etc), estratégia assumida por muitos dos cineastas que realizam filmes sobre "personalidades".

À margem do que se estava fazendo em boa parte do cinema curto, o filme de Pizzini sobre o poeta mato-grossense, Manoel de Barros, "*busca reproduzir em imagens o itinerário criativo do poeta*".¹⁴⁰ Com fotografia delicada de Pedro Farkas, que

¹⁴⁰ José Carlos Avellar em "O Estado de São Paulo", de 26/01/91

consegue acentuar o clima onírico e inventivo deste filme, "Caramujo-Flor" não se preocupa em ter uma estrutura linear, clara para o espectador. Ao contrário: cada cena, cada plano, são fragmentos poéticos com imagem e som se entrelaçando para darem conta de um imaginário permeado tanto pelo urbano como pelo sempre surpreendente pantanal de Mato Grosso.

A direção de Pizzini enfatiza o detalhe, a minúcia e procura surpreender o espectador nas seguidas releituras desse mesmo detalhe quando a câmera amplia o cenário e o insere em um novo contexto. Uma "casa", de madeira, vira uma "casinha", quando o rosto de Rubens Correa nos revela o exato tamanho desse objeto. Como a poesia, a câmera nos surpreende pelo seu imenso potencial de segredos: muitos objetos cabem em cada objeto. Neste cenário, o homem é parte, mas uma parte que só é essencial quando relacionada a todos os mínimos - vivos ou não - que estão em sua volta. Apesar de não premiado em Gramado (em um ano em que Ilha das Flores acabou concentrando, merecidamente, quase toda a atenção), o filme de Pizzini ganhou em Brasília os prêmios de "melhor direção" e "melhor fotografia", além do "Prêmio Especial da Universidade de Brasília".

Estreando em cinema com esse filme, Joel Pizzini acredita que o curta-metragem deve se prestar a filmes ligados à memória, à documentação histórica, mas sempre dentro de uma lógica de experimentação.

*"Seria um cinema a fundo perdido. Como não há possibilidade de retorno financeiro pois não existe mercado, não há um circuito garantido pois só alguns filmes conseguem, esporadicamente, serem mostrados em festivais, no exterior, na televisão, o curta deveria ser um espaço de invenção."*¹⁴¹

¹⁴¹ Joel Pizzini, entrevista para esta pesquisa.

Jornalista de formação, Pizzini iniciou seu interesse por cinema no gênero documental e aí começou a perceber que havia espaço para a ficção nos filmes de investigação histórica.

"Senti necessidade de lançar mão de outras formas de abordagem que não fosse só o cinema-verdade. Passei a me interessar pela pesquisa de linguagem, através da poesia. Depois eu fui percebendo que estava tentando um diálogo com as artes afins ao cinema. Comecei com um filme sobre poesia, depois sobre pintura, e outro também sobre pintura e agora meu projeto de longa é um filme sobre cinema".¹⁴²

O itinerário de Pizzini pode até ser visto apenas como cofirmação de um talento que escolheu um caminho diferenciado e específico em meio a tantos outros que o curta permite percorrer. No entanto, "Caramujo-flor" abre novo leque de possibilidades à metragem curta e traz para o espectador uma concepção de cinema que vai além da bidimensionalidade da tela, quando concebe o filme como capaz de trazer a intensidade de leituras que a poesia de Manoel de Barros - um assumido inventor/tradutor de palavras-coisas-lugares - provoca. Ao estabelecer este elo - cinema & poesia - sem permitir que uma arte se sobreponha à outra - ao contrário, elas se fundem -, o curta de Pizzini dá novo crédito à imagem na tela e transpõe a fragmentação, tão cara a este fim de século, sem, no entanto, perder a junção com a totalidade.

E aí, o que parecia improvável vai sendo montado, ganhando sentido, como aquele difícil quebra-cabeça que antes de estar totalmente encaixado não passa de pequenos pedaços de papelão colorido, de ante-visão de um mundo belo, sonhado, mas ainda ausente de um dado essencial ao humano: a sua capacidade de existir através de

¹⁴² Os filmes citados por Pizzini são "Caramujo-Flor", "O Pintor", sobre Iberê Camargo e "Enigma de um dia", sobre um quadro de De Chirico. Seu projeto de longa é sobre "Limite", sua pesquisa de doutorado.

novos símbolos e ícones de uma cultura particular, gestada em meio às mais diversas fontes de conhecimento. Como enfatiza os versos do poeta destacados no último momento do curta: : "*A gente é rascunho de pássaro. Não acabou de fazer*".

Na montagem do universo do poeta, Pizzini recorre às mudanças bruscas de cenário, de personagens, alterna planos da natureza em preto & branco - como o mar - com os enquadramentos coloridos de símbolos absolutamente urbanos - como a escada rolante de um metrô. Os cortes são secos, os personagens contracenam com bichos caros à poética de Barros, como os calangos, lesmas, caracóis. A câmera ora atravessa esses personagens ora é subjetiva - olho do olho. A música do Pantanal ganha mais força com a presença de Tetê Spíndola e Almir Satter na retomada do enlace entre o aparentemente arcaico e o aparentemente futurista.

Em uma das seqüências mais radicais do curta em sua opção pela reinvenção dos significados das coisas e do homem, a câmera salta de um closed na barriga grávida de Tetê nua, passeia por seus seios e boca enquanto ela canta para, depois de um corte rápido, revelar um novo plano onde Ney Matogrosso observa uma pedreira e a câmera, ágil, já se cola às pedras e descobre um sapo tendo ao fundo, como trilha sonora, percussão em lata marcando agora os passos do personagem-homem. O final desta seqüência absorve um novo símbolo - a água, gestadora de sons, como o ruído monocórdico de seus pingos, ou apenas cumprindo sua função de ser cenário para mais uma incursão do homem fazedor de poesia: uma harpa, em meio à água, é acionada e o seu som enche a tela ampliando a luminosidade mágica do que está sendo descoberto pelo espectador.

4.7. Um "templo" para o curta

Não se pode encerrar esses anos 80 sem lembrar que estamos, então, em pleno auge em volta dos filmes curtos. Um barulho alimentado por iniciativas daqueles que percebiam no gênero a possibilidade de manter vivo o cinema brasileiro em um momento de grande crise de produção dos longas. Em São Paulo, o MIS começa a se voltar para o curta promovendo eventos que colocariam o Museu como local privilegiado de exibição da metragem.

"Paralelo às mostras de longa-metragens, começamos a abrir um espaço para o curta metragem. No início a sala não enchia e era um dia só mas, na terceira edição a sala estava lotada. Este projeto, realizado junto com a ABD/SP, foi chamado de Curtas Inéditos e passou a ser semanal".¹⁴³

Essas mostras, além de permitirem aos jovens cineastas colocarem seus filmes em um espaço oficial, com som de qualidade e, o mais importante, para um público significativo, foram também definindo para a direção do MIS na época, qual "bandeira" valeria a pena de ser abraçada. Assim, segundo Zita Carvalhosa, que começou a trabalhar no MIS em 87, em plena crise do cinema brasileiro o curta-metragem passa a ser um foco de resistência para os realizadores atraindo, inclusive, diretores de longa-metragem, sem deixar de abrigar os novos cineastas, principalmente em São Paulo, graças ao Prêmio Estímulo.

Também no SESC Vila Nova houve espaço para o curta. Em agosto de 88 o SESC promoveu, junto com a ABD/SP, a exibição de 30 curtas-metragens em um programa chamado "Um Panorama do Curta-Metragem Brasileiro". Sua justificativa:

"O filme de curta-metragem brasileiro tem desempenhado, ao longo das décadas, importante papel de natureza cultural. Com o grande estímulo à

¹⁴³ Zita Carvalhosa, em entrevista à pesquisadora.

produção deste formato de cinema ocorrido nos últimos anos, experimentou-se uma grande sofisticação de linguagem, uma abertura cada vez maior ao nível de temática, e a revelação de vários realizadores de talento. O resultado disso são as inúmeras premiações nacionais e internacionais e a conquista do público e da crítica".

Nessa mostra do SESC os filmes foram separados em seis referências temáticas: "Musicalidades", "Salve quem Puder", "Os Donos da Terra", "Paisagem Paulistana", "Irreverências" e "A Idade da Terra". Os títulos de cada tema revelam a dificuldade de contornar esses filmes de informações tão variadas,¹⁴⁴ mas tal dificuldade em nada impediu a "casa cheia" dessa iniciativa do Sesc.

Esta fidelidade do público ao curta, permitiu mais iniciativas de exibição. O MIS aposta em um balão de ensaio mais amplo em 89 com a mostra "80 curtas nos anos 80", germe para o futuro Festival Internacional de Curtas que passa a existir no ano seguinte.

"Fizemos um levantamento junto aos críticos, dos filmes dos anos 80 que tinham sido mais importantes no desenvolvimento da linguagem do cinema brasileiro. Isso aconteceu em agosto e a mostra acabou sendo sucesso de mídia e de público. No ano seguinte decidimos que para consolidar um espaço para o curta iríamos criar um evento anual que mostrasse a produção brasileira dialogando com a produção internacional do mesmo período. Por isso essa mostra não poderia ser competitiva".¹⁴⁵

¹⁴⁴ A relação completa dos filmes exibidos é: "Uakti - Oficina Instrumental", "A Estrela Dalva", "Frankstein Punk", "Tim Maia", "Pânico em São Paulo", "Itaúnas, desastre ecológico", "Renovo", "Sperantia, quae sera tamen", "Ponto Final", "O que move ?", "Guarani", "Ser Krahô", "Terra de Sapaim", "Xingu/Luta (epílogo)", "Afundação do Brasil", "Ondas", "Antes do galo cantar", "Poema: cidade", "Qualquer um", "The Masp Movie - O filme do Masp", "Joilson marcou", "A estória de Clara Crocodilo", "O Grotão", "Fuzarca no Paraíso", "Cotidiano", "Criação", "Pequena História do Mundo", "Tzuba Tzuma", "Planeta Terra" e "Prolegômenos".

¹⁴⁵ Zita Carvalhosa, entrevista para este trabalho.

Surge assim o Festival Internacional de Curta-metragem, no MIS e, depois de dez edições, seu valor para o curta brasileiro dificilmente pode ser contestado. Vitrine da produção nacional, o Festival começou mais dirigido aos cineastas, mas acabou conquistando um público maior e diferenciado. Além disso, basta ter acesso aos catálogos das edições para se perceber um esforço dos seus produtores no sentido de demarcar a cada ano, eventos e filmes ligados ao curta, confirmando a repercussão da metragem no cinema como um todo¹⁴⁶.

Outra contribuição do Festival Internacional foi, sem dúvida, o cuidado em convidar Curadores Internacionais para acompanhar o evento o que abriu portas para o curta brasileiro ser mostrado fora do Brasil, agora de forma mais sistemática e, por sua qualidade, conquistar prêmios em Clermont-Ferrant, Oberhausen, Vila do Conde, Hamburgo e outros Festivais. Premiações que repercutiam aqui no Brasil, colocando filmes e cineastas em uma posição mais confortável junto à mídia, à época em que o cinema brasileiro tinha seu espaço reduzidíssimo nas telas e, portanto, na imprensa.

Referindo-se ao Festival Internacional de Curtas do MIS/SP, o cineasta PX-Silveira¹⁴⁷ disse o seguinte:

"A mostra do MIS é o principal evento brasileiro na área do curta. Uma janela importantíssima, um momento de encontro, algo sem similar no Brasil e que tem seu futuro comprometido pela solução de continuidade das ações governamentais. O próprio fato de não haver uma seleção prévia torna-o um caldeirão de surpresas. É eclético como é a própria essência do curta. Um curta chato a gente aguenta, mas um filme chato, não. Ao curta tudo é

¹⁴⁶ Por exemplo, o "Efeito Curta", da 7ª edição do Festival. Neste programa foram passados filmes de longa-metragem que se "beneficiaram", de alguma forma, do sucesso do curta-metragem. Por exemplo, o já citado longa "Felicidade é..." onde quatro realizadores consagrados em curtas - Jorge Furtado, Antonio Cecílio Neto, José Roberto Torero e José Pedro Goulart - dirigiram quatro episódios que compõem o longa.

¹⁴⁷ Entrevista à pesquisadora.

perdoado. Um mal curta não é o fim do mundo. Dai a liberdade que ele inspira. Essa liberdade é vital para cunhar uma linguagem diferente. Boa ou ruim. Parodiando Oswald é a contribuição de todos os curtas que fará (e faz) o cinema nacional".

4.8. Documentário nunca mais?

Nos últimos 10-12 anos o curta-metragem brasileiro conquistou um espaço inédito junto ao público. Um espaço cujo pico foi a chamada "primavera do curta". Um espaço definido por múltiplos fatores que acabaram por alterar significativamente a produção dos filmes de curta-metragem neste período. Anos em que o perseguir contínuo ao público - pelo qual sempre passou o cinema nacional - se manteve, mas agora com outras repercussões, especialmente o reconhecimento da qualidade dos filmes curtos produzidos que passam a ser currículo de peso para futuros projetos de longa.¹⁴⁸ E, um período onde a produção dos curtas-metragens ficcionais superou em muito, vale lembrar, a produção dos documentários - tradição da metragem no País. Além disso, a possibilidade de trânsito entre ficção e documentário, que o Cinema Novo já havia experimentado e, antes ainda, que Humberto Mauro, por exemplo, realizou em parte de seus filmes, tornou-se uma estrada substancialmente mais vezes percorrida.

Fernão Ramos, em artigo no "Dossiê Cinema Brasileiro",¹⁴⁹ saúda a fértil produção do curta brasileiro desta segunda metade da década de 80, especialmente os filmes de São Paulo e Rio Grande do Sul que, para ele, viabilizaram a realização do cinema no Brasil:

¹⁴⁸ Ver, mais adiante, capítulo sobre a geração de cineastas que hoje estão realizando seus primeiros longas cuja trajetória, quase sempre, é iniciada com um filme curto que obtém repercussão junto ao público e mídia. Em São Paulo, quase sempre filmes produzidos via "Prêmio Estimulo".

¹⁴⁹ "A Dialética do Comer e da Comida e outros Babados", in "Dossiê Cinema Brasileiro", Revista USP, nº 19, 1993.

"O curta-metragem, como produção de cinema possível, adquire uma dimensão e um dinamismo até então desconhecidos na cinematografia brasileira. Com efeito, trata-se de um nível de elaboração e acabamento que, em diversos casos, destoa, de maneira positiva, da produção de longas-metragens do mesmo período".

Para Fernão, muito desta qualidade é possível pelo resgate de um elemento que, segundo o autor, *"andava em baixa no cinema brasileiro: a fantasia"*. E também, aponta a reutilização dos elementos da cinematografia clássica como marca recorrente à safra de curtas-metragens dos últimos 10-12 anos. Uma reutilização que passa pela paródia, auto-ironia e até mesmo o simples deboche, e que revela uma cinematografia calcada pela *"atração por discursos, narrativas já elaboradas, já cristalizadas como tal, que são então manipuladas e trabalhadas"¹⁵⁰*.

Aquilo que Fernão Ramos chamou de *"recuperaram a fantasia"¹⁵¹* é consequência da substituição de uma lógica que havia sido desfeita em vários níveis: político-social, porque o País e o mundo trilhavam agora novos rumos com a ascensão da onda neoliberal; de formação, porque boa parte dos jovens cineastas agora passa pelas Universidades, com todas as implicações que este caminho significa; e, de público, porque fica muito claro que o cinema brasileiro havia perdido o espectador das pornochanchadas e de Mazaroppi, entre outros motivos, por este espectador estar acuado pelo custo de se ir no cinema e por ter eleito Rambo e outros "heróis" da pancadaria, como foco preferido de seu gosto cinematográfico. Sem falar, é claro, do papel da TV e do mercado de home vídeo - no qual o curta tentou mas não conseguiu consolidar qualquer acesso consistente - que praticamente passaram a ser as únicas alternativas, para grande parte da população, de acesso às produções audiovisuais.

¹⁵⁰ Fernão Ramos, *idem*.

¹⁵¹ Em "Dossiê do Cinema Brasileiro", Revista USP, nº 19.

O fato é que olhar o percurso do curta-metragem a partir dos anos 80 significa perceber modelos e escolhas não muito fáceis de serem agrupadas. O que se pode falar é de blocos de filmes e cineastas, sem que isso represente movimentos - como foi, por exemplo, o Cinema Novo - ou opção de trabalho de um grupo - como foi o “Cinema de Rua”. No entanto, algumas padronizações genéricas são possíveis.

*“...A estrutura de verba estatal marcou, de certa maneira, um standart de produção. Mas hoje, se pensarmos nos 83 filmes produzidos para o último Festival de Curtas, quantos tiveram subsídio estatal, quantos se baseavam nessa velha estrutura de produção? Muitos poucos. E, de todas as maneiras, a diferença estética entre os que se basearam nesse modelo e os que não, é muito pequena...”*¹⁵²

Esse “bom-comportamento” da safra do final dos anos 80 acabou provocando, para alguns cineastas, a retomada do gênero que havia sido tão duramente desprezado: o documentário¹⁵³. Esse retorno pode ser visto por muitos ângulos, entre eles o questionamento da excessiva preocupação com a qualidade técnica dos curtas dos anos 80 que, nesta visão, acabou por deixar os filmes no patamar “bem-feitinho, mas vazio”, ou seja, cinema com histórias banais mas com amplos recursos técnicos:

"Eu acho que essa produção que ganha mais corpo a partir de 90, é um pouco uma reação do que se foi feito no fim dos anos 80, que foi um curta que fez muito sucesso, ficou conhecido no mundo inteiro, que eram em geral filmes muito bem feitos, muito bem acabados, muitos filmes engraçados, comédias, filmes muito mais para diversão...e eu vejo agora, nos anos 90, a retomada do documentário. Não do documentário em si, mas desse olhar do documentário

¹⁵² CARVALHOSA, Zita, no evento "Curta em Debate", de 1994. In "1986-1996...", op. cit. p. 27.

¹⁵³ "Existe um certo interesse de se voltar para o documentário tradicional porque as pessoas também ficaram meio exaustas de contar estorinha...então, estão querendo se voltar mais para a realidade, para o próprio País..." (Vânia Debbs, entrevista citada).

no curta-metragem brasileiro. Eu acho que esse filme mais 'clean', mais bonito, leve...eu acho que as pessoas têm até preconceito e estão evitando fazer esse tipo de filme".¹⁵⁴

Só que este retorno ao documentário tem, no convívio com os filmes ficcionais, algo de que lhe serve: é sem qualquer temor que incorpora muito das estratégias do curta de ficção, procurando abolir o off ou torná-lo paródico e também ser fonte de "auto-reflexividade" - como colocou Da-Rin.¹⁵⁵ Além disso, há algo que foi conquistado nos anos 80 e que é um patamar comum a esta filmografia: a certeza de quem é seu público e a certeza de que já não há imposição ou exclusividade de caminhos politicamente corretos para o cinema. O cineasta volta a querer fazer cinema, enquanto os projetos engajados partidariamente vão ser tratados por quem está em partidos políticos, em entidades sindicais ou em instituições populares, salvo algumas excessões¹⁵⁶. São projetos que já contam com a câmara ágil do vídeo e é esta quem monopoliza os espaços antes tão preciosos para cineastas politicamente engajados.

Esta retomada do filme documental, no entanto, não significa o fim da opção por temáticas marcadas pelos transtornos individuais - como os impasses amorosos e angústias existenciais que figuram em boa parte também dos filmes curtos deste período. Essas opções narrativas não só se mantêm, como permanecem majoritárias; no entanto, o vigor criativo dos novos documentários em curta-metragem consegue garantir espaço ao gênero. Um exemplo deste novo fôlego é a criação, em São Paulo, do festival "É tudo Verdade", exclusivo para filmes documentários, longos e curtos, do Brasil e do exterior.

¹⁵⁴ Andréa Seligman, em entrevista à pesquisadora.

¹⁵⁵ "Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico", op. cit. p. 23.

¹⁵⁶ Um exemplo é "Vala Comum" que nasce como projeto individual, segundo entrevista com seu autor, João Godoy, mas acaba por ganhar amplo espaço de divulgação em locais como Comunidades de Base, sindicatos, associações profissionais. Tal fato deve-se, principalmente, à temática do filme, sobre o qual se falará adiante.

“O que não for registrado no momento, jamais será feito”, disse Eduardo Coutinho, um dos documentaristas importantes do Brasil. E parte dos curta-metragistas percebeu isso.

Enfim, o que se pode colocar neste momento é que a morte anunciada dos curtas-metragens documentários não se confirmou¹⁵⁷. Se é verdade que a overdose dos anos 70 permitiu um clamor expandido aos quatro ventos de que o filme curto não beberia nunca mais nessa fonte, não é menos verdade que muito se aproveitou, enquanto linguagem e enquanto temática, dos férteis anos documentais. Essa convivência um pouco mais equilibrada entre gêneros perfaz um novo quadro para o curta dos anos 90. Acrescente-se a esse dado uma mudança fundamental em relação ao cinema brasileiro: a retomada da produção dos longas-metragens a partir de 93, 94. Como ainda não conseguiu a garantia de exibição no circuito comercial, o curta, descobre, portanto, que não reinará mais, com tanta exclusividade, como aconteceu nos anos anteriores. Mais que isso: cineastas que se destacaram a partir de 86 como curta-metragistas estão neste momento trabalhando em suas estreias no formato longo. Assim, novas interrogações são colocadas para o curta e os envolvidos nesta metragem dispõem-se a encontrar respostas.

Um dos melhores momentos para esta reflexão¹⁵⁸ foi a iniciativa da Prefeitura de São Paulo que reuniu, em setembro de 94¹⁵⁹, alguns dos personagens mais representativos da história do curta e exibiu 100 filmes, pinçados entre a imensa produção

¹⁵⁷ Por exemplo, MENDES, David França, “Documentário nunca mais”, in “Caderno de Crítica”, RJ (Embrafilme), 1988.

