

**IMPrensa**  
**POMPEU AGUIAR**

## **O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA**



# **POMPEU AGUIAR**

## **IMPrensa**

. "Na guerra do mercado, o público também é atingido", O Globo 8/7/79.

. "Cinema independente luta para aparecer na praça" – Tribuna da Imprensa, 3/8/79.

. "Corcina", Sílvio Da-Rin, FilmeCultura nº 41/42, maio 1983, pgs.46/49.

Apesar de muito jovem – foi fundada em 1978, quando o setor vivia a euforia do mercado recém-criado - já tem uma pequena história a contar e uma respeitável bagagem de filmes e prêmios.

Assim é a Corcina - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – "um dos barcos em que se faz a tormentosa viagem do curta entre a produção independente e o imenso continente do público impedido de vê-lo. E se, como o curta, está longe de ter chegado a um porto seguro, certamente a experiência desses quatro anos de resistência galvanizou um amadurecimento. Assim é que os primeiros longas-metragens, em preparação, vão superar na prática o apelido "cooperativa do curta", usado para diferenciá-la da CBC - Cooperativa Brasileira de Cinema.

Em março de 1982, após assistir e discutir um novo filme, um grupo de cooperados inicia este bate-papo sobre o passado, o presente e o futuro desta Cooperativa que, mais do que nunca, se propõe a voar com os pés no chão. Estavam presentes: Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lucio Aguiar, Leilany Fernandes Leite, Pompeu Aguiar e eu.

JOATAN - Eu acho que a Corcina, quer queira, quer não, é um dos maiores ganhos na história do curta-metragem. Um grupo de realizadores, em fase de início de assumir uma produção, de assumir a direção de um projeto, se reúne e parte para a organização de uma empresa coletiva, na forma de cooperativa: -Essa cooperativa está constituída, tem uma infraestrutura montada, dezenas de filmes realizados, vinte e três sócios-cotistas... e a experiência que isso permitiu, em termos mesmo de inter-relacionamento, de muitas pessoas que já estão