¹⁵⁸ Evento já citado neste trabalho, através de colocações de cineastas e/ou críticos, sobre os assuntos abordados.

¹⁵⁹ “*Curta em Debate* foi realizado por pura paixão. Foram cem filmes e vinte conferencistas se apresentando no palco do Centro Cultural São Paulo durante seis dias. Augusto Sevá fez o convite (assessor de cinema da Sec. Municipal de Cultura à época) para uma simples mostra de vinte filmes. Dinheiro não havia mas vieram o Guido Araújo (da Bahia), o João Batista de Andrade (de Barra do Garça), Silvio Da Rin (do Rio), filmes do Pará, do Ceará, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul, Minas, Mato Grosso...e filmes e convidados de São Paulo. Foi uma epopéia localizar o acervo perdido do Festival JB...” (Leopoldo Amaral, em 20/09/94).

brasileira, em um critério que reuniu qualidade com possibilidade já que, muitos curtas estavam sem condições de exibição ou, simplesmente, não foram localizados.

Apesar da abrangência temática deste encontro, que incluiu história do curta e perspectivas futuras, não houve espaço para uma avaliação da produção, a não ser através de colocações genéricas sobre a ausência, naquele momento, de filmes mais transgressores, mais experimentais. Essa limitação, porém, não impediu que um rico debate se estabelecesse e seu acesso ao público foi possível graças à iniciativa da produção do Festival Internacional que lançou um CD-ROM em 97 com este material, além de sinopse de filmes e outros eventos relacionados à história recente do curta-metragem brasileiro.

Mas, voltando à questão sobre a qual este trabalho se debruçou neste item - documentário nunca mais? - o que se quer destacar é que em redor e por trás desta pergunta ressurgiu algo que ficou aparentemente subterrâneo nos anos 80. Ou seja, na retomada documental está embutida também a idéia de país, de cultura brasileira, de cinema brasileiro. E, em aparente paradoxo, vê-se que a perspectiva da globalização e a vivência e contato com o cinema de outros países desperta essa necessidade de também existir, afinal, um cinema brasileiro.

É claro que é uma somatória de fatores que forma esta situação. Um outro contexto político - mesmo que não tenha o vigor sonhado; a abertura dos jovens cineastas e público à redescoberta do cinema brasileiro¹⁶⁰; nova lei do audiovisual; projetos de incentivo à produção e formação de pólos cinematográficos, só para citar alguns, combinaram-se para, pelo o que se indica, a retomada da produção nacional de

¹⁶⁰ Como o "100 anos de Humberto Mauro"; cineastas como Joel Pizzini debruçando-se em tese-filme sobre "Limite"; a Funarte produzindo fitas em vídeo com obras de Nelsom Pereira dos Santos, Joaquim de Andrade e curtas clássicos como "Aruanda"; a TV Cultura mantendo *Zoom*, enfim, várias iniciativas que trazem à tona uma produção antes absolutamente restrita às Cinematecas e Fundações.

cinema no Brasil. E, é neste momento que o País ressurge em primeiro plano para os realizadores - com vigor e interrogações.

É uma discussão que envolve todos que estão ligados ao cinema no Brasil e a mídia impressa também participa contribuindo para que o tema apareça mais amplamente: "*O Brasil nunca chegou a ter uma indústria cinematográfica sedimentada como a dos EUA. No entanto, o cinema nacional, com seus altos e baixos, cumpriu por vezes essa função de espelho ficcional, no qual um país se olha e pode refazer seus caminhos e melhorar*", escreveu o crítico Luiz Zanin Oricchio.¹⁶¹ O crítico está se referindo aos filmes longos mas, como já destacado tantas vezes nesta dissertação, a trajetória do curta brasileiro não se furta a essa função. Estamos em um país urbanizado, culturalmente dominado pela produção televisiva, mantendo um amplo espaço entre as camadas sociais, vivendo a violência cotidiana dos grandes centros, perpetuando uma miséria que teima em crescer nos vários cantos de sua geografia. Perceber cinematograficamente este painel é uma das vertentes a que se abraçou o curta dos anos 90.

¹⁶¹ Em "O Estado de São Paulo", edição de 1/7/99. O artigo é uma resposta à matéria publicada pela revista Veja que tinha como eixo divulgar que o cinema brasileiro nunca tinha feito tantos "filmes ruins e caros", denunciando financiamentos considerados pela revista, como exacerbados. Entre as bases para tal crítica, Veja compara os custos de produção de alguns filmes financiados pelo Estado com a rentabilidade, numa balança exageradamente pendente para o alto custo e baixíssimo retorno financeiro.

5. Fazer cinema com um país

"De uma certa maneira, através do curta-metragem conheci o Brasil inteiro, entre seus dramas, angústias, amores, humores". Paulo Bastos

5.1. Contornos

A trajetória do cinema brasileiro deixa muito claro que em muitos momentos deste percurso o cinema foi assumido pelo Estado como estratégia de unificação da cultura brasileira. Mostra também como muitos cineastas embarcaram nessa canoa que sempre teve seus furos. Nesse quadro foi reservado ao curta, quase sempre, a tarefa de "registrar o Brasil", a ponto de se ver confundido gênero e formato, ou seja, documentário e curta-metragem. Um papel que impulsionou os curta-metragistas a experiências que permitiram a essa produção encontrar um "País". Tal princípio, durante muitos anos, foi muito mais forte do que o investimento em estratégias que garantissem público - em que pese todo o movimento no sentido de se conquistar espaço no circuito comercial.

Mas, a partir de meados dos anos 70 a TV, através dos satélites, acaba "roubando" do cinema brasileiro a responsabilidade fundamental de unificar o país pela imagem e língua¹⁶², como sonhavam Roquette Pinto, Humberto Mauro e parte da intelectualidade brasileira desde os anos 30. Tal mudança, somada à diminuição crescente das salas de exibição no Brasil e ao descaso do governo em fiscalizar a reserva de mercado no circuito comercial, empurrou a maior parte dos cineastas brasileiros ao grande fosso da discussão sobre qual, afinal, seria a identidade do cinema brasileiro ou, até mesmo, se tal identidade era necessária e relevante para se fazer filmes.

Além disso, enquanto ao longa cabia encontrar um público que lhe garantisse a sobrevivência, o curta prosseguia em sua relativa autonomia, mantendo a luta pela

¹⁶² Fonte: "A morte e as mortes do cinema brasileiro - E outras histórias de arrepiar", de José Inácio de Melo Souza, in "Dossiê do Cinema Brasileiro". Revista USP, nº 4, set/out/nov/93.

conquista definitiva da reserva de mercado enquanto ia encontrando em circuitos alternativos e em propostas como o "Cinema de Rua" um espaço, mesmo que limitado, para continuar a sua tarefa de "dar conta de um País". Uma tarefa que gerou um volume significativo de filmes nos anos 70 e que recebe os anos 80, já nos primeiros respiros da abertura política, com uma série de questionamentos sobre a temática desses filmes e suas opções de linguagem.

Novamente, vale dizer: não que as histórias de longas e curtas nesse período possam ser totalmente isoladas. Se o filme curto abraçou firmemente as causas operárias, as lutas sindicais, as denúncias políticas e sociais, o fato é que a industrialização e o mundo urbano da baixa classe média compuseram um cenário para o cinema brasileiro como um todo, em um momento que Ismail Xavier chamou de "naturalismo da abertura".¹⁶³

Tal momento, no entanto, teve outras situações pois novos cineastas começam a surgir, trazendo consigo algumas marcas diferenciadas de formação que irão repercutir muito mais nos filmes curtos porque, como jovens cineastas, esse será o acesso possível ao cinema já que o filme longo não é um espaço aberto: está tomado pelos cineastas que atuavam desde os anos 60.¹⁶⁴

Este percurso e a escassez de produção dos filmes longos, como se viu, colocou o curta, desde 86, no patamar de "o cinema brasileiro". Uma situação não muito confortável em termos de retorno financeiro - pois com todas as qualidades que tenha, dificilmente um filme curto faz mais do que se pagar - mas sedutora, quando se percebe que os curtas são hoje, depois de mais de 12 anos, vistos sob nova ótica e foram, para

¹⁶³ In *"O desafio do Cinema - A política do Estado e a Política dos Autores"*, RJ (Jorge Zahar Editor), 1985.

¹⁶⁴ A relação do cinema brasileiro com o Estado está, entre outros, no texto citado na nota anterior.

alguns cineastas, o "currículo" necessário para garantia de um espaço na retomada do cinema longo brasileiro, a partir de 93¹⁶⁵.

Esta geração que conquistou seu espaço na história do cinema brasileiro, inicia os anos 90 olhando com muita criticidade a sua própria produção¹⁶⁶, mantendo uma postura de não colocar na conquista de público um valor maior do que a sua proposta de fazer cinema. Busca também a convivência com a "velha guarda", em uma relação de admiração e troca de experiências. Procura ainda olhar ao que se havia produzido anteriormente, não com a reverência que congela o mito em um lugar alto e distante, mas sim indo de encontro à filmografia brasileira, buscando-lhe as qualidades, procurando assistir a muitos filmes, sem perder de vista o momento em que estão inseridos.

Há uma frase de Glauber Rocha, citada por Berenice Mendes em um texto enviado para este trabalho¹⁶⁷, que diz:

"...Se se constrói uma indústria e uma arte no Brasil, devido à importância que o cinema tem no mundo moderno - e terá cada vez mais no futuro, divulgado pela TV e criado através de técnicas modernas - essa será nossa forma direta de atuar dentro do processo de luta contra o subdesenvolvimento. Mas não será apenas com um filme que vamos conseguir isso. É uma cinematografia, é o domínio de um mercado".

Esta citação traz palavras que parecem deslocadas do nosso tempo, como subdesenvolvimento, por exemplo. Mas Glauber fala de "*domínio de um mercado*", um

¹⁶⁵ As listas que dão conta da nova safra de filmes longos brasileiros incluem os nomes de Eliane Caffé, Beto Brant, Tata Amaral, Eduardo Caron, Mirella Martinelli, Fernando Bonassi, Cecílio Neto e outros da "geração do curta".

¹⁶⁶ "Durante muito tempo se acreditou que o luxo da produção, um elenco de atores conhecidos e tramas singelas, fossem um modelo para o sucesso. Um modelo tão valorizado que boa parte do próprio cinema de curta-metragem naufragou nessa estratégia lamentável". Fernando Bonassi em "O Estado de São Paulo", edição de 17 de março de 96.

¹⁶⁷ "Cinema, Cultura e Futuro", publicado em "Nicolau". A autora enviou para esta pesquisa, uma reprodução do texto enviado à revista sem a data exata da publicação.

tema que é sempre atual pois o curta brasileiro continua fora das telas e o longa começa, só agora, a recuperar algum espaço nos cinemas das grandes cidades, com apoio significativo da mídia. Mas a dificuldade desse acesso ao mercado não é desprezível:

*"...Todo mundo quer ir para o mercado, mas a gente sabe que o mercado também não nos quer. Não é tão fácil assim. A TV também não nos quer. Todo mundo fala: Ah, tem que ir para a TV. Então, a gente tem que ver como chegar nisso. O mercado não está tão disposto. Muitos amigos meus ganharam a Lei Mendonça e dançaram com ela..."*¹⁶⁸

Mercado e identidade nacional. Com quem o cinema deve se relacionar? São excludentes?

Guilherme de Almeida Prado¹⁶⁹ colocou em 1993 a necessidade de uma reflexão cinematográfica urgente e sem preconceitos, já que o Brasil não tem nesses anos 90, para ele, uma "cara", e o que existe é uma vergonha do próprio país: *"Fazer cinema sem dinheiro é possível, o que é bem mais difícil é fazer cinema sem um país. Já não temos mais um país claro e definível, não sabemos mais o que somos, qual a nossa "cara".*

Ou ainda:

"O Brasil dos anos 70 e o início dos 80 ainda conservava um pouco da ingenuidade que permitia a existência das chanchadas. Agora acho que somos um dos países menos ingênuos e mais descrentes do mundo. Temos que voltar a acreditar em alguma coisa e assim talvez recuperemos um pouco de ingenuidade. Acho que, afinal, 'acreditar' já pressupõe uma ingenuidade. Mas como voltar a acreditar no Brasil ? "

É certo que tais posições não podem ser confundidas com a saudação a um cinema que teve em sua trajetória um marco como o "Cinema Novo" e toda a sua

¹⁶⁸ In "1986-1996...", op. cit. p. 27.

¹⁶⁹ "Dossiê...", op. cit. p. 101.

proposta de ver nos filmes um modo de intervenção e transformação da realidade brasileira. O que parece inicialmente estar sendo colocado é um mesmo período de perplexidade já vivido não só por cineastas brasileiros mas, talvez, por todos que produzem arte nesse País. Há pistas. Uma delas, de Teixeira Coelho¹⁷⁰:

"Descobriu-se que o 'tudo vale', nem sempre vale muito - ou virou um 'vale-tudo' sem sentido. Nem todos, é verdade, falam diretamente na identidade enquanto conceito teórico-ideológico 'duro'. Os termos, agora, são, digamos, mais modestos, cotidianos, 'modernos': fala-se em 'nossa cara' ou em 'reencontrar nosso público' ou em 'reatar a ligação com o povo' ou em 'não aceitar o rótulo de cultura latino-americana'".

Teixeira, em seu artigo, vai também resgatar o "vilão" estatal contrapondo-o a um discurso que permeou inclusive o meio cinematográfico onde se diz que a "culpa" do fracasso do nosso cinema cabia, exclusivamente, a este cinema. Para ele, é preciso registrar com clareza como o Estado, via Embrafilme, priorizou sempre o incentivo à produção deixando de lado tanto a distribuição como o consumo. E, mesmo este estímulo à produção, foi marcado por políticas, no mínimo, descontínuas.

A esta visão, digamos, mais sociológica, acrescentam-se outras, talvez menos amarradas ideologicamente mas que vão, em somatória, compondo um quadro mais nítido sobre como pode ser vista esta produção dos anos 90¹⁷¹:

"Parece que todos querem inovar trazendo abordagens mais criativas, o que sem dúvida tem ocorrido de forma brilhante, mas creio que ainda ficamos nos devendo uma câmera mais lenta, menos corrida, buscando a riqueza de

¹⁷⁰ Idem nota anterior.

¹⁷¹ Este marco em termos de década é uma estratégia que este trabalho adota mais como referência de pesquisa o que não significa, é claro, cortes absolutamente datados e sim, uma tendência, fruto de um processo que foi se construindo historicamente e não atrelado à data. Aliás, uma referência assumida principalmente pelos cineastas que foram entrevistados para esta dissertação.

detalhes e, acima de tudo, falando mais dessa coisa tão complexa que é o Brasil. Afinal, o cinema tem esse papel também, de nos levar onde nossos pés não pisaram."¹⁷²

Também argumentos caros à militância política são expressados. Ou seja, como uma espécie de "eterno retorno", o que se pode perceber nas entrevistas realizadas é que se houve e foi importante a valorização da ficção onde "a fantasia", como disse Fernão Ramos¹⁷³, foi o elemento redescoberto no auge da "primavera do curta", e se se fez uma aproximação da metragem com a literatura e também se investiu na construção de personagens mais complexos, em temáticas praticamente alheias ao curta até este momento, o fato é que, além do curta-metragem ter ficado muito mais caro - o que já está reduzindo a sua produção e fazendo muitos produtores pensarem bastante em cada projeto¹⁷⁴ -, alguns cineastas colocam de forma clara a sua posição em relação a governo e políticas públicas. No entanto, isso não significa repetição de discurso dos anos da ditadura. "*Fazer cinema num País de 3º mundo... não dá para pegar uma grana dessas e ficar simplesmente testando linguagem... verba pública deve ter um mínimo de retorno público...*", diz João Godoy, diretor de "Vala Comum", documentário cuja maior força está numa estratégia que remete à produção dos anos 70: não desperdiçar a oportunidade de registrar um momento histórico que não se repetiria.

De lógica similar é também o depoimento de Eliana Caffé, cineasta que só teve a dimensão do quanto estava exposta, na primeira projeção pública de "O Nariz", sua estréia em cinema como diretora.

¹⁷² Wanda Ribeiro, em entrevista.

¹⁷³ RAMOS, Fernão, in "Dossiê...", op. cit. p. 101.

¹⁷⁴ "*O custo de produção de um curta no Brasil, hoje, está muito alto. Hoje em dia, para fazer um curta-metragem eu tenho que gostar muito, gostar do diretor, ter a segurança que ele vai fazer o filme no orçamento determinado. Não posso correr riscos mais. Aquele curta-metragem caseiro não existe mais. Qualquer curta-metragem exige uma operação. E se você errar a mão você perde dinheiro legal. O orçamento de um curta barato hoje é de R\$ 25 mil. Abaixo disso você está correndo risco. Aí tem que ser um projeto autoral, muito específico*". (Zita Carvalhosa, entrevista a este trabalho).

"Na verdade, quando eu fiz este filme eu não tinha consciência...eu só percebi o quanto o espectador é importante quando ele foi para a tela e eu vi a reação das pessoas. Nesse momento eu percebi que estava trabalhando com coisas muito sérias, que o cinema é uma coisa que tem uma reverberação muito além do que você imagina quando está fazendo. Este fato traz uma responsabilidade muito grande".

Essa observação catapultou com clareza obras e autores que se destacam entre os jovens realizadores deste período. Destaques amarrados a quando se busca significações mais profundas a uma metragem que se caracteriza, antes de tudo, por conter armadilhas que podem conduzir esses jovens cineastas, facilmente, a incompletudes, a um certo "desconjuntamento" e, especialmente, à utilização de fórmulas para resolver impasses de roteiros mal costurados. Ou, que recorrem a tais recursos na realização de seus filmes curtos, quando não conseguem romper o limite da projeção pessoal ditada, muitas vezes, pelo não amadurecimento emocional ou pela ausência de vivências mais complexas socialmente.

Assim, não é à toa que ao lado de cineastas que buscaram navegar sempre na mão de uma realização autoral e que conquistaram um espaço de destaque ao garantirem lucidez e qualidade aos curtas, mesmo em algumas de suas obras consideradas "menores" como Arthur Omar, Geraldo Sarno, Jorge Furtado, Francisco Cesar Filho e outros, brilham filmes como "Dov' è Menegueti", "Caramujo-Flor", "Arabesco", "Caligrama", "Geraldo Voador", Juvenília, A Escada. Filmes de jovens realizadores que tentaram sempre ir mais longe do que a média da produção de curtas.

A ressalva é necessária porque o acesso à produção mais recente dos curtas, por motivos óbvios, ampliou a dificuldade de selecionar filmes do período entre os considerados pela mídia como significativos, ou ainda os reconhecidos em Festivais, para

no sentido de contornar um breve painel desta produção, objetivo maior deste capítulo. De um lado, há a pretensão de não se estrangular uma das características do filme curto que lhe acrescenta maior importância: ser o "filme com sotaque", na feliz expressão de Berenice Mendes.¹⁷⁵ E, por outro, parece impossível deixar de lado obras que confirmam talentos já reconhecidos anteriormente como Jorge Furtado e Francisco César Filho. Além disso, subsiste a essa abordagem o mote inicial considerado essencial para estes anos, e que tem por trás uma antiga e cara questão do cinema brasileiro, que é articular uma aliança com o público juntamente com um perfil que a distinga enquanto uma cinematografia própria.

"Eu acho que o curta teve uma importância muito grande até um tempo atrás e que, para alguns realizadores, isso ainda permanece, que é justamente fazer do curta um retrato do Brasil. E fazer isso, mostrar as coisas do País através do curta-metragem, é formar um público através desse curta. Essa era a grande intenção que todo mundo tinha, que eu tinha, através da Lei da Obrigatoriedade. Porque, na medida em que você vai passando curtas brasileiros no cinema, filmes bons antes de filmes estrangeiros, você, de alguma forma, está formando um certo público, você está mostrando seu país para o espectador, pelo menos essa é a nossa grande expectativa e por isso estamos tentando voltar a lei..."¹⁷⁶

Tal colocação confirma a não aleatoriedade do que aconteceu ao curta e mostra que a reflexão sobre estes filmes, em um certo sentido abraçada mais continuamente pelos próprios cineastas, é peça fundamental para se observar a produção desde o início

¹⁷⁵ "Quando eu fazia parte do Grupo de Estudos do Concine (87, 88), que trabalhava na reformulação da legislação do curta, criei a expressão, num documento para o então Ministro da Cultura (Aluísio Pimenta ou Celso Furtado, não lembro bem) que dizia que o curta é o filme com sotaque, na medida em que é principalmente através dele que podemos perceber a riqueza e a variedade da nossa história, cultura, natureza, etc." (Berenice Mendes, em depoimento enviado por fax a esta pesquisadora).

¹⁷⁶ Vânia Debbs, em entrevista à pesquisadora.

dos anos 90. Não por acaso, uma das previsões de Francisco César Filho, no final da década anterior, parece tão “profética”:

*"Devido o seu baixo custo e a facilidade de sua produção, o curta é capaz de estar colado aos acontecimentos históricos. Em vários sentidos. Por um lado temos filmes como "Operação Brasil" sobre a agonia de Tancredo e por outro "E Pluribus Una" afinado com o visual da publicidade e do video-clip. Estes filmes registram aspectos diferentes de uma mesma época, compondo um retrato da nossa diversidade cultural. O curta também é um espaço privilegiado para explorar a linguagem cinematográfica. É um formato que dispensa a 'amarração' narrativa que um longa necessita. Cada curta pode construir sua própria linguagem, utilizando de uma liberdade extremamente criativa. Este caráter informal do curta, aliado ao volume de sua produção, tem revelado inúmeros talentos novos. É uma perspectiva de renovação inédita na história do cinema brasileiro, e que necessariamente transformará a produção dos longas".*¹⁷⁷

Essa multifacetada produção, no entanto, seguiu determinadas diretrizes. Coladas ao momento histórico, é verdade, mas compondo um painel de múltiplas direções temáticas onde é possível pinçar de uma produção majoritariamente “standart”, filmes que vão tecendo uma cinematografia consistente, permeada por alguns talentos que, realmente, fizeram diferença. No entanto, em sintonia com uma estratégia que busca sempre manter uma “macro” visão da produção, a reflexão a seguir foi calçada em cima de “tendências” que criam alguns blocos para os filmes selecionados.

¹⁷⁷ Artigo de Francisco Cesar Filho e Roberto Moreira: "O curta nas telas". (Documento cedido pela ABD/SP).

5.2. *Em solo urbano*

A volta ao que Andréa Seligman chamou de "*olhar documentário*", como sendo uma das tendências característica da produção dos anos 90, encontra uma referência fundamental para os curtas do período: "Rota ABC", de Francisco Cesar Filho. Diferentemente de "Ilha das Flores", um filme que, de certa forma, re-inventou o gênero "ficção-documental", o curta "Rota ABC" não se apóia na cumplicidade com o público, como faz tão bem o filme de Furtado, mas sim exige que o espectador teça o seu próprio fio lógico para unir as cenas-fragmentos, os depoimentos sintéticos e as imagens-símbolos que funcionam como arcabouço e volume deste curta. "*Quando eu vi esse filme eu disse: nossa, o que é isso? Para mim ele é o grande filme dos anos 90. O "Ilha" me impressionou mas "Rota ABC" foi uma revolução*".¹⁷⁸

A abertura de "Rota ABC" é uma sequência de "São Paulo, S/A", longa-metragem dirigido por Luiz Sergio Person, em 1965, numa citação justificada por Cesar Filho, pela influência que este filme tem sobre sua obra por abordar a cidade "*pelo viés assim, existencial, angustiado, pessimista...*"¹⁷⁹ Em "Rota" essa seqüência, ufanista¹⁸⁰, funciona como contraponto aos personagens principais do filme que são garotos, filhos possíveis do operariado que viveu o auge do modelo de industrialização saudado inicialmente pelo filme de Person. Um modelo que, na época em que é filmado "Rota ABC" já estava em plena decadência e que trouxe à paisagem dessa região muita fumaça, concreto, "*tudo muito feio*", como diz Rafael, garoto de 10 anos, skatista, personagem do filme.

Neste cenário, marcado por um barulho constante de trem, o discurso dos depoentes enfatiza a falta de esperança e de perspectiva que os rondam. Esse vazio de futuro é reforçado inicialmente na brincadeira solitária de Rafael e seu skate, filmada em

¹⁷⁸ Fernando Bonassi, em entrevista à pesquisadora.

¹⁷⁹ Francisco Cesár Filho, em entrevista à pesquisadora.

¹⁸⁰ Ufanismo que será desmontado ao longo do filme de Person.

um cenário deserto de uma fábrica fechada. E mesmo quando são mostrados os aglomerados humanos ao lado dos trilhos de trem, a sensação dessa solidão constante continua: os homens, filmados à média distância e até em primeiro plano, continuam menores, esmagados e sem individualidade que os distinga um do outro, enquanto todo o espaço cênico revela a grandeza da obra humana que espreme essa multidão contra muros e paredes.

No entanto, apesar do tom pesado, do derrotismo reforçado pela letra da banda "Garotos Podres" em uma seqüência um tanto longa do filme, há no curta de Cesar Filho um enquadramento lírico que o permeia por inteiro. É uma poética que valoriza a sobrevivência humana na sua eterna teimosia em descobrir, nas piores condições, uma vontade de continuar existindo. Se "Rota ABC" assume, pela palavra e pelo som a decadência de uma região que esmaga os sonhos de seus habitantes, muitas de suas imagens descamam outro discurso. Nas cenas finais, quando a câmera rente ao chão enche a tela com o garoto descendo em seu carrinho de rolimã, o efeito de vertigem, o prazer daquele rosto, a alegria implícita, são muito mais fortes do que uma possível metáfora "despencando ladeira abaixo". São estes enquadramentos, os cortes rápidos e esse olhar que busca o humano no humano, que fazem de "Rota ABC", um belo e instigante filme.¹⁸¹

5.3. Documentários, por que não?

Temos assim, nos anos 90, a volta à linha documental que produziu outros filmes que se destacam entre os curtas produzidos. Um deles, "Vala Comum", de João Godoy, retoma alguns bastiões que marcam o gênero como o off tradicional, depoimentos em

¹⁸¹ "Rota ABC" ganhou prêmio em Brasília e prêmio especial de Júri em Oberhausen, na Alemanha. No vestibular da Escola de Comunicações e Artes, da USP, de 96, o filme foi assistido pelos candidatos à vaga no Curso de Cinema para que estes analisassem o curta, produzindo um texto reflexivo sobre o mesmo.

locais fechados, um posicionamento muito claro ao espectador sobre de que lado o cineasta está do ponto de vista político, o recurso do table top com jornais de época, reconstituição histórica com filmes também de época e, ainda, a vocação documentária de não perder uma chance única oferecida pela história. Mas, ao mesmo tempo, revela como a linguagem cinematográfica pode ficar secundária quando a força dramática do filme está na emoção de quem filma e é filmado. Aqui, a linearidade do roteiro, e até uma certa previsibilidade para quem já conhece o assunto, são superadas pela força dos depoimentos que resgatam situações muito nítidas para o espectador: é a mãe que diz com simplicidade a alegria de ter reencontrado o corpo da filha; o filho que narra sua epopéia para que a história do pai tivesse outro desfecho; a outra mãe que não quer discutir muito o que o filho fez, apenas mostra os seus sentimentos feridos de mãe: *"...Antes, era só um lamento que não saía...Agora é o normal, é o que acontece quando alguém perde alguém da família...ver a pessoa, enterrar a pessoa...Eu comecei a viver isso só agora..."*¹⁸²

Por colocar na tela muito mais esses sentimentos comuns e evitar análises e reflexões políticas, deixando essas narrativas para as cenas de resgates e para os letreiros iniciais e finais do filme, "Vala Comum", que ganhou o prêmio de melhor filme 16 mm no Festival de Brasília de 94, tem a vantagem adicional de assumir um tema um tanto desprezado atualmente (como uma das conseqüências dos fracassos da esquerda no mundo e no Brasil), trazendo o curta-metragem (a rigor, um média-metragem, nos seus 31 minutos de duração) para uma retomada um pouco mais ampla do que simplesmente "voltar ao documentário".

As soluções encontradas pela montagem, que revelam um precioso cuidado de pesquisa expressado pelo encontro de imagens fortes, pungentes e ainda, a fala certa para

¹⁸² Mãe de Frederico Mayr, um dos desaparecidos identificados na "vala comum" descoberta no cemitério de Perus e aberta durante o governo de Luíza Erundina, prefeita de SP.

se enfatizar a distância entre os sentimentos dos personagens e daqueles que interferiram em seus destinos quando optaram pelo “sumiço” dos corpos, não deixam qualquer dúvida sobre a arbitrariedade dessa história. Não há espaço para justificativa dos vencedores. Em primeiro plano, a pá e o seu barulho ritmado marcam o início do filme. Às cenas das festas de inauguração da Dutra são contrapostas as imagens da polícia perseguindo, batendo, ensangüentando nas ruas... Aos poucos, as histórias dos possíveis cadáveres a serem encontrados na vala vão ganhando cores, contornos, olhar dos parentes que os querem bem, não os julgam. (Uma das cenas mais impressionantes do filme é a fala de uma mãe após a reconstituição no computador, pela equipe de Badan Palhares, de Frederico, um dos desaparecidos: - “...*Eu vi ele vivo na tela, ele sorrindo... é como se estivesse vivo...*”, diz ela).¹⁸³

Nessa mesma linha de valorização do “humano” estão também “Criaturas que nasciam em segredo”, de Chico Teixeira e “Socorro Nobre”, de Walter Salles. O primeiro, bastante premiado¹⁸⁴, tem na escolha de trazer à tela um universo muito escondido - o mundo dos anões - uma de suas maiores qualidades. O filme começa com uma atmosfera de sonho, onde atrás de véus amarelos e alaranjados, uma figura - da qual só vemos os contornos - se veste. O enquadramento é fechado e a expectativa, neste momento, é quase que a mesma com que se espera um conto de fadas. Expectativa que logo se desfaz quando a câmera revela que a figura atrás dos tules é a de um anão

¹⁸³ Recentemente, mais exatamente em setembro/98, uma escola do Vale do Paraíba - “Drummond” , exibiu o filme para seus alunos adolescentes como parte de uma proposta de discussão histórica sobre o período da ditadura militar. Uma das alunas, filha de militar, ficou arrasada, inconformada com a atuação do próprio pai. Esse fato revela a força do filme e o cuidado que se deve ter ao exibí-lo. Mostra também o quanto os livros de história não conseguem ainda dar conta deste período da vida brasileira e de como as imagens de “Vala Comum” são poderosas no sentido de realmente trazerem à tona a proposta crítica do filme. Esta parcialidade do curta, no entanto, não pode encobrir a equivocada posição das esquerdas e nem torná-la heróica. A maior qualidade deste filme, portanto, está exatamente em vincular o achado da vala de Perus ao sofrimento dos sobreviventes, às suas necessidades não de rever toda a história, e sim de conhecê-la para chegarem aos corpos dos parentes queridos.

¹⁸⁴ Melhor curta e melhor direção em Gramado/95; melhor direção, melhor montagem e melhor música em Brasília/95; melhor curta, Prêmio APCA/95 e melhor música e prêmio Revelação em Cuiabá/95

travestindo-se de bobo da corte. E se, na sequência seguinte é mantido em cena o clima mágico através do primeiro plano de pequenas marionetes que enchem a tela, o off de Paulo José, narrando a trágica história dos anões vai desmontando este clima. Corte.

Agora é a vez dos depoimentos. O primeiro é do garçom João, sentado em um canto do sofá - que parece imenso - cuja imagem se alterna com fotos onde João vai sendo apresentado como alguém que, de certa forma se deu bem e está, em vários momentos de sua vida, ao lado de figuras públicas de destaque. Na sequência deste depoimento o retorno à história dos anões, com o mesmo off de Paulo José. Esta estrutura - depoimentos e história, incluindo nestas cenas estudos científicos sobre o nanismo - é mantida em praticamente todo o filme. A naturalidade e o despojamento dos cinco anões que falam olhando diretamente para a câmera sempre sentados, dão a quem assiste ao filme a certeza de que a anormalidade está muito mais em quem olha do que em quem vive o nanismo. Não que os relatos sejam um mar de rosas - incluem mãe que escondeu a filha, a reação de pessoas “normais” tratando o anão como uma espécie de bibelô, a dificuldade do anão não poder pegar o seu próprio filho no colo, a altura da escada do ônibus - mas eles trazem dificuldades que foram encaradas de frente e não impediram estas pessoas de caminharem em busca da felicidade. Por exemplo, um dos momentos mais líricos e emocionantes do filme é quando a mulher de João diz que ele é o amor de sua vida - algo que chicoteia o preconceito e as sombras que encobrem a universo dos “diferentes”.

É também um filme marcado pelos longos depoimentos e que, quando sai dessa estratégia, nem sempre consegue completar a sua proposta. Por exemplo, para fazer a relação histórica que explica o título do filme, o diretor insere pequenos trechos ilustrados por imagens de época que acabam quebrando a fluência do curta e tornando este discurso um tanto artificial. Mas é, sem dúvida, um dos mais humanos

documentários realizados nos últimos tempos, sensível e capaz de sensibilizar, dando projeção à tendência que vê no curta a completude de um filme inteiro, suficiente para tratar um tema tão delicado.

Outro curta surpreendente pela fluência plástica e emocional e que envolve o espectador desde as primeiras cenas é "Socorro Nobre", de Walter Salles. Na abertura do filme uma mão solta um cadeado e, em seguida, vê-se na tela um velho homem brincando com dois cachorros. A câmera balança ao ritmo deste movimento. Corte. Logo o espectador é informado, por "off", sobre a obra de Franz Krajberg, um dos personagens do filme. Letreiros explicam que ele perdeu toda a sua família em 1940 para, em seguida, escutarmos a voz do próprio Krajberg: *"eu quis esquecer tudo, fugir... vou fugir longe dessa Europa, dessa guerra..."* Ele contempla o mar e a câmera dá a primeira imagem de seu rosto magro.

O filme de Walter Salles é dividido inicialmente em duas partes: o mundo de Krajeberg e sua obra e o mundo de Socorro, uma presidiária. Estes dois mundos são trabalhados como oposições, mas oposições que não encobrem nem ajuizam um personagem em detrimento do outro. Foram percursos de vida diferentes, contrários. No aparente mundo livre e amplo de Krajberg, a prisão de suas lembranças, de suas dores, da solidão; uma sensibilidade condicionada pelo isolamento - quebrado poucas vezes, como quando recebe cartas. No mundo cercado pelos muros da prisão, Socorro encontra a liberdade de sonhar, assume que a prisão a transformou e não lamenta o passado, apenas constata que *"não tinha juízo"*. Sua mente não está presa ao que já aconteceu: ao contrário, tem desejos e aposta no futuro.

Esse é um contraste que se descortina pelo filme. Até mesmo nas figuras opostas fisicamente dos dois: o escultor é magro, frágil e Socorro é forte, rosto redondo com poucas marcas da idade. Mas tais opostos se encontraram, se admiraram, descobriram-se

sensíveis: "...mas a carta que mais me marcou...", conta Krajberg, que recebe cartas do mundo inteiro.

"...Meu paraíso é imaginário mas me ajuda muito...estou presa há 4 anos, mas vou ficar 21 anos presa..." conta Socorro. É um tempo tão longo que deixa de ser tempo. Nas cenas da cadeia, o relógio sem ponteiro, uma presa bebe água, outra amamenta. É um mundo onde os detalhes compõem e dão a dimensão desse cenário fechado. E é neste mundo que é forjada uma "nova" Socorro, que viu por trás da obra de Krajberg, a que teve acesso pela reportagem de uma revista, alguém super-sensível: "...ele trabalha com uma coisa que todo mundo joga fora...essa pessoa deve ser super-sensível..." A fala de Socorro é emudecida por cenas da penitenciária. Frases escritas na parede não deixam o espectador esquecer a violência da prisão: "*Meu Deus, me liberta desse lugar horrível*".

A partir daí o filme assume a alternância dos dois cenários e deixa ainda mais visível espaços e personagens em oposição. Na cadeia mulheres cantam, confessam a falta do filho...Krajberg fala da sua revolta, escreve cartas, corre pela praia, fala que vive num paraíso, só que seu paraíso é diferente. Enquanto Socorro afirma que tem certeza do seu recomeço, que agora terá juízo, Krajberg lamenta: "...fiz tudo para esquecer do passado, mas às vezes ele aparece..." Parte da sua obra de arte é similar a "totens" - construídos com troncos retorcidos de queimadas - e denuncia a destruição de um cenário que o emocionou: "*a exuberância da natureza brasileira me deslumbrou*". Mas é uma arte que fica estática, presa ao que foi, como que reproduzindo a sua prisão ao passado. Já para Socorro, "*A vida da gente é uma obra de arte*". E o possível clichê que tal afirmação poderia ter é desmontado pela verdade que existe em quem fala.

O filme termina com o encontro dos dois personagens, no dia em que Socorro Nobre deixa a prisão, em condicional. Esperada pela família, ela abraça o escultor que

também a aguardarva sob as lentes do cineasta. A emoção do encontro e da libertação não surgem como foram acenadas durante o filme, o que dá à cena uma dimensão ainda mais tocante, pois que surpreende o espectador diante dos 21 anos de prisão para Socorro, previstos no início. Nesse momento, fica a sensação para o público que esta conquista da liberdade é decorrente daquela certeza e esperança de vida, avolumadas em Socorro numa dimensão muito além do que se costuma encontrar em cotidianos livres. É um final feliz - opção de um diretor que vislumbra saídas calcadas neste esforço de viver, onde o indivíduo pode e deve se sobrepor à adversidade.

"Socorro Nobre", junto com "Vala Comum" e "Criaturas que nasciam em segredo" podem não ter muitas renovações estéticas e até mesmo valerem-se de soluções formais já bastante conhecidas, mas têm a capacidade de emocionar, algo que estava em falta no curta-metragem recente do cinema brasileiro. *"Vala Comum, Criaturas e Socorro Nobre compartilham uma discrição no tocante a aspectos formais. Sua humanidade, no entanto, faz deles documentários que reeducam o olhar"*.¹⁸⁵

Outro filme recente, premiado como "documentário" mas que tem afinidade com o cinema experimental é "Caligrama", de Eliane Caffé. Depois do bem acabado "Arabesco", curta ficcional, a diretora decidiu trabalhar com a realidade.

"Fazendo esse filme eu percebi como a realidade é instigante, poderosa. No 'Arabesco' era tudo planejado, eu sabia como ia fazer do começo ao fim. Em 'Caligrama' eu não tinha a menor idéia. Ele me trouxe um amadurecimento maior em relação à própria linguagem, de como explorar o audiovisual".¹⁸⁶

O filme é um documentário sobre indigentes, moradores de rua de São Paulo, onde não cabem depoimentos dos personagens enfocados. Quando há fala, elas são fragmentos, conversas "roubadas" e não estão separadas dos sons das ruas, o que torna

¹⁸⁵ Francisco Cesar Filho em "O estado de São Paulo", edição de 17 de março de 1986.

¹⁸⁶ Eliane Caffé, em entrevista à pesquisadora.

estas falas, muitas vezes, incompreensíveis. A estratégia é um dos frutos de uma impotência confessada pela cineasta, quando entrou em contato com a dura realidade apresentada pelo filme: *"Eu não conseguia conviver com os indigentes, aquilo era muito mais do que eu poderia expressar e o filme mostra essa tensão constante"*.¹⁸⁷ A tentativa de diálogo com esta realidade acaba ocorrendo no próprio filme, onde são construídos espécies de "hai-kais", baseados em Becket.

O filme tem 29 minutos e inicia-se com uma longa sequência onde mendigos e atores (caracterizados) comem. Depois, vai às ruas, onde as cenas são sempre filmadas em vídeo para ganharem agilidade. A escolha do preto & branco revela a necessidade de acoplar ao projeto, pesquisa também estética, com imagens que granulam, ficam quase abstratas, detalhes que não se revelam. É uma proposta que traz a necessidade de ir além do universo cinematográfico já dominado e, neste sentido, "Caligrama" é um filme inquietante. Mesmo sua incompletude é reveladora. Ao não assumir nenhum dos discursos conhecidos em relação à indigência, Eliane revela sua impotência mas também deixa o espectador nu: é difícil descobrir o que fazer pois não há escoras para se entender o que está acontecendo na tela.

Os rituais de gestos e formas dos personagens vão compondo um painel que fica cada vez mais denso em sua tragicidade.

"Esta é uma obra não plenamente realizada, mas essa não realização é, em si, bastante motivadora. A sua concepção visual, a sua integração do visual e do auditivo, a relação que ela cria entre, digamos, mendigos de rua com a obra de Becket, eu acho que tem muita riqueza nesse filme. E algumas soluções como o grande travelling que ela faz, são soluções brilhantes para interpretar Becket no cinema...Reconheço que há falhas na estrutura, de harmonia de

¹⁸⁷ Idem nota anterior.

montagem...mas há outra falha, que é o não conseguir falar com as pessoas que estão na rua, que é uma falha não de incompetência, mas sim de se assumir o 'o que eu falo se eu não falar o discurso instituído'? Nesse sentido o filme é riquíssimo...Eu me senti muito questionado porque eu não saberia responder à minha própria pergunta". ¹⁸⁸

5.4. Personagens de 3º Mundo

Essa inquietação com o social, que moveu Eliane Caffé a fazer "Caligrama", permeia outros curtas que têm na relação do homem com o espaço urbano da grande cidade, uma referência fundamental. São filmes como o bem-humorado "Viver a Vida", de Tata Amaral, um filme com "swing" e de grande empatia com o público, ou como "Geraldo Voador", de Bruno Vianna, que revisita uma temática cara ao Cinema Novo. Nos dois filmes é o personagem principal que encadeia a trama e, por essa necessidade de fazer o mundo girar em volta deste, praticamente todos os outros personagens são um tanto estereotipados. Para Vânia Debs, por exemplo, o filme de Tata Amaral é criativo, interessante, mas ela faz "*sérias ressalvas aos personagens femininos*"¹⁸⁹. O curta mostra um dia na vida de um "boy esperto", um personagem construído nos detalhes como "engraxar" com cuspe o seu tênis, manter o andar balanceado, buscar sempre ter vantagem em tudo, inclusive financeira, dar "aquela" enganada na patroa para faturar um extra. Mas o final guarda uma moral, como nas antigas fábulas: toda essa esperteza vai para o espaço quando o boy é assaltado por dois garotos que lhe roubam todas as "conquistas" financeiras do dia e também seus objetos de valor, como o tênis da moda.

É um filme leve, tem ritmo de uma crônica que acontece ao som dos hits "Sou Boy", "Manuel" e de muitas buzinas. A cidade é um palco privilegiado para a conduta do

¹⁸⁸ Jean-Claude Bernardet, em entrevista à pesquisadora.

¹⁸⁹ Secretárias caricatas, fazendo a unha, mascando chickete, etc.

personagem, um espaço que domina, dando a sensação para o espectador que o "boy" jamais vai se "apertar" até que há a reviravolta no desfecho. A câmera está aberta mostrando o reino do "boy" e o segue algumas vezes colada - como nas cenas do ônibus ou nos diálogos com a "chefe". "Viver a Vida", como toda boa crônica, tira força de seu personagem e como mantém, desde a ironia do título, uma sintonia muito nítida com os adolescentes, faz desse "boy esperto" alguém que dialoga facilmente com esta faixa etária¹⁹⁰.

"Geraldo Voador" envereda por outra abordagem. Sua força está concentrada na exploração da imagem e a bela fotografia do filme, em branco & preto, colabora bastante para esta opção de Vianna, que teve como fonte de inspiração o grafismo do americano Will Eisner. Estão presentes nesse curta cenas exploradas em muitos filmes brasileiros: o mar e o morro do Rio de Janeiro, a favela absolutamente vertical, o garoto que se move empurrado pelo alheamento e fantasia da sua idade. É uma espécie de revisita ao Cinema Novo, embora Bruno Viana ainda não tivesse assistido ao curta que mais poderia lhe ser referência - "Couro de Gato" - na época em que fez o "Voador"¹⁹¹

Há, assumidamente no filme de Vianna, um certo deslumbramento com a paisagem natural do Rio de Janeiro. A primeira seqüência do filme é um longo plano do mar. A música escolhida e a câmera em travelling horizontal, colocam o espectador na confortável visão de um dos mais belos cartões postais já vistos o que logo é desmentido e contrastado com o mundo absolutamente vertical da favela, em um enquadramento que chega a incomodar, tanto quanto a histeria - um tanto excessiva - da mãe de Geraldo. Não há diálogos claros e o que acontece em cena é muito mais antevisto pela trilha

¹⁹⁰ Nas exibições promovidas em escolas da periferia e Grande São Paulo pelo projeto "Cine Mambembe", coordenado pelos cineastas Laís Bodansky e Luiz Bolognesi, este filme causa grande empatia. Laís e Luiz revelaram que quase sempre as classes do período noturno têm muitos "boys". Eles gostam do personagem mas sempre fazem questão de falar que "ei, eu não faço isso não", "eu dou duro" etc. (Entrevista à pesquisadora).

¹⁹¹ Conforme dito em entrevista a esta pesquisa.

musical, em sintonia com os movimentos da câmera. O filme é trabalhado em cenas sínteses, talhado em opostos como a passividade de Geraldo e toda a movimentação agitada dos adultos. Em uma das cenas mais bonitas do curta a câmera assume o olhar de "Voador" acompanhando o vôo de uma gaivota, lentamente, em mais um contraponto à rapidez com que seu destino vai sendo modificado após a morte gratuita da mãe e a sua "adoção" pelo chefe da gang.

Assistir rapidamente a "Geraldo Voador" talvez levasse a se encaixar este filme como mais um a apenas denunciar a violência do Rio enfatizada pela idade do personagem principal. Mas, apesar de revelar a mão do estreante e ter alguns tropeços de roteiro, o curta expõe a sensibilidade do diretor quando resgata a impotência da criança tornando-a exata em sua posição de vítima, mostrando-a frágil, o que acaba por dar nova dimensão ao tema da violência urbana, tão banalizada pela mídia, especialmente no Rio de Janeiro. Há neste filme o resgate do alheamento e inocência da criança - que volta a ser criança. A sua ligação com o sonho de voar não é uma reação ou afronta ao adulto e sim um movimento em direção a uma sensação que o completa, que o retira da proximidade de um mundo em que ele é jogado para todos os lados sem entender o que está acontecendo.

Nesses encontros com temas tão identificados com o cotidiano de seus personagens há ainda "Amor Materno", de Fernando Bonassi, um filme sutil, sem ação, sem fatos espetaculares, o que o deixa um tanto distante do gosto médio do público¹⁹². Baseado em um conto de sua autoria, o curta de Bonassi é estruturado em cima do diálogo e boa parte dos seus méritos vêm da interpretação primorosa de Walderez de

¹⁹² O filme, inicialmente fazia parte do "Projeto Mambembe", mas teve que ser retirado do acervo de exibição porque as pessoas não entendiam a sutileza dos diálogos além de acharem que o efeito de escurecer toda a tela era defeito do filme. (Láís Bodanski e Luiz Bologhesi, em entrevista à pesquisadora).

Barros e Julia Lemertz, nos papéis de mãe e filha, respectivamente¹⁹³. Delicado, o curta em nenhum momento usa diretamente as palavras referentes à sua temática. E, ao contrário do texto literário cuja segura causa distância ao leitor, esse diálogo cheio de pausas, de reticências, por estar permeado pela postura das atrizes e ganhar voz, fica mais humano, dolorido, dá conta da dimensão trágica do aborto, um tema acostumado a um tratamento esquemático, separando os "contra" e os "a favor" alinhados a adjetivos como bem e mal.

O que o filme de Bonassi reafirma é que mostrar a violência não exige, necessariamente, imagens tão exploradas em filmes à La Tarantino, ou Peter Greenaway¹⁹⁴. Basta sugerir esse fato. Nada de jorros de sangue, de cadáveres. Na palavra cabe toda a dimensão da dor provocada por uma situação que qualquer um pode viver. É um filme carregado de silêncios, de troca de olhares, do não dito, onde o barulho metálico dos objetos da cozinha industrial - cenário do filme - acabam por ser pontiagudos, referências para a situação dolorida que se seguirá.

Já saindo desta vertente onde o realismo - mesmo que observado nas entrelinhas - dá o tom, tem-se o curta "Mr. Abrakadabra", do baiano José Araripe Jr. O filme, que bebe na fonte lírica de Chaplin e faz referências principalmente a "O Garoto", ganhou os prêmios de melhor filme, direção e ator no Cine Ceará de 96. Está estruturado como um conto de fadas e é assumidamente um filme de personagem. Um personagem aparentemente atemporal mas, contraditoriamente, arrasado pelo tempo, um tempo da cidade onde a idade é fator de decadência, de solidão, de perda do sentido da vida.

¹⁹³ *"Foi ótimo trabalhar com elas. Nós gravamos tudo em um dia porque não se pode perder muito tempo já que o dinheiro é pouco. Nós ensaiamos bastante antes de gravar e não foi preciso refazer nada. Elas são muito boas mesmo".* (Fernando Bonassi, em entrevista à pesquisadora).

¹⁹⁴ Não é bem o tema aqui, mas há um texto de Marília Pacheco Fiorillo, em "Imagens", n° 2, de agosto de 94, intitulado "O Salmão e a Aura", que discute brilhantemente os exageros e gratuidades desse cinema violento.

Com apenas 3 minutos e uma expressiva atuação de Jofre Soares, provavelmente em um de seus últimos trabalhos no cinema, o curta de Araripe conseguiu ser visto pelo grande público em Salvador, em uma iniciativa do próprio cineasta, que acabou por permitir sua exibição no circuito comercial da cidade ao abrir mão de retorno financeiro¹⁹⁵. O filme é rodado quase que totalmente em preto&branco e começa apresentando o personagem em um cenário que lembra bastante - como já destacado - "O Garoto", de Chaplin, tendo ao fundo uma música em flauta e oboé, reforçando o tom picaresco da cena. Crianças correm em sua direção e a sensação de se estar diante de um dos filmes do cinema mudo é ampliada quando algo dá errado e a polícia chega levando Mr. Abrakadabra preso.

Solto em um passe de mágica ela volta às crianças para assumir a sua função de divertí-las com arte. Logo um letreiro revela a sua falha e as crianças gozam do personagem. Desolado, volta à sua casa. Nas paredes, fotos suas, antigas. Põe um disco e lava os pés em uma bacia, numa nova referência a rituais de Carlitos. Corte e a câmera passa à fachada do Cine Lumière e todos que saem do cinema vestem-se como nas décadas de 20/30. Um mágico moço faz mágicas e é aplaudido. A casa está cheia e a mágica que havia falhado com Mr. Abrakadabra agora dá certo com o jovem mágico.

Um novo dia se inicia, o velho mágico se levanta e recolhe as pombas da gaiola para dentro de casa. Na seqüência, a câmera enfatiza uma antena parabólica para, em seguida, retornar ao interior do quarto onde Mr. Abrakadabra treina seus números diante do espelho. O clima é de tristeza. Novo corte e na próxima cena o velho mágico é barrado em uma casa de longa escadaria. Primeiro plano mostrando-o triste na ponte com trilhos de trem por onde caminha logo depois. Volta à sua casa, sobe as escadas, chega

¹⁹⁵ Iniciativa semelhante teve Betse de Paula, em Brasília e também em São Paulo, com o seu "Feliz Aniversário, Urbana", conforme entrevista à pesquisadora.

ao quarto e acende a luz perfazendo um claro ritual de despedida. Logo gira todos os botões do fogão, faz um "nome do Pai" e se deita.

Recuperando o tom "chapliniano", o gaz se revela vazio. Inconformado, Mr. Abrakadabra levanta o bujão que lhe cai no pé e assim se inicia uma série de tentativas suicidas que nunca dão certo. Na última, é salvo por um garoto que logo tenta andar em um monociclo e outros aparelhos circenses. O velho mágico ganha um companheiro a quem ensina seus truques. Quando os dois finalmente se apresentam na rua, o filme passa a ser colorido. Os malabarismos e mágicas têm como trilha sonora "Maluco Beleza", de Raul Seixas. Completa-se assim a fábula que presta homenagem ao genial e eterno *clown* do cinema e a figura quase mítica do músico baiano. O filme de Araripe Jr. vale-se das referências, das memórias, do lirismo do cinema e consegue, em apenas 3 minutos, trazer o encanto e a simplicidade que marcaram os filmes mudos, especialmente os de Chaplin. É uma ousadia só possível ao filme curto e este é um dos trunfos da metragem que persiste mesmo com o cinema já comemorando mais de 100 anos de existência: poder ser referente, valer-se do mínimo para dizer muito; remeter tanto utilizando apenas imagens rápidas, planos simples, enquadramentos sutis. Fechando esta reflexão, vale destacar que nestes filmes aqui citados - Geraldo Voador, Viver a Vida, Amor Materno e Mr. Abrakadabra encontra-se um dos caminhos a que se valeram os curtas dos anos 80 e 90: a conformação de personagens da ficção que passam a ter história, psicologia, ganham individualidade.

5.5. Um Brasil quase esquecido

Mas, se a cidade atraiu tanto aos cineastas, outros espaços e personagens além deste solo também continuaram a ser visitados com resultados interessantes. São escolhas de curta-metragistas que mantiveram a perspectiva de buscar fontes temáticas caras ao

curta-documentário de outros tempos, como, por exemplo, "Extingue !", de Eduardo Caron e "Encanto", de Regina Jehá. Os dois filmes têm como personagens os índios brasileiros e, apesar das abordagens diferenciadas entre si e em relação a muitos que os antecederam neste tema, retomam a proposta de "registro" de um mundo que está acabando, mesmo que seja pelo viés da ficção, como em "Extingue!".

"Encanto" começa com um grande plano da Floresta Amazônica para, em seguida, revelar seu personagem. A harmonia entre a natureza gigante e o índio pequenininho na canoa que insere-se naturalmente nesse quadro, joga o espectador urbano dentro de um cenário que lhe é distante, mas que tem essa tradição de ser estetizado. A trilha de Egberto Gismonti reforça a sensação de encantamento, uma "procura" estética da diretora: *"Como transmitir a harmonia fundamental da relação homem/natureza por outra via que não a da sensibilidade ?"*¹⁹⁶

O que move Regina a fazer o filme é a sua necessidade de registrar uma situação que considerava única e foi esta certeza que a levou, junto com o fotógrafo Pedro Farkas e o técnico de som Romeu Quinto, a desembarcar na aldeia de Maturacá, no Pico da Neblina, Xingu. Este filme mostra como, em meio a tantas produções que se voltavam ao urbano, alguns diretores continuaram trabalhando mantendo algumas convicções caras aos documentaristas tradicionais como a não interferência da equipe de filmagem no cotidiano dos seus "filmados", "não-representação" dos personagens¹⁹⁷, a necessidade de "guardar" em imagens e som, um mundo em extinção.

Em "Extingue!" o tema é semelhante, mas há outra lógica. Cortes rápidos e uma câmera muito ágil acompanhando a corrida desenfreada de um índio marcam as imagens iniciais do filme lembrando, para o espectador, muito do que vê no "cinemão". Aos

¹⁹⁶ Regina Jehá em "Yanonami - Uma entrevista" in "*Imagens*" n° 4, abril de 1995. Editora da Unicamp.

¹⁹⁷ O que mostra que os caminhos do cinema, mesmo quando contestados, permanecem abertos ao longo do tempo.

poucos os personagens vão ganhando contorno - mas nunca definições muito nítidas - obrigando o público a "montar" este quebra-cabeça. Não há a preocupação de localizar a ação pois essa é uma tarefa que cabe a quem assiste o filme.

Da corrida inicial na mata, um salto para o interior de uma oca. Ali, mulheres, crianças e um pajé estão ladeados por rádio e lanternas do homem branco. Em seguida, um menino fala, em tupi, que irá à cidade aprender português. Novo corte e, na estrada, um índio consegue roubar um carro. Liga o rádio e...ouve uma música sertaneja. É como um caleidoscópio: entra em cena um branco falando que o pecado destrói as pessoas e é ouvido por índios sentados no sofá, tentando escutar rádio. Na seqüência, briga entre o índio "autêntico" e o aculturado. Esse deslumbre com o mundo dos brancos vai sendo continuamente mostrado: olhos vidrados na TV, venda de madeira, o índio enganado claramente no contato com o branco e, na cena final, novamente na aldeia, com índios vestidos com a roupa do homem branco, dançando forró em volta de uma fogueira, em som trazido pelo rádio.

É um filme que optou pela colagem de cenas, em uma montagem quase descontínua, sem preocupação de se localizar precisamente cada ação. Tudo se passa em um universo já contado ao espectador médio, só que traz a força de alguém que sabe disso mas que insiste no tema, projetando-o ironicamente como "faroeste do ano 2000". É um arremedo de ficção, uma história mal contada pelo branco, engavetada, e que está cada vez mais está colocada à margem dos problemas prementes para o século XXI. A posição do diretor revela-se na cena inicial - a de exaltação do índio - quando cola a sua câmera com tanta veemência naquele corpo que, velozmente, vence a floresta e a faz senhora de seus domínios. Todo o mistério e plasticidade da cena inicial vão sendo empoeirados pelo desmonte deste mundo provocado pelo contato íntimo com o branco. A platéia a tudo assiste buscando valores que justifiquem essa integração, mas as

seqüências da violência contra o índio não dão espaço para isto. Neste curta os clichês se enfileiram, mas a desordem com que são apresentados causam vertigem, dão veracidade ao que se passa na tela. Ao final, não se dá razão a ninguém, tudo soa inevitável mas, contraditoriamente, ao revelar o massacre de uma integração que a nada respeita, o homem branco da platéia olha para si e descobre-se cúmplice da destruição que acabou de acompanhar.

5.6. Outras experiências

O início dos anos 90, sem dúvida, acabou colocando no mercado uma diversidade de estreantes que, quase sempre, tinham uma característica em comum: serem oriundos da Universidade e, em São Paulo, terem também passado pelo “Prêmio Estímulo”. Esses dados, se já eram perceptíveis em 80 - como ressaltou Jean-Claude Bernardet, já citado - trazem uma diferença: são cineastas cujas produções encontram um público razoável e uma mídia que não os rechaça, situações conseqüentes dos anos em que o curta-metragem foi conquistando tais espaços. Se claramente persiste a dificuldade de produção e de exibição, algumas portas já se entreabriram e há até mesmo uma vontade que algo de novo aconteça no universo dos curtas-metragens. Ao lado disso, mais precisamente a partir de 93, vive-se a relativa euforia da retomada do cinema longo brasileiro, também abrindo perspectivas para estréias de cineastas nesta metragem, como para Eliane Caffé, Beto Brandt e Tata Amaral.

Mas o processo é lento. Por isso mesmo é principalmente no Festival Internacional de Curtas que os novos vão continuar garantindo sua visibilidade e, na seqüência, amealhar participação em Festivais no Brasil e no exterior, seguindo um rumo já traçado anteriormente. A situação ainda é a de poucos recursos e muita vontade de realizar. Já se

olha para trás e a vontade de surpreender, do ir além ao que já foi feito, é assumida em discursos que nem sempre a produção confirma. Aos poucos, via premiação, alguns nomes do curta ganham cada vez mais consistência e falar de “autoria”, nestes casos, fica mais simples.

O fato é que ao abarcar por um período significativo um contingente de cineastas brasileiros permitindo até mesmo uma saudável convivência de gerações distintas, o curta-metragem também consolidou autores e referências para realizadores e público. Nas entrevistas feitas para esta dissertação buscou-se no olhar e memória de quem faz cinema, se dentro dessa vasta e diferenciada produção é possível apontar marcos para o gênero. Confirmando críticas de mídia, "Ilha das Flores" e a obra de Arthur Omar foram praticamente unanimidades. Entre os cineastas paulistas, também a obra de Francisco Cesar Filho. Já José Roberto Torero, outro nome bastante premiado, tanto como diretor como roteirista, significa, para alguns, um realizador de filmes interessantes¹⁹⁸ enquanto para outros é apenas alguém que repete uma fórmula¹⁹⁹.

Ladeando esses diretores há uma imensa produção que se procurou aqui contornar buscando organizá-la sob uma ótica temática e, nesta perspectiva, destacar os filmes que pareceram mais representativos e/ou referências para cada conjunto particular. Este processo, no entanto, tem, é claro, os limites óbvios do acesso parcial aos filmes, já que a maior parte dessa pesquisa foi centrada na produção paulista pela dificuldade de se conhecer o que tem sido feito, por exemplo, no norte e nordeste do País. É verdade que

¹⁹⁸ "Os filmes de Torero são os mais fortes desse último período...Eles têm uma empatia com o público...é um filme de público...". (Zita Carvalhosa, em entrevista a esta pesquisa).

¹⁹⁹ João Godoy: "Quando eu vi Canal 100 achei bastante criativo. Mas depois fui vendo os filmes seguintes e me pareceram todos repetição de um mesmo esquema. Às vezes me parece que ele tem um único roteiro que vai adaptando aqui e ali para o tema". (Entrevista citada) Ou, para Penna Filho: "Eu gosto dos filmes dele só que são mais um texto ilustrado do que propriamente um filme. Alguém precisa dizer para o Torero que está na hora dele ser menos verborrágico. Na verdade parece que ele trouxe para o cinema aquela linguagem de programas de televisão como o Comédia da Vida Privada". (Entrevista à pesquisadora).

se procurou ter um contato mínimo com a produção gaúcha, também a de Santa Catarina, Paraná, Pernambuco e Bahia, mas o retorno foi limitado, tanto em termos do acesso aos filmes como em entrevistas com realizadores.

Apesar, então, dessa reflexão ser bastante parcial - mesmo considerando que São Paulo é o maior produtor de curtas até hoje²⁰⁰ - arrisca-se aqui algumas convicções. Primeiro, que a identificação do público com a paródia e esquetes tem sido uma referência constante para uma parte significativa da produção. É uma opção que algumas vezes embarca na comédia deslavada e que busca no humor "absurdo" e na ironia exacerbada, o fio condutor de muitas tramas. Neste tom, personagens caricatos e situações de "non-sense" são apresentados ao público que embarca rapidamente na proposta. Não por acaso, nas premiação "de público" de Festivais e Mostras, estes filmes têm espaço garantido.

A crítica também não costuma desprezá-los. Como escreveu Guilherme de Almeida Prado²⁰¹,

"...De todos os elos que uniam o cinema brasileiro ao seu público, o de identificação mais imediata e forte sempre foi o humor: o ingênuo nas chanchadas, o irônico no Cinema Novo, o sarcástico no cinema marginal, o erótico nas pornochanchadas - um humor típico brasileiro".

Também brasileiro, mas muito mais situado na classe média, especialmente a universitária, tem-se nestes curtas do início dos anos 90, o humor da palavra. Entre os cineastas que assumem esse caminho destaca-se José Roberto Torero²⁰², um realizador que é também escritor, dono de um humor corrosivo e nihilista o que resulta, muitas vezes,

²⁰⁰ Superada em 97 pelo Rio de Janeiro graças, especialmente, à articulação das várias Instituições ligadas ao cinema como FUNARTE e Universidade Federal Fluminense.

²⁰¹ "Elo Perdido - Algumas Interrogações que me perseguem", in *"Dossiê Cinema Brasileiro"*, op. cit. p. 101.

²⁰² No Festival Internacional de Curtas do MIS/SP de 96, "Um Homem Sério" e "Brevíssima História das Gentes de Santos" foram roteirizados por Torero que também escreveu e dirigiu "A Alma do Negócio".

em filmes que se aproximam muito de uma "piada visual". Uma estratégia que acaba encobrindo, quase que totalmente, possíveis críticas ao mundo da classe média urbana a que parece se propor Torero, pois a tragicidade é quase sempre revelada por caricaturas, revela-se superficial, inconseqüente, deslocada de uma proposta ideologicamente consistente.

Torero mostra sua verve desde "A Inútil Morte de S. Lira", selecionado para Gramado/90, e tem como seu filme mais citado e premiado, "Amor!". Esse curta leva ao extremo a estrutura do off "amarrando" esquetes tragicômicas, em que a "biografia" de um casal é intercalada por cenas que comentam e exacerbam o significado de frases de efeito. Segue assim, uma "linha" marcada pela premiação em 86 de "Ma que, bambina!", de Cecílio Neto que, apesar de admirador e amigo de Torero, acredita que este acaba "*fazendo mal para o curta-metragem porque muitos novos cineastas, vendo seu sucesso, acabam copiando seu jeito de filmar. Na verdade não são filmes, cinema, são audiovisuais*".²⁰³

"Amor" também usa o tom de paródia - recurso resgatado por Ilha das Flores - dos discursos paralelos, da fragmentação narrativa e até mesmo do "off" irônico na mesma voz de Paulo José. Mas, o que sustenta esta história é uma visão pessimista e decadente da relação amorosa, não muito diferente de dezenas de outros curtas que vivem/relatam/discutem os impasses e tédios afetivos. A escolha reforça esta opção através de uma visão estereotipada do que é narrado e do apelo a soluções de linguagem que funcionam como "esconderijos" dessa visão - estratégia a que recorre Torero em outros curtas em que é roteirista, como "Um homem sério" e, mais acentuadamente, em "Brevíssima história das gentes de Santos".

²⁰³ Cecílio Neto, em entrevista à pesquisadora.

Uma dessas soluções é a "quebra" do discurso principal através da inclusão de situações paralelas, recurso que "Ilha das Flores" também usa. Só que em "Ilha" esse recurso vai sempre na direção de reforçar a idéia do ser humano como ser inteligente, dotado de vontade e também como capaz de cometer atrocidades. Já em "Amor" as esquetes são muitas vezes gratuitas, caricatas, descontínuas e não apresentam categorias consensuais do percurso filosófico humano e sim buscam aquele humor escatológico extraído das caricaturas que se tem sobre determinados tipos sociais. Assim, a maior parte dos personagens é nitidamente estereótipo da massa ignara e grosseira, cujos sonhos a pobreza moral e de horizontes, corrompem. Pode-se argumentar, talvez, que seria uma questão de gosto, ou de visão de mundo a que Torero tem direito. Mas, o que se quer apontar aqui é que em "Amor" o recurso das narrativas paralelas caem em espaços vazios, não convergem para um final que as tornem coerentes e fortes: são piadas, "gracinhas", confirmam um realizador de "tiradas", sem um arcabouço que faça deste curta um filme completo em seu tempo completo. A sensação que se tem é que "Amor" poderia ter durado mais ou durado menos, pois muitas cenas não fazem falta.

Toda a inquietação e a vontade de seguir novos trilhos que não se revela ainda em Torero tem sido a marca de Jorge Furtado. Depois de tantos aplausos e de ter se transformado em uma quase unanimidade de crítica e público por Ilha das Flores, Furtado buscou outros caminhos. Primeiro, utilizando o vídeo em "Essa não é a sua vida", premiado na França mas que não conseguiu, nem de longe, a mesma repercussão do trabalho anterior do diretor. Trata-se do depoimento de uma dona de casa, narrando a sua vida, banal como a de muitos. A câmera está ali na sua frente, quase fixa, e é poucas vezes alternada para fotos de casamento e outras situações de felicidade ou tragédia. Nada de surpreendente acontece, a não ser as cenas iniciais, quando a equipe busca a sua

personagem e, nos letreiros, quando Furtado tenta acentuar a idéia que o moveu a realizar o filme.

São nas múltiplas leituras do filme que reside a sua singularidade. É quase um filme-tese na sua perspectiva de mostrar que qualquer cidadão comum pode vir a ser um personagem digno de atenção. Basta enquadrá-lo em câmeras, editar o material, completar o que falta na montagem, inserir trilha. Se enquanto idéia ou projeto é interessante, como resultado não empolga. É um cinema para reflexão, que passa ao largo do fluxo emocional e da empatia imediata que "Ilha" causa. Não se deve negar ousadia a Furtado, que vai assim esquadrinhando o fazer cinema junto ao fazer filme, alguém que quer dicutar linguagens, sobrepô-las, pareá-las. Neste caminho realizou depois A Matadeira".

Este curta de Furtado conta a história de um canhão usado pelas tropas do Exército na guerra com os seguidores do beato Antônio Conselheiro, nos estertores do século XIX. Foi rodado em um armazém em Porto Alegre. Custou U\$50mil - recursos bancados pela rede de TV Alemã ZDF, mas também rateados entre emissoras regionais de televisão da Alemanha, uma produtora de Munique e da TV Portuguesa. É um dos episódios de "Os Sete Sacramentos, de Canudos". Tem 15 minutos e foi rodado em 16 mm. O início do filme carrega, sem dúvida, uma das marcas de Furtado: conseguir revelar o absurdo de determinadas situações através de um humor que beira ao caricato mas que está ali, sempre avisando ao espectador que não há motivo para riso pois a tragédia se avizinha. O corte permite que entre o off dramático, em voz feminina: "...eu vi a grande máquina passando...", que apresenta "A Matadeira" para o público. Na seqüência, entra em cena a composição forçada demais de Pedro Cardoso, apresentando-se como o intelectual que dialoga com o público sobre o tema. A composição ridícula e apelativa de Pedro Cardoso não convence: tem-se a impressão de se estar assistindo a uma esquete da

extinta "TV Pirata"²⁰⁴. O episódio de Canudos, com seus milhares de mortos, é uma dos mais violentos da história brasileira e a imagem do intelectual rodeado de livros, em um cenário empoeirado, não consegue situar a participação de historiadores

Neste filme a tentativa de alinhar diversas linguagens ao mesmo tempo comprometem o envolvimento do espectador que quando passa a embarcar na plasticidade conquistada com o cenário composto de forma absolutamente artificial, calcado em símbolos, e sempre mantendo enquadramento bem fechado é interrompido em seu envolvimento por mais uma introdução de Pedro Cardoso, agora travestido de sertanejo. É o pior momento do filme, com gracinhas gratuitas e uma câmera que se faz de amadora, trepidando, e onde o som é pouco compreensível.

Essa descontinuidade atravessa o curta. A história paralela, por mais leitura simbólica que se possa fazer, apenas parece dizer ao espectador que o episódio da "Matadeira" não é tão trágico como ele pensa no início. O filme, que tem 73 figurantes, fica, deste modo, mal resolvido em várias passagens, revelando uma indecisão não comum à obra de Furtado. Há opções incríveis como a inserção de fotos atuais de crianças na favela, em preto & branco, logo após a tela ser tomada de um vermelho rubro, violento e o canhão ter disparado em direção à Igreja, com o sino caindo, em primeiro plano, em câmera lenta, na seqüência mais perturbadora do filme. Ou seja, um curta que confirma o talento de Furtado, sua ansiedade para encontrar novos caminhos, mas que não resiste à tentação de um humor nesta altura "fácil", tornando o filme irregular, mas digno de ser visto.

²⁰⁴ Programa de humor da Rede Globo. Pedro Cardoso era um dos protagonistas.

5.7 *Música em curta*

O encantamento com o espaço urbano teve um aliado importante: a música. Na verdade, dois aliados: música e periferia. Esta persistente vocação do curta em abarcar um mundo que desconhece mas que reverencia como importante, é uma das respostas da geração que realizou nos anos 90, ao padrão “standart” que prevaleceu na década anterior. Um dos primeiros curtas a abraçar esta opção foi “Hip Hop São Paulo”, de Francisco César Filho, produzido em 1990.

O projeto procurou ligar o Hip Hop, grafite e DJ, apresentando tais ingredientes como arte. A câmera submete-se ao ritmo da música, aos contornos do grafite e dança, dança, veloz. Também a integração do branco com o negro, via o rap assumido pelo branco da periferia, funciona como código positivo para a assimilação desta cultura em um momento em que era vista à margem do politicamente correto. Assim, apesar dos depoimentos escancararem a violência que reina poderosa em meio aos novos sons, ficasse com a imagem da dança, da capacidade de criar dos moradores da periferia, apesar do ambiente e história totalmente adversos a esta criação.

Outro curta razoavelmente bem sucedido nesta aliança música-periferia, é “Moleque de Rua”, apesar de optar por uma estrutura bem tradicional, com depoimentos diretos à câmera, entremeados pela música da banda. O curta foi realizado em 1991, com direção de Márcio Ferrari. Com 10 minutos, o filme abre com um tênis pendurado nos fios elétricos ao ritmo de um tear. O cenário é apresentado ao espectador em “pan” que visita os prédios em Jabaquara e a favela. Corte e, na sequência, primeiro plano em duas mãos batendo em uma bateria improvisada com latas. Aí entram os tradicionais depoimentos narrando a história da banda e de seus personagens, com espaço para mostrar o som produzido na rua. Algo que revela a dificuldade de orçamento é o fundo constante de uma garagem quando os depoimentos vão sendo filmados. Com esse

esquema simples, fechando o curta com a imagem do tênis mais uma vez, o filme acaba funcionando no que parece ser seu maior objetivo: mostrar o talento musical da periferia.

Já em “Onde São Paulo acaba”, de 1995, curta de Andréa Seligman, filmado, segundo a diretora, em praticamente dois dias, a trilha sonora tem o papel de fazer a marcação da história mas não é personagem, como no filme de Francisco Cesar Filho. No curta estão o futebol da periferia mostrado em enquadramentos fechados, valorizando os detalhes dos corpos dos garotos; estão também o revólver, a maconha, o rap. Tudo pára quando tiros são ouvidos e a imagem, em preto e branco, é congelada. O cantor de rap morre e volta-se ao cotidiano do futebol. Mas não há indiferença: de cabeça baixa, os jovens fazem um minuto de silêncio enquanto a trilha se avoluma enfatizando a letra “...onde São Paulo acaba...”

O filme não se distancia muito do que os noticiários estão cansados de mostrar. Sua maior qualidade está na trilha e na vontade de fazer cinema da cineasta que é coerente com sua posição de engajamento. É claro que falta maior consistência ao roteiro, a câmera algumas vezes exagera tanto no close como nos travellings, mas é um curta que, no mínimo, quis romper a mesmice das historinhas bem contadas.

5.8 Algumas inquietações vindas da Universidade

A partir de 1994, com a chamada retomada do Cinema brasileiro já em curso, inclusive na mídia, e já sentindo os primeiros efeitos do “desmonte cultural” provocado por Collor, os curtas começam a perder fôlego: a produção diminui e as propostas inovadoras rareiam. Nos Festivais, algumas premiações confirmam a dificuldade de se “garimpar” em meio às safras, filmes que vão além de um roteiro bem amarrado e realização tecnicamente competente. Apesar disso, é possível encontrar propostas que

buscam manter o curta em um patamar de experimentação e algumas delas vêm da Universidade confirmando este espaço como gerador de inquietações.

Vindos da ECA, pode-se destacar Phillipe Barcinki e Paulo Sacramento. O primeiro, conquista espaço com o inventivo "A Escada". Filmado em preto & branco, 16 mm, o curta tem 4 minutos e coloca em cena um único personagem (Luciano Chirolli) em um único cenário. Não há locução nem diálogos, apenas a "Bachiana nº 4", de Villa Lobos. "A Escada" parte de uma idéia muito simples para revelar muito das angústias e dificuldades humanas: o homem sobe os degraus, se cansa, pára, percebe que não saiu do lugar, volta a subir, pára, sobe de novo, vê que não avançou, cai, rola escada abaixo. O diretor afirma ter se inspirado no mito grego de Sísifo e na gravura "Subida e Descida", de Escher.

É um filme calcado na ampliação do tempo - uma estratégia conquistada por um movimento simples do retorno à situação inicial o que joga para o espectador a impossibilidade de deslocamento no espaço, fato improvável em uma situação cotidiana. A maior qualidade deste curta é que ele é, em verdade, puro cinema: todos os sentimentos de angústia, de decepção, de impotência, de tensão são criados a partir da decupagem, da montagem, do ritmo. Barcinski vale-se da fusão, da aceleração e retardamento da imagem para passar para o espectador toda a intensidade do drama da condição humana. É um filme que não recorre à literatura nem ao teatro e faz da câmera e das possibilidades da linguagem cinematográfica, os seus instrumentos de criação.

Já Paulo Sacramento vai por outro caminho. Depois de ter causado, no mínimo, estranheza, com "Ave"²⁰⁵, faz "Juvenília", um curta que nasce sob o signo de sua

²⁰⁵ Em entrevista concedida a esta pesquisadora, Vânia Debs indicou este filme comentando: "*Você vai ficar chocada...*" O curta é aparentemente simples. Pode ser resumido assim: um jovem entra em um local fechado, um provável porão, levando uma galinha. Lá, sangra a galinha - como muitas cozinheiras fazem até hoje para fazer "frango à molho pardo". A diferença é que este sangue é injetado em sua veia enquanto o jovem gargalha causando no espectador um misto de horror e repulsa.

teimosia já que, segundo ele, ao apresentar seu projeto para realização na ECA - pois era estudante - teve seu pedido negado. Tentando resolver o impasse, lembrou da cadeira de animação onde dá para trabalhar com o “table top” e investiu nessa saída, considerando que a solução, na verdade, deixaria o filme muito melhor do que o projeto inicial.

A idéia de “Juvenília”, segundo Sacramento, nasce um tanto esquemática:

“...eu havia filmado com uma pessoa em um lugar fechado e agora queria filmar com um monte de gente em um lugar aberto...Aí escolhi o lugar, o ex-matadouro municipal que hoje é sede da Cinemateca...Aquela fachada bonita, com um vão enorme na frente...achei que alguma coisa podia acontecer ali...”²⁰⁶

E acontece, de forma muito perturbadora.

“Juvenília” é o primeiro filme em 35 mm da Eca, que só filmava com 16 mm e significa a obra de juventude de um autor, fato que provocou a escolha do nome, por Paulo Sacramento. Totalmente parado, em branco e preto, com apenas 4 ou 5 movimentos dentro do quadro, o filme consegue concentrar alta carga emocional. O seu maior aliado é a música: monocórdica e grandiosa ela confere às primeiras imagens um encontro quase idílico que logo vai sendo desmontado em seu contraste absoluto. Com personagens bem característicos da classe média, desvenda a violência e o sadismo gratuitos, mostrando o grupo matar, a pauladas, um singelo cãozinho. Só que a sequência não é temporal o que permite ao espectador assistir ao massacre sem ter muita nitidez sobre o objeto da violência do grupo. Até que a cena final, impressionante em sua simplicidade, foca o terno olhar do cão, antes de seu martírio, tornando a crueldade²⁰⁷ ainda mais absurda.

²⁰⁶ Paulo Sacramento, em entrevista à pesquisadora.

²⁰⁷ Esta linha da crueldade, de estilização da violência, está presente também em “Noite final menos cinco minutos”, dirigido por Débora Waldman que, junto com Sacramento, Paulo Gregori, Murillo Mathias e Marcelo Freitas, criaram a “Paraisos Artificiais Produções Cinematográficas”, que realizou 11

Não só a temática desconforta o espectador. Estão neste curta de 7 minutos a inventividade, o olhar devastador reforçado por uma câmera aparentemente amoral, que apenas registra um fato. É um filme de inteligência, de alguém que conhece cinema e acerta o ritmo do filme pautado em todos os jargões caros ao cinema comercial. Por isso o olhar idílico, a montagem lenta, a duração de cada quadro, são de um impacto que não se adivinha quando se escuta a história quase circunstancial deste curta. Paulo Sacramento é, com certeza, talento, e seu nome aparece, com frequência, em boa parte dos curtas, especialmente como montador.

Outro trabalho que merece referência vem da Universidade Federal Fluminense²⁰⁸: "Terral", de Eduardo Nunes. É um curta filmado praticamente todo em primeiro plano, com a câmera acentuando a tragicidade do roteiro, do cenário e da iluminação, devastando a intimidade dos personagens e das opções que fazem. As cenas alternam-se em preto&branco e colorido acentuando a plasticidade dos objetos em contraste às grosserias e rudezas dos personagens. Uma vela enquadrada em primeiro plano serve de ponte entre os planos e revela o tempo da ação do filme. O filme inicia-se mostrando o interior de uma casa onde três homens conversam enquanto uma mulher limpa um peixe.

É a relação entre estes personagens que o roteiro enfatiza mas tudo que acontece na tela é rápido, sintético, elíptico. Os movimentos dos personagens não se revelam pelos

filmes e existiu durante quatro anos em São Paulo e depois disso passou a se chamar "Olhos de Cão Produções Cinematográficas". O filme de Débora foi classificado por Jean-Claude Bernardet, em artigo para a revista "Imagens", da Unicamp, edição de agosto de 94, como "o cinema dos anos 90" por uma opção estética que o autor batizou de "violência irônica". A proximidade de Paulo Sacramento e Débora parece corroborar a análise de Jean-Claude, no entanto não consigo colocar os dois filmes no mesmo patamar pois o "Noite final..." padece de virtude maior do que esta sintonia estética com parte da sua geração. Sintonia que não consigo deixar de colocar como gratuita, limitada e dentro daquela previsibilidade apontada pelo próprio Jean-Claude, em relação à pouca maturidade emocional de boa parte dos jovens cineastas universitários.

²⁰⁸ A produção desta Universidade, sob a coordenação de Sérgio Santeiro, manteve um ritmo de produção e qualidade significativos. Entre os curtas realizados, valem ser conhecidos "O Palhaço Xupeta" e "Gangorra". Os dois curtas revelam a atração pelo humor negro, pela violência explícita com muito sangue em cenas onde o clichê costuma encaixar a inocência da criança, o lirismo, a fantasia.

diálogos e sim pelos objetos que se destacam no cenário quando a câmera os absorve em primeiro plano: a chaleira, a base do lampião, a cadeira de balanço, a janela, a vela que vai se apagando. Um grito de mulher ecoa e a câmera abandona o cenário claustrofóbico para apresentar um imenso mar azul, tão azul, tão intensamente azul, que gesta-se quase que artificial para o espectador. Um novo corte e volta-se ao interior da casa onde o marido novamente está na cadeira de balanço. A vela está quase no fim quando a mulher aparece com uma faca na mão e ameaça o marido. É interrompida por um homem que fuma cachimbo. Na seqüência final, novamente o mar, volta ao interior e primeiro plano nos olhos arregalados do homem e da mulher.

O filme de Eduardo Nunes bebe em uma fonte cara aos jovens cineastas dos anos 90: a violência. Mas opta por uma abordagem mais sutil, onde os símbolos desta violência dialogam com o espectador. Ao desprezar em seu filme o diálogo esclarecedor, as motivações explícitas para o que acontece na tela e até mesmo evitar uma composição completa de cenário, Nunes recorre à nudez do teatro e busca na cumplicidade da câmera e da iluminação, na intensidade dos silêncios em cena, os recursos quase minimalistas nos quais estrutura seu curta.

Tanto "Terral", como "A Escada" e "Juvenília" são mostras do quanto as Universidades têm contribuído para o cinema brasileiro. Mesmo ressentindo-se, é claro, da maturidade e da confirmação de talento que só uma produção mais ampla pode dimensionar, estes jovens fazem parte de uma geração que apenas o limite de espaço desta dissertação impede de ser abordada como deveria. Revelados principalmente pelo Festival Internacional de Curtas, estes cineastas formados pela Universidade confirmam que o cinema, cem anos depois, multiplicou seus caminhos de realização. Em São Paulo,

a FAAP também tem investido nas realizações coletivas e/ou individual e um bom exemplo é "Coentro e a Carne de Sol", projetado pelo "Projeto Mambembe"²⁰⁹.

É um curta que insere-se na tradição das peripécias dos personagens, onde mal e bem se enfrentam com a vitória deste último, mesmo que seja uma vitória não politicamente correta. Os atores ainda mostram-se iniciantes, o ritmo revela um certo encantamento com as possibilidades do corte rápido, dos planos curtos e o roteiro resente-se de diálogos que lhe dêem maior consistência. Mas é um curta que procura escapar às marcas dos muitos filmes produzidos nos anos anteriores: ao olhar preso ao umbigo, às faltas de perspectivas, às violências banalizadas. Se não consegue ainda ir além dos limites já apontados, confirma uma geração que resolve redescobrir seu país mirando de forma mais intensa nas opções que os antecederam há mais tempo. E, dessa forma, acabam por dar vigor e consistência a uma filmografia que abre-se mais generosa aos novos talentos, creditando ao curta-metragem o espaço do aprendizado possível, da reflexão, da possibilidade de não ser obra-prima, enfim, de completar uma formação que depende tanto - como qualquer profissão - da experiência da realização conjugada à vontade do novo.

²⁰⁹ Sobre o qual esta dissertação abordará no capítulo seguinte.

6. A luta pela visibilidade II

“Além dos filmes (muitas jóias raríssimas), estes jovens vêm sendo desafiados a criarem uma política para o cinema desde aquela época (anos 60). Em torno do curta surgiram movimentos cinematográficos, associações de classe, idéias de distribuição e exibição, e o espírito de militância por uma causa quase sempre inglória”. (Leopoldo Nunes).

Em 1976, em “O Filme Curto”,²¹⁰ há este depoimento de Marcelo Tassara:

“Cada filme que você quer fazer é uma aventura muito difícil. Não existe possibilidade de continuidade. Esta é a grande dificuldade para a gente. Hoje, pode ser que você receba uma encomenda de dois ou três filmes e depois fique cinco anos sem receber encomenda alguma, por melhores que tenham sido aqueles que você fez (...) Acredito que o curta-metragem tenha uma história analogamente triste em muitos outros países. (...) O curta-metragem não tem esta volta (lucro) que tem o longa, a menos que uma empresa industrial se interesse em fazer um filme para se promover. Neste caso ela encomenda um filme para uma empresa de cinema, paga pela produção e acabou. Fora isso, nos países socialistas existe uma produção de curtas bastante desenvolvida, mas nos países capitalistas é bem diferente. Se não houver uma base de investimento e lucro, não pode ir para a frente”.

Esta descontinuidade de produção, profundamente articulada à ausência de um circuito de exibição, a que se refere Tassara, continua extremamente atual, 23 anos

²¹⁰ Obra cit. p. 20.

depois - em que se pese os profícuos 10 anos da comemorada "primavera" do filme curto brasileiro. Ou seja, mesmo tendo-se garantido em espaços como o MIS e vivido por um breve período a experiência de ser exibido no circuito comercial, o curta brasileiro não pôde escapar de uma história de cinema que localiza esta metragem como produto não-rentável. No entanto, se individualmente poucos cineastas conseguem romper a realização de um ou dois filmes, em termos absolutos a produção de curtas no Brasil é significativa e, mais que isto, segundo Aloysio Raulino, é uma produção pautada em buscas contínuas de renovação, de novas gerações, de experimentações:²¹¹ *"...Há uma política que gera outra política. Há uma política que gera uma estética, e uma estética que gera uma nova política. Quer dizer, a idéia de que as pessoas se juntem e façam curta é uma idéia perene... Tem a idéia cooperativada, do esforço conjunto..."*

Assim, não é apenas a realização de filmes, mas o esforço conjunto de se compor uma cinematografia. Esforço abraçado pelos cineastas do curta-metragem com estratégias diferenciadas²¹² incluindo aqui as relações que estabeleceram com os mecanismos de associação de classe, como a ABD, que tem seu papel fundamental na história do curta, mas não deixou de ser criticada em 94, no Centro Cultural São Paulo²¹³, por cineastas:

"...há seis dias a gente está discutindo curta-metragem, e a gente só encontrou a ABD no primeiro dia. Encontramos todas as outras gestões da

²¹¹ Debate de 1994, Centro Cultural São Paulo divulgado em "1986-1996...", op. cit. p. 27.

²¹² Para Zita Carvalhosa, existe uma tendência de mostrar sempre os filmes como se fizessem parte de um grupo, mas esteticamente isso nem sempre é uma realidade. Por exemplo, para ela, a produção dos anos 90 é marcada muito mais por procuras individuais e só o jeito de mostrar que é mais coletivo. Segundo Zita *"...essa geração pós-Embrafilme vem de uma militância comum pelo curta-metragem, e ainda se mostra hoje como um grupo coeso, de alguma maneira, para batalhar coisas, para batalhar espaços. Esteticamente, isso não é tão uniforme assim. Estamos vivendo uma fase de abertura de novos caminhos, em em termos de novas propostas, novos filmes, não me parece que se aviste uma saída tão grupal. Me parece que a saída institucional é grupal mas a saída estética ainda é bastante individual..."* (Debate Centro Cultural São Paulo, in "1986-1996...", op. cit. p. 27).

²¹³ Encontro citado nota 212.

ABD. Então, a gente vê que a ABD vem para o coquetel, não debate historicamente o curta-metragem, não está muito preocupada com isso, mas talvez preocupada com uma política pessoal...”.

A fala acima é de Paulo Sacramento - que logo assumiria a vice-presidência da ABD-São Paulo em uma chapa que indicou Andréa Seligman, como presidente²¹⁴ -, e é dirigida a Cecílio Neto, naquele momento presidente da ABD-SP. A crítica à Associação não ficou restrita aos jovens cineastas. Membro ativo da ABD durante tantos anos, Adilson Ruiz, participante do evento do Centro Cultural, também questiona a atuação da entidade a partir da dificuldade de realização do encontro:

“...Quem é a organização dos realizadores? É o MIS, é o Chiquinho, que trabalham diuturnamente pelo curta-metragem, que estão levando, exibindo, pegando os filmes aqui, levando para lá. Mas o que sinto é uma desorganização profunda dos realizadores. Nos cinco dias em que estive aqui, não vi, por exemplo, nenhuma manifestação da diretoria da ABD. Existe algum problema na organização. Existe um elo que está perdido. O Chiquinho vem e diz assim: ‘Não, mas a televisão comprovou que o curta-metragem é um bom produto, que interessa; a experiência com o Banco Nacional foi interessante’. Mas por que essas coisas não têm continuidade? Se está faltando alguma coisa nesse meio, que se aglutinem essas propostas. Acho que essa desorganização não é só do curta. Mas no curta, que é onde sempre militei, sinto um vazio, um vácuo, um buraco que não tem tamanho”.

Essa desorganização, o vácuo, o buraco a que se refere Adilson Ruiz, talvez tenha sido semeado lá atrás, pela própria ABD, que poucas ou quase nenhuma vez conseguiu

²¹⁴ A questão foi colocada para Cecílio Neto, naquele momento presidente da ABD-SP. Cecílio respondeu que estava em Porto Alegre, justamente discutindo curta-metragem e que, às segundas-feiras, sempre havia reunião da ABD. Em seguida, faz um convite direto a Paulo Sacramento, para que participe de tais reuniões. (In debate citado nota 212).

conciliar, de forma satisfatória, políticas de produção, distribuição e exibição do curta-metragem, simultaneamente. É fácil constatar tal dificuldade através de colocações como as de Cecílio Neto que neste mesmo evento do Centro Cultural destaca como iniciativa importante da ABD-SP a luta pela manutenção do Prêmio Estímulo - mesmo sendo questionado por participar da seleção como representante da ABD²¹⁵ - mas não consegue apontar iniciativas semelhantes da entidade em relação à distribuição e exibição destes curtas produzidos via “Estímulo”²¹⁶.

No entanto, seria injusto calcar na ABD a gestação de impasses em relação a se encontrar estratégias que garantam ao curta visibilidade. Retomando o evento do Centro Cultural, tem-se a participação de Isa Castro, que coloca uma questão essencial à continuidade do curta. Para ela, o quadro de produção do curta-metragem brasileiro aponta para uma realidade incontestável: apesar do fim da obrigatoriedade de exibição, de se ter garantido apenas um público apenas razoável no MIS e alguns outros festivais ou mostras, as pessoas continuam a fazer curta-metragem. Em outras palavras: por que se insiste em filmar curtas quando o panorama de exibição, que garantiria um mínimo retorno, é tão limitado?

Para encontrar uma ou mais respostas, com certeza voltamos a localizar o curta em seu papel de ser um cinema de resistência, de ocupação de espaço, ou, como escreveu

²¹⁵ “...Acho extremamente perigoso que as pessoas diretamente envolvidas na formulação de políticas, na defesa dos interesses da categoria, indiquem quem deve ou não receber dinheiro para fazer filmes. Isso cria distorções graves...” A afirmação é de Silvio Da-Rin que completa seu raciocínio reafirmando a necessidade de independência das entidades que devem, no caso de premiação, indicar pessoas credenciadas, reconhecidas publicamente por suas capacidades, para formarem as comissões e nunca participarem diretamente da seleção como chegou a acontecer, no caso do Prêmio Estímulo, com Cecílio Neto. (In debate citado nota 212).

²¹⁶ Silvio Da-Rin, contestando Cecílio Neto para quem a insatisfação com a ABD deveria levar os insatisfeitos a criar outra entidade, colocou que, para ele, a ABD “...é um estado de espírito. São abedistas todos aqueles que estão fazendo filmes, que estão aspirando a fazer filmes, sem carteirinha, sem ficha de inscrição, sem nada que não seja o fato de fazer filmes...Se os realizadores se sentem fora da ABD e são mal recebidos na ABD, essa ABD precisa mudar urgentemente. Por que, que ABD é essa? Será que ela é a ABD? Ou a ABD-São Paulo está precisando se reformular? (Debate citado em nota anterior).

Berenice Mendes, cineasta do Paraná, para esta dissertação, *“de demarcação de território mínimo, de afirmação de existência. Além, é claro, de ser também o espaço de revelação de talento e de capacidade de produção”*²¹⁷.

Berenice, que teve o seu *“A Classe Roceira”* exibido em cadeia nacional, cinco vezes, na Polônia, e outros de seus filmes transmitidos em TV aberta e a cabo, principalmente no Paraná, além de projetados para entidades e organismos do movimento social, foi uma das fundadoras da seccional da ABD do PR e membro do Conselho Nacional por mais de uma década. Atualmente, diz-se cansada da militância que, segundo ela, toma muito tempo e nem sempre produz bons resultados ou sequer algum resultado. Apesar de não querer mais participar, considera que a existência da Associação é necessária e que o maior prejuízo deixado por Collor foi justamente a desarticulação dos realizadores.

Crítica da atual política de incentivo fiscal para a Cultura, considera intolerável o grau de renúncia que o Estado vem adotando com relação ao seu papel cultural. Para ela,

“...é absolutamente precipitada a transferência absoluta dessas decisões do público para o privado, como é o caso das Leis de incentivo cultural através de renúncia fiscal, que se firmam cada vez mais como única fonte de financiamento para os produtores culturais. Onde está escrito que a Shell ou a Brahma são as responsáveis pela defesa e exploração do nosso patrimônio cultural?...”

O fato é que mais interferências aconteceram em relação ao cinema nacional e ao curta especialmente. Hoje, o vídeo é o melhor veículo para ativismos sociais, comunitários e políticos. Como disse Arlindo Castro, em 2 de dezembro de 96, em entrevista ao Cinebrasil,

²¹⁷ Em entrevista à pesquisadora.

“...sem dúvida o Cinema Novo merece crédito por ter colocado na tela classes e grupos oprimidos, o ‘outro Brasil’ mas hoje muitos desses grupos fazem os seus próprios vídeos. Nesse sentido, o cinema perdeu parte de sua relevância política e social. O povão está ligado na TV, mas filmes realmente populares - como os dos Trapalhões na década de 70, ou as chamadas Chanchadas na década de 50, ainda podem atrair grandes audiências...”

Mas quem teria essa fórmula? Mesmo nos reinos do cinema industrial há surpresas interessantes...Enfim, querer vasculhar uma saída que dê contornos nítidos ao mercado é absolutamente impróprio. E, se algo se aprendeu em reflexões sobre o populismos dos anos 60, com certeza temos o enterro quase definitivo de cineastas que sonhem com a velha meta de conquista de mercado. Como caminhar, então?

“...É difícil. Sem o Estado por trás, sem uma legislação, sem qualquer base que dê um norte, fica muito difícil”. De novo, o Estado. Estado, inserção de curtas nacionais antes do longa-metragem, em vídeo,²¹⁸ obrigatoriedade de exibição de curta em novos moldes no circuito comercial, construção de espaços fora desse mesmo circuito, conquista do mercado estrangeiro, enfim, uma gama de propostas de realizadores que viveram expectativas eufóricas, frustrações acachapantes, cultivaram alternativas,

²¹⁸ Em 1984, quando se criou o mercado legal de vídeo no Brasil, o governo, através do Concine, o cinema brasileiro tenta embutir nessa proposta a reserva de mercado também em vídeo e a ABD propõe que cada longa estrangeiro em vídeo fosse acompanhado de um curta. Mas, mesmo nesse momento em que a intervenção do estado ainda era vista como algo aceitável e até mesmo esperada, todos os argumentos jurídicos eram contra essa proposta justificando que não se pode obrigar uma pessoa a “comprar um produto e levá-lo para casa como um suplemento do produto que está sendo comprado”, (Silvio). A proposta alternativa neste momento foi colocar o curta dentro das condições de reserva do longa, inclusive para acervo de videolocadora e dos clubes de vídeo. Na prática, isso significaria 15% da reserva dos longas brasileiros. Só que isto nunca foi cumprido porque nunca se fiscalizou nesse sentido. Já em relação à Lei do Audiovisual, quando foi negociada a proposta de Silvio era que o exibidor não seria obrigado a exibir o curta-metragem, mas continuava obrigado a pagar um percentual da renda para um Fundo de Curta Metragem, que seria de 3%, destinado a recursos para premiação de filmes selecionados pelo Ministério da Cultura. Quem exibisse, ficaria isento de pagar 50% do que deveria. Essa proposta, na visão de Silvio, continua sustentável. (Debate citado em nota 212).

tornaram-se também produtores, distribuidores, criadores de leis e até fiscais da legislação existente e que conseguiram, com seu exemplo e história, a companhia e o esforço das novas gerações para este caminho tão cheio de portos.

Uma dessas paragens é o projeto "Cine Mambembe", promovido pela Funarte e organizado pelos cineastas Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Lançado em maio de 96, exibiu curtas nacionais em escolas de segundo grau de São Paulo (de maio a novembro) e no interior do Brasil (de dezembro de 96 a fevereiro de 97). Vinte filmes foram selecionados mas a Funarte ainda está em busca de recursos para fazer cópias de todos os títulos em 16 mm para poderem ser exibidos. Entre os filmes que puderam ser parte do "Mambembe" estão "A Velha a Fiar", de Humberto Mauro; "Viver a Vida", de Tata Amaral; "Geraldo, o Voador", de Bruno Vianna e "Pedro e o Senhor"²¹⁹, de Luiz

²¹⁹ Os filmes foram também escolhidos pensando no público. É por isso que faz parte do acervo o curta de Humberto Mauro, "A Velha a Fiar". e, contraditoriamente, o curta de um dos coordenadores do Projeto, "Cartão Vermelho", de Laís Bodanski, foi retirado do acervo. A retirada, segundo Laís, teve que ser feita porque o público do "Mambembe" não entendia o filme. *"A reação dos rapazes que assistem o curta é a de gozar a garota, dizer que mulher gosta mesmo de apanhar. Enquanto eles gritam essas coisas as garotas, ou se juntam a eles, ou ficam quietas, encolhidas"*.

"Cartão Vermelho" é o filme de estréia de Laís. A concepção do roteiro é aparentemente feminista, mas de um feminismo que assume todas as contradições típicas da adolescente mulher. Conta como uma garota, acostumada a jogar futebol com os meninos e é respeitada por eles por ser "boa de boa", muda de comportamento ao se descobrir diferente deles, passando a provocá-los. Ao perceberem que ela chuta a bola de propósito, para machucá-los, resolvem dar uma lição na menina.

A "lição" é levá-la a uma gruta e ali baixar a sua calcinha. Todos os meninos aderem, menos o líder do grupo que limita-se a dar as ordens. Quando o espectador fica chocado com a violência dos garotos e acha que o filme acabou, vem a surpresa: a garota volta ao jogo de futebol, continua churando a bola no "saco" dos garotos para, afinal, sair de mãos dadas com o líder. Uma fábula "amoral" da adolescência filmada com uma câmera ágil, documentária na hora do jogo e intimista nos devaneios da menina.

Enquanto realização, "Cartão Vermelho" revela a competência da estreante só que também torna visível o descompromisso ou falta de profundidade que existe em boa parte da cinematografia brasileira. A vida, vista na tela, é de um simplismo sufocante e a garota, à mercê da violência dos meninos, persiste em uma estratégia que vai lhe garantir o final feliz com o poder - o líder dos garotos. Este, como líder, é capaz de dar as ordens mas mantém-se com as mãos limpas, deixando o trabalho sujo a cargo dos subalternos, digo, liderados. Não à toa, o choque do público adolescente diante de uma realidade que tão reduzida, deixando várias questões escancaradamente mal resolvidas como, só como exemplo, o líder assumir um romance com alguém que foi tão duramente humilhado. Decididamente não combina com o perfil machista de seu comportamento até então.

Bolognesi²²⁰. Com um projetor de 16 mm, caixas de som e uma tela de 2,40 m por 1,80, a dupla de cineastas, depois de percorrer a periferia de São Paulo e Grande ABC, partiu, do Rio de Janeiro, em direção a Caraíva, onde não há, sequer, luz elétrica.

A escolha deve-se ao fato de Luiz Bolognesi ter morado lá durante pouco mais de um ano sendo, neste período, responsável pela reabertura da escola local e pela alfabetização de estudantes. Em Caraíva, um público de 300 pessoas assistiu aos filmes do “Mambembe”, em dois dias de apresentação. De lá, a dupla partiu para a Chapada Diamantina, atravessou a região do São Francisco, o sertão de Pernambuco, Ceará e Paraíba. Cruzou ainda o interior do Piauí, Maranhão e chegou à Amazônia. A última etapa abrangeu o Tocantins e, finalmente, terminaram seu trajeto em Belém do Pará.

Para viabilizar tal projeto, muito improvisado aconteceu: o projetor de filmes foi emprestado pela Kodak, por um ano; para a impressão dos cartazes a “Paper Express” deu 50% de desconto no preço do fotolito, o mesmo valor abatido pela “Vip Papers” na compra do papel; já a Curt & Alex reduziu a copiagem dos filmes enquanto a Cinemateca e a Funarte auxiliaram na divulgação do projeto. Os cineastas, por sua vez, colaboram não cobrando direitos autorais. O maior objetivo do “Mambembe”²²¹ foi levar a magia do cinema para um público que não costuma frequentar as salas de projeção.

Apesar de ser um projeto excessivamente dependente da crença em utopias de seus idealizadores, aponta uma saída que já foi tentada, mas que estava submersa, há algum tempo, no meio cultural brasileiro. E, em que pese uma certa aura de voluntarismo ligado a uma necessidade “didatizante” que tantas vezes acompanhou o curta brasileiro, é uma possibilidade real que poderia ser assumida em uma proposta político-cultural mais

²²⁰ Jornal “Folha de São Paulo”, edição de 21/05/96.

²²¹ O percurso do “Mambembe” acabou gerando um documentário premiado no Festival “Tudo é Verdade”, em 1999. A premiação incluiu a exibição no início deste ano de 99 na TV Cultura. Atualmente, Bodanski e Bolognesi continuam com o projeto, exibindo filmes no centro de São Paulo e já programando uma nova “rodada” pelo Brasil.

ampla tendo por esteio - por que não? - o próprio Estado. Ou, parcerias estado-iniciativa privada.

Outro exemplo, semelhante ao "Mambembe", mas que contou com uma estrutura mais complexa, foi desenvolvido pela distribuidora "Riofilme", criada em 1993. Segundo seu Diretor-Presidente, José Carlos Avellar, o objetivo seria o de formar espectadores para o cinema nacional e, nesse sentido foi desenvolvido o "A escola vai ao Cinema", que tem levado estudantes das escolas municipais de primeiro e segundo grau a não só assistir filmes brasileiros como a, depois da projeção, assistirem a uma aula sobre cinema. Este projeto tem a colaboração da Art Filmes, do Circuito Estação Botafogo, do Circuito Severiano Ribeiro, do Sindicato de Transportes, da Cia. do Metrô, da Guarda Municipal e da Secretaria Municipal de Educação. A mesma distribuidora mantém também o Cine Universitário, com projeções nos campus das universidades do Rio de Janeiro, seguidas de debates com a presença de realizadores e críticos. E, por último, o Cine Comunitário, com sessões em escolas, associações culturais e esportivas dos bairros da Zona Norte e Oeste do Rio de Janeiro²²². Propostas que lembram velhos tempos...

Outros espaços de visibilidade do curta são Mostras como a patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), pelo Instituto Cultural Itaú (SP) e pelo Espaço Unibanco (SP). Além disso, existe o acervo do SESC, a Fundação Roberto Marinho (através do projeto Vídeo Escola, pelo qual também adquire filmes) e a realização dos programas Curta Brasil (uma iniciativa conjunta da Fundação Roquete Pinto e a Funarte),

²²² Em junho de 96, a Associação Pólo Rio de Cine e Vídeo, que reúne indústrias de audiovisual da região do Rio de Janeiro, pretendeu transformar o bairro de Jacarepaguá em uma Hollywood tropical, procurando viabilizar a maior concentração de estúdios da indústria audiovisual para tornar-se o principal centro produtor brasileiro e o maior da América Latina. O projeto inicial previa a construção de 14 estúdios, escritórios, hotéis, lojas e restaurantes em uma área de 410 mil metros quadrados. A expectativa era de até o final de 96, 70% do pólo já estar em funcionamento. O objetivo final era conseguir a produção anual de 100 filmes nacionais. (Folha de São Paulo, 7/6/96). Esta pesquisa não conseguiu confirmar em que ponto este projeto se encontra, nem mesmo se foi realmente realizado.

que exhibe filmes todos os domingos às 24 horas na TVE (RJ) e o programa *Zoom*, da Tv Cultura (SP).

Já em Porto Alegre, uma iniciativa da Prefeitura em 1997 acabou trazendo os curtas de volta ao circuito comercial. Não tem a amplitude da antiga lei e coloca algumas exigências como o filme ser realizado em 35 mm, ter duração de até 15 minutos e não ter sido exibido pelo disposto na Lei Federal 6281. A proposta da Prefeitura instituiu um sistema de rodízio nas salas de cinema garantindo a exibição de curta em, no mínimo, um cinema comercial. Os filmes são selecionados por uma Comissão formada por representantes da Secretaria Municipal de Cultura, Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do RGS, Sindicato dos Exibidores do RGS e Câmara Municipal de Porto Alegre. A remuneração é por uma semana de aluguel e os filmes não selecionados podem ser reapresentados para nova tentativa de seleção.

Em outros pontos do sudeste e sul algumas propostas também vão sendo desenvolvidas. Por exemplo em Florianópolis, que já contava com sua "Cinemateca Catarinense" desde 85, a partir de 89 uma lei municipal passa a transferir para o FUNCINE - Fundo Municipal de Cinema - 5% dos impostos arrecadados pela Prefeitura dos cinemas comerciais e videolocadoras, o que significa hoje algo em torno de R\$ 10 mil mensais. Essa verba, segundo Zeca Pires, cineasta de Santa Catarina, é administrada por um conselho de realizadores que tem investido na produção de filmes e também em infra-estrutura para realização e distribuição.²²³

No Rio de Janeiro, a Funarte, através do Centro Técnico Audiovisual, sempre cooperou com a produção dos curtas cedendo aos realizadores toda sua infra-estrutura que consiste em cinco moviolas (16/35 mm), dois estúdios de mixagem, duas trucas de

²²³ Entrevista concedida em janeiro de 97. Segundo o cineasta, a luta para garantir apoio do Estado para a produção de curtas foi dura. Apenas em 95 o governo estadual aprovou concurso que premia dois realizadores sendo destinado R\$ 30 mil a cada um dos contemplados.

animação (16/35 mm), sala de arte, laboratório fotográfico, sala de transcrição de som, cessão de câmeras, lentes, microfones, equipamentos de iluminação. Mas não injeta recursos financeiros²²⁴.

Também no Rio, a RIOFILME²²⁵ realizou concursos para a produção. Em nível nacional, o Ministro da Cultura na época, Francisco Weford, assinou a Portaria nº 17, de 30 de janeiro de 1997, instituindo o "Concurso de Premiação de Projetos Audiovisuais de Curtas Metragens de Produção Brasileira Independente", destinado a projetos vencedores. Foram quarenta prêmios no valor de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) para cada projeto vencedor. No total, foram inscritos 340 roteiros. Desse total, 145 eram do Rio de Janeiro. O júri foi composto também por representantes de distribuição, de produtoras cinematográficas e dos canais de TV, Cultura, TVE, NET e TVA e tal participação abriu a expectativa do governo de estar encontrando parceiros para a exibição dos filmes, apesar do regulamento não estabelecer qualquer regra nesse sentido e do valor dos prêmios não garantirem a produção total dos projetos, o que gerou insatisfação entre os contemplados²²⁶.

Todas estas iniciativas podem estar demarcando o desdobramento dos caminhos para a continuidade de produção dos curtas. Ou seja, será que a continuidade da produção não exige um esforço no sentido de se reconquistar definitivamente um espaço amplo, de mercado, para o curta? E, na seqüência: esse espaço não estará disponível graças às experiências conquistadas durante o período da obrigatoriedade? Será que

²²⁴ Informações fornecidas por Wanda Ribeiro, funcionária da Funarte/RJ, responsável pela venda de cópias ou de stock shot para instituições como Fundação Roberto Marinho, SESC, emissoras de TV etc.

²²⁵ A Rio Filmes, produtora e distribuidora ligada à prefeitura carioca, instituiu, desde 1995, prêmio para a produção de curtas. Inicialmente anual, a partir do segundo semestre de 97 passou a ser semestral. Este apoio aos curtas permitiu que em Gramado/97 participassem 8 curtas do Rio de Janeiro, filmes que acabaram concentrando a premiação. ("Decisão"- Júri popular e crítica; Murilo Benício, melhor ator, também "Decisão", atriz, Zezé Polessa, em "Dedicatórias, também carioca"; roteiro para "Amar" e montagem para "Nelson Sargento", os dois filmes também do RJ. Em parceria com o Cine Botafogo, os curtas, no Rio de Janeiro, passaram a ser exibidos, em blocos, duas vezes por dia.

²²⁶ Até julho de 99, pelo menos.

não vale a pena, realmente, investir nesta proposta? Se é verdade que houve tantas falhas, não se teria aprendido com elas? E a conjuntura não seria diferente hoje, quando o respeito ao curta é real? E, também, não será hora de se levar de forma mais radical o que foi colocado por Bruno Stroppiana, da Sky Light Cinema, em matéria do jornal “O Estado de São Paulo”, em 19.12.96:

“Todos os países que não têm incentivo ao cinema estão mortos. Em compensação, países que contam com esse estímulo como França, Canadá, Austrália, Dinamarca, Espanha, têm uma produção mas o cenário de exibição mudou. A sala de cinema deixou de ser o único ponto de venda do filme. Hoje tem de se pensar também o vídeo, a TV a cabo e vendas no Exterior. Tirando os Estados Unidos e a Índia, não há mercado interno que pague um filme em nenhum país do mundo. E mesmo no mercado americano, só os grandes sucessos se pagam e nenhum mercado vive só de grandes sucessos. Na França, onde são produzidos mais de cem filmes por ano, 80% nem chegam aos cinemas - vão direto para a televisão e para o vídeo, porque não têm espaço para lançamento em salas. Lá, como aqui e em todo lugar, o filme americano domina a maior parte do mercado”.

Enfim, por mais que se critique a obrigatoriedade, que se questione uma política que contradiz a temporada neoliberal e sua aposta na livre-iniciativa - vigentes na política nacional-, continua rondando a sobrevivência do curta a regulamentação de uma lei que, legalmente, nunca deixou de existir. É difícil prever se quando for retomada, funcionará ou não, se dará maior visibilidade ao curta ou não. A única certeza é que esta continua sendo, para a maior parte dos cineastas a que este trabalho teve acesso, uma das saídas possíveis para dar ao curta o espaço que merece e de ampliar o que já está existindo.

Neste sentido, os pólos de cinema e algumas produtoras têm sido também pilares de sustentação do curta no mercado disponível. Já citada neste trabalho²²⁷, a "Casa de Cinema de Porto Alegre", com 12 anos de existência e realização de 30 curtas, foi responsável por muitos dos filmes premiados nos últimos anos e com forte empatia com o público. Outra produtora que é referência para o curta nacional é a "Superfilmes", de São Paulo, que tem em seu catálogo a produção de "A Alma do Negócio", de Torero, "Criaturas que nasciam em segredo", "Onde São Paulo acaba" e "Brevíssima História das Gentes de Santos". Na direção da Superfilmes está Zita Carvalhosa e André Klotzel.

Fora do eixo Rio-São Paulo, os destaques são as produções do nordeste, especialmente Pernambuco e Bahia. São filmes que, em que pese a globalização, mantêm-se na relação viva com a geografia espacial, humana e cultural que os cerca. Vale destacar aqui o pernambucano "Simão Martiniano, o camelô de cinema", dirigido por Clara Angélica e Heitor Lacerda" e realizado em fevereiro de 1998.

O curta é um semi-documentário sobre a vida de Simão Martiniano, um cineasta extraído da camada popular e que nela se mantém, desmistificando para o público o *glamour* que ronda o mundo do cinema e recuperando a relação de amor e vocação que ele provoca. O curta coloca Martiniano em cena para contar a sua história criando no início do filme dois planos de ação. À frente, o personagem focado narra a sua trajetória enquanto no segundo plano vê-se a encenação do que ele conta. Quando o tempo da ação passa ao presente ele pode interpretar a si mesmo e também mostrar a sua obra: cenas de quatro dos seus filmes são inseridos no curta e também seu método de trabalho.

²²⁷ Entre os filmes produzidos pela "Casa" estão "O Dia em que Dorival encarou a Guarda", "Ilha das Flores", "Deus Ex-Machina". Neste ano de 99 ingressou no mundo dos longas fazendo "Tolerância". A direção é de Carlos Gerbase. O próximo projeto, o longa "O Homem que copiava", é de Jorge Furtado, um dos seis sócios atuais da "Casa". Os outros são Nora Goulart, Carlos Gerbase, Luciana Tomasi, Giba Assis Brasil e Ana Luíza Azevedo

O foco neste cineasta que afirma e vive seu amor pela chamada sétima arte com tanta simplicidade, desvenda Simão como um personagem-símbolo da própria trajetória do cinema brasileiro. Em determinado momento ele afirma: *"Eu faço cinema para me divertir...toda a minha vida eu sonhei com cinema..."* Sua vida de autodidata, sua persistência apesar do pouco retorno financeiro que a atividade lhe confere - a ponto de se deslocar pela cidade de ônibus - dão ainda maior autenticidade à cena final deste curta: na sala vazia de um cinema amplo, sentado em uma das cadeiras vermelhas deste amplo espaço, o velho cineasta, sozinho, reafirma o seu amor pela sétima arte dizendo que faz cinema porque está cumprindo seu destino e, por isso, poderia até morrer dentro de uma sala como a que estava.

Enfim, Simão Martiniano é um personagem tão rico de leituras que encobre os limites de produção deste curta que tem na temática abraçada o segredo de sua consistência, de sua força e de sua capacidade de emocionar o espectador. *"Eu faço cinema para me divertir..."* e na fala de Martiniano pode estar uma das respostas possíveis à colocação de Isa Castro. Muitas outras também existem e essa multiplicidade de valores é a "cara" do mundo do curta-metragem: como cinema, ele dobra-se a múltiplos papéis, múltiplas referências, múltiplos significados. Eliminar tais possibilidades é empobrecer ainda mais uma cinematografia que busca, até hoje, estabelecer um vínculo mais contínuo e consistente com o seu público.

7. Vida longa ao curta!

"Aqui e ali despontavam novos autores e novas propostas nesta seara diminuta que é o curta mas que cumpre uma função indispensável que é a de manter viva e atuante a consciência de que é nossa missão levar o Brasil às telas de cinema". (Sérgio Santeiro).

Ao isolar o tema "curta-metragem" este trabalho se deu conta que, de certa forma, poderia acabar por cair em uma espécie de história paralela do cinema brasileiro, pois o seu percurso no tempo e no espaço parecia ser associado à velha idéia do rio que corre. Ou seja, parecia haver, em determinados momentos da trajetória a que se estava debruçando, uma história do curta-metragem brasileiro e outra do cinema longo nacional. É claro que tal esquematismo facilitaria esta dissertação: períodos do cinema curto seriam vistos como fases sucessivas, quase sempre sendo possível encontrar na fase abordada a tendência de negação da anterior.

Esta concepção foi reforçada nas entrevistas: grosso modo, ao se referirem à própria trajetória, os entrevistados acabavam por reproduzir esse conceito de história do curta ao se encaixarem em gerações e apontarem opções temáticas e estéticas como reações ao que havia sido feito anteriormente, assumindo um processo de exaustão das produções que estavam sendo negadas, sempre tendo como referência os próprios curtas.

Tantos ditos assim, por pessoas que também fazem o cinema no Brasil hoje, não poderia ser desprezado. Só que, por outro lado, nos textos de, por exemplo, Ismail Xavier e também alguns de Jean-Claude Bernardet, essa separação não se dava.²²⁸ Mas, e

²²⁸ No caso de Jean-Claude, em "Cineastas e Imagens do Povo", op. cit. p. 9, ele justifica claramente porque sua análise "documentária" incidiria em filmes curtos, com apenas uma exceção. Esse isolamento

o movimento documentarista, praticamente restrito ao curta durante anos? E agora, enquanto o longa estava lá, moribundo, o curta já tendo conquistado o seu espaço, como continuaria sua trajetória? Continuaria sendo visto de forma quase independente, gerando trabalhos que envolvem pequenos grupos a se revezarem em funções, garantindo produtoras como a "Superfilmes" em São Paulo e a "Casa de Cinema de Porto Alegre", na capital gaúcha?²²⁹

A armadilha a que este trabalho acabou abraçando ao estruturar o texto em cima de uma trajetória quase particular ao curta, não impediu, no entanto, a percepção de que era necessário ir levantar, mesmo que parcialmente, um histórico do cinema brasileiro como um todo. Isso porque muitos dados sobre a relação deste cinema com o Estado se colocavam prementes - já que sempre foi essencial para a existência do filme curto brasileiro estabelecer esse vínculo. Mas, fora isso, algumas indagações que motivaram esta pesquisa persistiram durante todo esse percurso: há características de linguagem que são exclusivas ao curta? Os deslocamentos temáticos foram essenciais para o vigor da safra após 86? A empatia com o público a partir dos meados dos anos 80, a sobrevida do curta deve-se a quais possíveis estratégias cinematográficas? E todos os limites que cercam o curta? Que respostas foram possíveis de serem encontradas e que permitiram a "primavera" desta metragem e seus tantos desdobramentos?

A duração de um filme, sem dúvida, traz limitações temáticas, limitações de linguagem e outras referências ditadas pelo "tempo". *"Não se pode perder muito tempo*

do curta, no entanto, já não acontece em "Os Jovens Paulistas". Quanto a Xavier, há uma posição clara no sentido da abrangência da cinematografia nacional e de não isolamento do curta, em uma trajetória separada.

²²⁹ "Nos anos 90, sem a lei, o curta fica sem espaço garantido, mas já está consolidado como forma de expressão, principalmente para novos diretores. Os diretores mais consagrados também vêem seu trabalho reconhecido e recebem ofertas de novas produções (Fundações, Bolsas, Concursos). Ainda dá para experimentar no curta, mas sempre com a lembrança do alto custo desta forma artística". (Luciana Tomasi, em entrevista para a pesquisadora).

porque quando você menos espera já é hora de acabar"²³⁰. Domínio do tempo narrativo, das propostas de experimentação, da composição de personagens, de cenários. Domínio de "verba". Ou seja: não dá para fazer curta-metragem desconsiderando essas características "inerentes" à metragem, no Brasil.

Assim, ao longo da filmografia levantada, especialmente a partir dos anos 80 quando o curta começa a se perceber com força e autonomia, várias estratégias de realização vão sendo tateadas. A busca de novas fontes de inspiração incluem, com muito mais força e clareza, a crítica social, o humor e ainda o cotidiano dos realizadores. Também se recorre à própria cinematografia - nacional e internacional - em exercício de metalinguagem que ora é sério, ora é apenas pretexto para mais uma piada sonoro-visual, bem ao gosto do público médio, sem se perder de vista a homenagem ao mundo do cinema. Um exemplo destes diálogos de culturas está em, "Mais Luz", de Reinaldo Pinheiro, onde um ex-lanterninha revive sua paixão por Greta Garbo mas, no final, acaba dançando é com Zezé Macedo, figura quase "cult" do cinema e do humor brasileiro.²³¹

Mas, retomando às questões colocadas em relação às motivações que permitiram o novo fôlego conquistado pelos curtas a partir dos anos 80, uma das chaves que esta dissertação aponta está no despudor com que os realizadores deixam de ignorar sua própria localização cultural enquanto classe pois, se o cinema militante dos anos 70

²³⁰ Andréa Seligman, entrevista citada.

²³¹ "Desde 1983 eu estou trabalhando com cinema. Meu primeiro curta é de 1986...Estudo dramaturgia, mitologia, história, até artes plásticas, mas tudo em função do cinema, em torno de algum projeto, não é aleatório. É uma característica da minha geração, que veio do curta, não é encarar o curta como cartão de visitas para o longa-metragem, muito pelo contrário, fiz um longa porque eu cansei de estar sempre apresentando um projeto de curta e não ganhar..." Tata Amaral em 03/12/96, entrevista ao CineBrasil. Da nova geração, Tata mostra que as fontes de seu cinema são realmente múltiplas. Nesta mesma entrevista diz que, de certa forma, foi obrigada a fazer longa por estar há quase 10 anos apresentando projetos para curta e nunca ser classificada. "Não é possível que há dez anos eu não escrevo um projeto bom de curta!".

privilegiara personagens e mundos populares dos "oprimidos"²³², a nova produção, assumidamente em sua maior parte de ficção, traria o mundo de seus realizadores para as telas. Neste outro universo cultural, amor e morte ganham espaço privilegiado. Um amor que pode ser caricato, que ri de si mesmo como em "A mulher fatal encontra o homem ideal", de Carla Camurati ou pode ser banhado a sangue como em "Exercício 1", de Kiko Araújo Filho ou ainda superado por um novo cenário, como em "Bruxa e Fada", de Inácio Zatz e Flávio Del Carlo.

Também se buscou na parceria com a literatura de autores não exatamente populares como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade, a fonte para curtas que têm em comum o respeito ao "clima" que caracteriza as obras desses escritores. Um dos trabalhos interessantes desse caminho está em "Manhãs", de Zeca Pires, cineasta de Santa Catarina. O curta é baseado em "A Morte do Leiteiro", de Drummond. É um filme que faz uma leitura quase linear do poema mas que, por outro lado, permite ao espectador construir o paralelo campo/plácido x cidade/violenta, através de personagens muito nítidos que podem ser percebidos com facilidade pelo público. Mantendo uma alternância praticamente contínua de grandes planos com primeiros planos e utilizando muito pouco os planos médios, o cineasta consegue mostrar como a amplitude e encanto de um cenário tão especial acabam rompidos por uma mínima invasão do urbano.

Enfim, especialmente entre os anos 86 e 96, em um *boom* iniciado sob o batismo de "primavera do curta", configurou-se uma cinematografia movida especialmente por uma vontade imensa de se continuar fazendo cinema no Brasil. Movida também pela sensibilidade de certos atores deste cenário que perceberam as significativas

²³² Sem esquecer o que nos colocou Bernardet em "*Cineastas e Imagens do Povo*" (op. cit. p.9): subjacentes a temas e personagens, a classe média imprimia a estes filmes, sua desesperança e "soluções" para o momento político e situações que tratavam.

possibilidades que o curta oferecia. Movida, enfim, por uma aguda percepção que este era um período onde os espaços cavados ofereciam consistência segura, poucas vezes vista na história do cinema brasileiro. Mas, à primavera segue-se sempre o verão e, no calor do atual "renascimento"²³³ do cinema longo no Brasil, qual espaço sobrar para o curta nacional ?

Essa é uma questão que ganhou maior força em 1996. Olhando um horizonte aparentemente mais amplo para as realizações em longa-metragem, vários cineastas e também produtores começam a ver o curta com novos olhos. Se em pleno *boom* poucos realizadores fizeram dois ou três curtas, agora, com a possibilidade real de se partir mais rapidamente para o longa-metragem, caberá ao curta configurar-se como espaço praticamente exclusivo para estreantes ?²³⁴

Nas entrevistas realizadas para esta dissertação, a maior parte dos cineastas adjetivou o curta com a palavra "experimentação" e também como o caminho (hoje)

²³³ Em uma edição do "Caderno 2" do jornal "O Estado de São Paulo", de 17 de março de 1996, Luiz Zanin Oricchio destaca: *"Já não há mais nenhum motivo para duvidar: o cinema brasileiro renasceu. A produção começa a se recuperar de forma consistente, o público mostra ter interesse em ver os filmes nacionais e até mesmo o reconhecimento internacional está de volta com a indicação de O Quatrilho, de Fábio Barreto, para o Oscar. Tudo indica que os tempos negros da era Collor, quando a produção caiu a zero, foram exorcizados. A atividade voltou a empregar seus profissionais. Veteranos como Nelsom Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Cacá Diegues e outros recomeçaram a filmar com regularidade, o que é muito positivo. Mas, ao lado deles e muitas vezes contra eles, surge uma nova geração de cineastas, jovens que ensaiaram seus passos no curta-metragem e agora começam a testar a musculatura no longa..."*

Esse talvez seja o fato mais importante a ser comemorado pelo cinema brasileiro dos anos 90. Apesar de tudo contra, dos estragos causados por uma política de terra arrasada e um preconceito com coisas muito sérias, que o cinema é uma coisa que tem uma reverberação muito mais além do que você imagina quando está fazendo. Esse fato traz uma responsabilidade muito grande". (Eliane Caffê, em entrevista à pesquisadora). É uma postura que destoa do que disse André Sturn, em relação aos filmes dos anos 80: "As pessoas tinham perdido a referência da militância e agora queriam fazer o filme que lhes dava na telha. Falar do que quisessem sem essa preocupação de ficar provando isso ou aquilo, de ficar conscientizando..." (André Sturn, entrevista à pesquisadora).

²³⁴ Em entrevista ao "Cinebrasil", Tata Amaral fala: *"As portas institucionais do curta se fecharam para mim, porque chega uma hora que você tem prêmio, isso e aquilo, e as pessoas acham que o seu projeto é muito pequeno. Dizem: 'Ah, você pode fazer melhor'. Não é possível que há dez anos eu não escrevo um projeto bom de curta! Vi que rola um preconceito dessas comissões...Aí apareceu o Prêmio Banespa para longas e eu entrei nessa, mais como uma necessidade de filmar". (Publicado em 03/12/96)*

"quase natural" para se ingressar no mundo do cinema.²³⁵ Apenas Joel Pizzini colocou de forma muito clara que não se trata de fazer curta-metragem e sim de realizar cada projeto num tempo adequado ao tema escolhido.²³⁶

"O curta-metragem, antes de tudo, para mim, é um tempo apropriado para determinadas idéias, determinados projetos. Eu, como trabalho com o cinema de expressão poética, o chamado cinema experimental, ele, em geral, se adequa a um tempo conciso, concentrado. Então, o curta-metragem tem essa economia de meios, de linguagem. Ele te possibilita trabalhar a expressão poética que está muito próxima de um tempo breve, conciso, de um tempo enxuto aonde você consegue condensar vários elementos".

Outros, como Andréa Seligman²³⁷, esclarecem que não fazem curta-metragem: fazem cinema. No entanto, praticamente todos os cineastas entrevistados já estavam envolvidos em projetos de longa - ou faziam planos para estar - e não tinham qualquer perspectiva de fazer um novo curta: "*só se pintar um prêmio*".²³⁸

Mas...²³⁹ "*As pessoas fazem curta porque gostam de cinema pois não dá dinheiro para ninguém, não dá para sobreviver de curta. Por isso, o apoio institucional é fundamental. Na ficção, principalmente, em termos de dramaturgia, de domínio da narrativa, passar pelo curta é vital*".

Assim, se é possível fazer um resumo do percurso deste trabalho destaca-se que a mesma diversidade e intensa produção que acompanhou a trajetória do curta-metragem

²³⁵ "O curta é hoje a porta de entrada da profissão...porque o cinema se transformou em uma atividade tão cara que você jamais conseguirá, a não ser que você seja uma pessoa muito rica, seja filho de alguém muito rico, ou que você já esteja em uma atividade como publicidade no longa, isso quase não existe, nem nos Estados Unidos. Até os grandes atores dos Estados Unidos que querem começar a dirigir, eles fazem primeiro um curtinha..." (Vania Debbs, em entrevista a este trabalho)

²³⁶ Entrevista a esta pesquisa.

²³⁷ Entrevista para este trabalho.

²³⁸ Paulo Sacramento e Andréa Seligman enviaram projetos ao Prêmio Estímulo e, enquanto aguardam o resultado já estão trabalhando em seus respectivos projetos de longa.

²³⁹ Silvio Da-Rin, em entrevista à pesquisadora.

nacional, variando em grau conforme o período histórico, mantém-se em relação às possíveis estratégias de sua sobrevivência. Há o fato, incontestável, do papel do Estado nesta trajetória, enquanto maior produtor de curtas. No entanto, este Estado não teve a capacidade de formar o que é vital para qualquer cinematografia: público. Ao não cumprir este papel, jogou nas mãos dos realizadores uma política que, miudamente, não lhes cabia: lutar pela visibilidade.

Imersos em uma cultura que foi tomada de assalto sem esboçar grandes resistências, divididos entre ser produtos culturais ou de mercado, os curtas brasileiros não conseguiram escapar de um destino comum à produção cinematográfica neste País. No entanto, rompendo com menos intensidade do que parece à primeira vista - dada a repercussão na mídia - os curtas desempenharam um papel que será ainda melhor dimensionado se tiverem a chance de serem resgatados pelas novas gerações. E neste momento deve-se olhar para esta produção

Neste sentido, este trabalho continua achando inconcebível filmes como “Mato Eles?”, “Infinita Tropicália”, “Rota ABC”, “Socorro Nobre” e tantos outros, permanecerem à margem da imensa maioria da população brasileira. Mas, apesar desta indignação, tem ainda uma profunda esperança e relativa convicção, que tal situação ainda será modificada. Um vislumbre, neste sentido, está na obra de Jean-Claude Bernardet “Cinema e História”, onde o autor indica filmes que poderiam fazer parte de estratégias educacionais complementares. Outros esforços, como o “Mambembe” e “O Cinema vai à escola”, devem gerar, no mínimo, retomadas futuras. E, melhor ainda, o trabalho da Funarte colocando em vídeo o cinema nacional, inclusive os curtas.²⁴⁰

Credita-se aqui, às Universidades, aos pesquisadores, às Fundações como a “Cinamateca”, a possibilidade de desenvolverem projetos que contribuam para tornar

²⁴⁰ O catálogo de vídeo da Funarte inclui Humberto Mauro, documentários dos anos 60 e 70 e, mais recentemente, produções de São Paulo, Pernambuco, Paraná e Brasília.

estes curtas - quase ilustres desconhecidos - em medianamente assistidos. Também se vê no esforço de regulamentação da lei de obrigatoriedade, uma política de exibição que não pode ser descartada pois, com todas as dificuldades que, de certa forma, lhe é inerente, é uma arma conhecida e, portanto, mais fácil de ser avaliada, discutida, percebida em seus equívocos.

Enfim, nesta breve trajetória que ousa apontar algumas perspectivas - talvez melhor seria serem classificadas como expectativas - procurou-se interligar autores e obras, sem perder o contexto em que estavam inseridos. Essa compartimentação, por vezes, pode ter produzido reflexões esquemáticas ou simplistas, ou mesmo ter deixado de lado filmes importantes. Reconhece-se aqui tais limites, com a ressalva da honestidade e isenção com que se abraçou este trabalho. Em nenhum momento esta pesquisa esteve direcionada com bases em quaisquer relação pessoal. A individualidade aqui presente esteve pautada em formação e coerência intelectual, além do limite de acesso a determinadas obras, como foi ressaltado na Introdução. Também recebeu, abertamente, indicações de realizadores e pessoas envolvidas com o curta-brasileiro - conforme foi assumido no início deste trabalho.

Foi uma viagem relativamente longa, esta entre os curtas nacionais. Viagem de encontro a filmes medianos, experimentais, ousados, convencionais. A filmes que confirmaram talentos, outros, que foram apenas espaço para estreantes. E uma viagem que também recolocou uma série de questões que motivaram este percurso. Uma delas refere-se ao período assumido nesta dissertação como *boom* do curta brasileiro. Visto como unanimidade quando se iniciou esta pesquisa, tal expressão foi sendo redimensionada quando do acesso a filmes anteriores ao período e quando se defrontou com colocações como a de Vítor, no encontro do Centro Cultural, em 1994:²⁴¹

²⁴¹ Evento divulgado por "1986-1996...", op. cit. p. 27.

“...Eu questiono muito a idéia do boom do curta. Que boom é esse em que se criou uma oposição aos longametragistas, mas num segundo momento não conseguiu manter uma força política? Existe uma série de fatores, tudo vem dentro de uma força estética. Não é à toa que o pessoal do Cinema Novo fez a Embrafilme e lutou com Tambelini, a gente sabe dessas coisas. Mas que boom é esse, em que a gente perdeu a obrigatoriedade do curta, se confinou a um lugar apenas de debate? Acho questionável se é o lugar do curta-metragem. Acho que é um lugar específico de um grupo do curta-metragem. Claro que a gente acaba participando, mas aquela corporação ligada ao curta-metragem, dessa época que ele está falando, se confinou naquilo que se chamou ‘o templo’, como chamam o MIS. Para mim não é um templo, é um feudo, uma coisa quase fechada...”

Essa posição, embora não explicitamente partilhada por muitos cineastas, se sustenta no próprio vigor dos filmes exibidos durante o evento promovido pelo Centro Cultural. Foram 100 curtas, de diversas épocas, comprovando que sempre existiram filmes criativos, vigorosos. Para Vítor, o tal *boom* foi muito mais resultado de uma abertura da mídia em relação ao curta em determinado momento histórico, do que propriamente consequência de uma filmografia renovadora.

Corroborando o que foi colocado acima, basta localizar, por exemplo, as premiações de festivais dos últimos anos confirmando, no mínimo, uma tendência de crítica e público para eleger-se os "melhores" filmes. No entanto, ficar preso a esta possível polêmica pareceu a esta dissertação amesquinhar uma série de descobertas e encontros que foram acontecendo durante este trabalho. Isto porque, a idéia inicial motivadora desta pesquisa que localizava no período da "primavera do curta" transgressões e revoluções estéticas e temáticas logo teve que ser revisitada, tanto pelo

contato mais vigoroso com os filmes quanto pelas leituras sistematizadas da bibliografia relacionada ao tema²⁴² e, ainda, pelas pontuações do Orientador, referendadas pelo exame de qualificação deste trabalho.

Esta realidade deu outros contornos a esta dissertação. Primeiro, descobriu-se que não seria tarefa simples localizar dentre a imensa produção, filmes ou grupo de filmes que confirmassem tais revoluções de linguagem. E, mesmo que tenha sido possível o acesso a debates e discussões sobre o por quê de se optar por esta ou aquela estética, o por quê de se rever Glauber, Cinema Novo e até o por quê de se adotar determinados enquadramentos, planos e ângulos²⁴³, os filmes a que se teve acesso apontavam sempre para deslocamentos temáticos e novas possibilidades de linguagem e não para rupturas de formas. Sim, acuidade técnica, acesso a novas tecnologias, produções mais ricas e refinadas: mas querer descobrir na média dos filmes produzidos durante e depois da "primavera" muito mais que renovações, seria ser absolutamente injusta com "A Velha a Fiar", "Aruanda", "Congo", "A Pedra da Riqueza", "Buraco de Comadre", "Jardim Nova Bahia" e tantos outros curtas anteriores ao período de maior foco assumido por esta dissertação, que trazem a marca da inquietação de seus autores.

Assim, se é possível apontar algumas conclusões para este trabalho busco no conceito da abordagem - tão cara ao documentário - muito do que aconteceu ao filme curto a partir dos anos 80. Quando a maior parte dos cineastas consegue deixar de lado o ideário nacional-populista que havia colocado no centro do curta-metragem personagens

²⁴² Especialmente Jean-Claude Bernardet em suas críticas ao ideário populista que marcaram a trajetória do documentário brasileiro. Particularmente rico para este trabalho foram os textos "*A voz do outro*" e "*Operário, personagem emergente*", in *Anos 70*, SP (Cinema, edição Europa), 1979-80.

²⁴³ Essas questões, com algumas variações, aparecem nos diversos debates promovidos pelo evento do Centro Cultural e também em debates promovidos durante os últimos Festivais de Curta-Metragem promovido no MIS e, ainda, no debate promovido pela Folha de São Paulo, em 96, "Um Século de Curtas", com Jorge Furtado, Torben Jensen (realizador dinamarquês) e Jay Rosenblat (dos EUA) e Georges Bollon, um dos organizadores do ciclo "Um Século em curtas", de Clermont-Ferrant.

populares e passa a olhar para o seu próprio universo inicia-se nova trajetória para o curta: ao falar do que conhece, pode ser crítico, irônico, afetivo, sonhador. Enfim, pode estabelecer um diálogo que não lhe é exterior, mas fruto de suas vivências, de seus questionamentos sobre o próprio mundo e até, de seus deslumbramentos em relação à profissão que abraçou.

E, mesmo quando volta-se novamente para a periferia, quando torna a focar na miséria econômica e social o tema para seus filmes, este realizador já não procura nem dar voz ao povo - o que, de novo, lhe confirmaria poder, poder cedido - nem falar em seu nome - poder assumido. Em novos contextos históricos e sociais, este cineasta passa a realizar o seu curta inserindo personagem e universo deste personagem em um projeto calcado em uma visão humanista do mundo, fugindo dos esquematismo de classe sem, no entanto, diluir as distâncias que o separa daquela realidade.

Esta conclusão, no entanto, não pode cair na mesma armadilha que sempre rondou a própria história do curta: a ansiedade de ser generalizante, totalizante. Na mesma medida em que se pode identificar cineastas e filmes inseríveis ou exemplares da conclusão acima, pode-se encontrar outros leques de curtas que confirmam ser a metragem um universo múltiplo, que generosamente oferece-se para muitas e muitas leituras.

Assim, o curta nacional continua sua jornada. A cada ano, um ou outro se destaca. Não nas dimensões em que se sonha, mas onde existe: local de visibilidade ainda limitado, restrito - o que não lhe tira seu peso e papel nesta cinematografia brasileira ainda em busca de se firmar, de ampliar seus diálogos. Se algum dia tal ansiedade, tal expectativa - ou seja lá que nome se possa dar a esta produção que não encontrou equilíbrio financeiro para se autogerir - vai encontrar uma novo lugar na cultura brasileira, não é possível, neste momento, avaliar. O fato é que os filmes curtos têm

conseguido formar uma cinematografia de significativa consistência, ainda não plenamente percebida nos espaços onde seria tão fácil descobri-los.

Filmografia

Aboios e Cantigas - Umberto Mauro
 Adeus Rodelas - Agnaldo Siri Azevedo
 Aleijadinho, O - J. Pedro de Andrade
 Amor! - José Roberto Torero
 Alma do Negócio, A - J. R. Torero
 Amor Materno - Fernando Bonassi
 Arabesco - Eliana Caffé
 Aruanda - Linduarte Noronha
 Arraial do Cabo - Paulo Cezar Saraceni
 Ave! - Paulo Sacramento
 Balançando na Gangorra - Tânia Araújo
 Barbosa - Jorge Furtado/Ana Luíza Azevedo
 Batalha Naval - Liliana Sulzbach
 Boladeira, A - Vladimir Carvalho
 Brasília Segundo Feldman - Vladimir Carvalho
 Brevíssima História das Gentes de Santos - André Klotzel
 Brincadeira de Criança - Luis Dantas
 Bruxas - Mauro Faccioli Filho
 Calangos do Boaiçu, Os - Ricardo Dias
 Caligrama - Eliana Caffé
 Canções Populares I e II - Humberto Mauro
 Caramujo-Flor - Joel Pizzini
 Carlota/Amorosidade - Adilson Ruiz
 Carro de Bois - Humberto Mauro
 Cartão Vermelho - Laís Bodanzky
 Chapeleiros - Adrian Cooper
 Chuvas e Trovoadas - Flavia Alfinito
 Cinco Vezes Favela - M.Faria/Miguel Borges/C.Diegues/J.Andrade/L.Hirszman
 Cinema - Paulo Cesar Saraceni
 Coentro e Quiabo na Carne do Sol - Eduardo Abad
 Comunidade do Maciel - Tuna Espinheira
 Criaturas que nasciam em segredo - Chico Teixeira
 De onde vem esse garoto - A. Moreno
 Dente por dente - Alice de Andrade
 Desterro - Eduardo Paredes
 Deus Ex-Machina - Carlos Gerbase
 Dia que Dorival encarou a Guarda, O - Jorge Furtado/J.Pedro Goulart
 Diversões Solitárias - Wilson Cunha
 Dov'É Meneghetti - Beto Brant
 Ecologia - Leon Hirszman

Encanto - Regina Jehá
Encontro com Prestes - Sérgio Santeiro
Enigma de um dia - Joel Pizzini
Engenhos e Usinas - Humberto Mauro
Escada, A - Philippe Barcinski
Esconde-Esconde - Eliana Fonseca
Escurinho do Cinema - Nelson Nadotti
Espera, A - Maurício Farias e L. Fernando Carvalho
Esta não é a sua vida - Jorge Furtado
Extingue! - Eduardo Caron
Farra do Boi, O Documentário - Zeca Pires
Festa de S. João no interior da Bahia - Guido Araújo
Festa das Candeias - Daniel Augusto
Frankstein Punk - Cao Hamburger/Eliana Fonseca e outros
Frio Na Barriga - Nilson Villas Boas
Gangorra - Cristina Borges
Garganta, A - Rodolfo Brandão
Garota da Tela, A - Cao Hamburger
Geraldo Voador - Brunno Viana
Glaura - Guilherme de Almeida Prado
Guesa, O - Sérgio Santeiro
Hip-Hop - Francisco Cesar Filho
Homem Sério, UM - Dainara Toffoli/Diego de Godoy
Ilha das Flores - Jorge Furtado
Infinita Tropicália - Adilson Ruiz
Inspetor, O - Arthur Omar
Inútil morte de S. Lira - J. Roberto Torero
Ismael Nery - Sérgio Santeiro
Jó - Beto Brant e Ralph Strelow
Joilson Marcou - Hilda Machado
João de Barro - Humberto Mauro
Jogo da Memória - Denise Vieira Pinto
Juvenília - Paulo Sacramento
La Lona - Daneil Gomez
Laço de Fita - Paulo Cesar Saraceni
Mãe, Bambina! - Cecílio Neto
Máioria Absoluta - Leon Hirszman
Mais Luz! - Reinaldo Pinheiro
Manhã - Zeca Pires
Manhã na Roça - Humberto Mauro
Matadeira, A - Jorge Furtado
Mato Eles? - Sérgio Bianchi
Megalópolis - Leon Hirszman

Memória - Roberto Henkin
Meus Oito Anos - Humberto Mauro
Moleque de Rua (O Nobre Pacto) - Márcio Ferrari
Mooca, São Paulo - Francisco Cezar Filho
Mr. Abrakadabra - José Araripe Jr.
Mulher do Atirador de Facas, A - Nilson Villas Boas
Mulher Fatal encontra o homem ideal, A - Carla Camuratti
Mundo Perdido de Kozak, O - Fernando Severo
Nelson Cavaquinho - Leon Hirszman
Nem tudo que é sonho desmancha no ar - André Sturn
Noite Final menos cinco minutos - Débora Waldman
Nuncét Semper - José Roberto Torero
Obcenidades - Roberto Henkin
Oito Anos, Meus - Humberto Mauro
Onde São Paulo acaba - Andréa Seligman
Opressão - Mirella Martinelli
Ordem, A - Luiz Alberto Pereira
Origem dos Bebês segundo Kiki Cavalcanti, A - Anna Muylaert
Pátio, O - Glauber Rocha
Palhaço Xupeta, O - Carlos Sanches & André Luiz Sampaio
Partido Alto - Leon Hirszman
Pedra da Riqueza, A - Vladimir Carvalho
Pedro e o Senhor - Luiz Bolognesi
Poema: Cidade - Francisco Cesar Filho
Ponte Ercílio Luz - Zeca Pires
Por dúvida das vias - Betse de Paula
Porta Aberta, A - Aluizio Abranches
PR Kadeia - Eduardo Caron
Quadro a Quadro Newton Cavalcanti - Paulo Cesar Saraceni
Quarteto, O - Lauro Pinotti
Revolta dos Carnudos, A - Eliana Fonseca
Romeiros da Guia - Wladimir Carvalho e João Ramiro Mello
Rota ABC - Francisco Cesar Filho
Ruído de Passos - Denise Gonçalves
São João Del Rey - Humberto Mauro
Segunda-Feira - Geraldo Sarno
Sob o Ditame do Rude Almajesto - Olney S. Paulo
Socorro Nobre - Walter Salles
Subterrâneos do Futebol - Maurice Copovilla
Terral - Eduardo Nunes
Trancado (Por dentro) - Arthur Fontes
Três Moedas na Fonte - Cecílio Neto
Ubere São Paulo - Roberto DÁvila

Vala Comum - João Godoy
Velha a Fiar, A - Humberto Mauro
Viagem pelo interior paulista - Sergio Santeiro
Vida boa de Goyaz - Wladimir Carvalho
Viver a Vida - Tata Amaral
Vôo Solitário - Everson Fagnelo
Wholes - Cecílio Neto
Zepellim passou por aqui, O - Sérgio Silva
Zona Leste, Alerta - Francisco Cesar Filho

Bibliografia

ALENCAR, Miriam. *O Cinema em Festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978

ANDRADE, Ruda. *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. Cadernos da Cinemateca, 1. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962

ARAUJO, Guido. *Elementos para o Estudo do estado atual do Cinema Documental Sócio-Antropológico no Brasil* in I Mostra do Filme Documental Brasileiro - I Simposio. Recife: MEC/IJNPS, 1977.

AUMONT, Jacques. *L'Analyse de Films*. Paris: Nathan, 1989

AVELLAR, Jose Carlos. *O Cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor Ltda, 1976.

BACK, Silvio. *Importância do Super-8 para o Filme Documentário* in II Mostra do Filme Documental Brasileiro - II Simpósio. Recife: MEC/IJNPS, 1978.

BARBARO, Umberto. *El cine y el desquite marxista del arte, vols. I e II*. Espanha: Gustavo Gilli, 1977

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1976

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978

BERNARDET, Jean-Claude. *Por um Documentário de Intervenção* in II Mostra do Filme Documental Brasileiro - II Simpósio. Recife: MEC/IJNPS, 1978

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita, *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

BERNARDET, Jean-Claude; XAVIER, Ismail e PEREIRA, Miguel, *O Desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire, *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Ed. da USP, 1988.

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOAS, Nilson Villas. *Uma questão Cultural* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988. CARRION, Luiz Carlos. *Festival do Cinema Brasileiro de Gramado*. Levantamento dos seus 14 primeiros anos. Porto Alegre: Tchê, 1987.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

COELHO, Teixeira. *Para não ser alternativo no próprio País* in Dossiê Cinema Brasileiro, Revista USP nº 19. São Paulo: Coord. Com. Social USP, 1993.

CUNHA, Wilson. *O Longo Fôlego dos curtas* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro. Embrafilme, 1988.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Rio de Janeiro, 1995. (Dissertação para obtenção do título de Mestre. ECO/UFRJ).

DEBS, Vania Fernandes. *Curta-metragem: A trajetória dos anos 80*. São Paulo, 1989 (Dissertação para obtenção do título de doutorado. ECA/USP).

ESCUDERO, Garcia. *Cinema e Problema Social*. Lisboa: Editorial Aster, 1977.

FARKAR, Thomaz. *Cinema documentário: um método de trabalho*. São Paulo, ECA/USP. (Dissertação para obtenção do título de doutorado).

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

FILHO, Francisco Cesar. *Vitalidade e Diversidade* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988. FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GIMENEZ, Manuel Horacio. *Escuela Documental Inglesa*. Santa Fé (Argentina): Editorial Documento, 1961.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOTLIB, Nadia Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

LAWSON, John Howard. *O Processo de Criação no Cinema*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968. LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Mandacaru, 1989.

LIMA, Henrique de Freitas. *A Vontade de contar uma história* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988. LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Irene A. *Literatura e Redação - Os Gêneros Literários e a Tradição Oral*. São Paulo:

MASSAROLO, João Carlos. *Os curtas nos anos 80* in *Cinema no Rio Grande do Sul*, Cadernos Ponto & Vírgula. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

MELLO, Alcino Teixeira de. *Legislação do Cinema Brasileiro, vols. I e II*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1978.

MELLO, Alcino Teixeira. *A Difusão do Filme Documental no Brasil* in "I Mostra do Filme Documental Brasileiro - I Simpósio. Recife: MEC/IJNPS, 1977.

MENDES, Berenice. *O curta-metragem é o filme com sotaque* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988.

MENDES, David França. *Documentário nunca mais* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrasil, 1988.

NEVES, David. *A Descoberta da Espontaneidade* (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil) in *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.

PONTES, Ipojuca. *Cinema Cativo - Reflexões sobre a miséria do cinema nacional*. Rio de Janeiro, EMW Editores, 1987.

PORCILE, François. *Défense du court métrage français*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1965.

RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. *A Dialética do comer e da comida e outros babados* in *Dossiê do Cinema Brasileiro*, Revista USP nº 19. São Paulo: Cood. Com. Social USP, 1993.

RAMOS, Jose Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais - Anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, Emiliano. *A importância de garantir o mercado* in "Caderno de Crítica". Rio de Janeiro: Embrasil, 1988.

SANTOS, Roberto Elisio dos. *Cinema Brasileiro: O Personagem, A Realidade, o Mito* in "Comunicação e Artes". São Paulo: ECA/USP, 1986.

SIMIS, Anita (coord.). *Legislação cinematográfica em vigor*. Rio de Janeiro: MinC/Concine, 1989.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Fascinante Aventura - Cinema Brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

SOUZA, Carlos Roberto de (coord.). *O Filme curto, vols I e II*. São Paulo: SMC/Idart, 1980.

TAVARES, Braulio. *O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Salvador: s/ed., 1978.

TEIXEIRA, Jaime Rodrigues. *Revisão e propósitos do Curta-metragem* in Cinema Moderno, Cinema Novo. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.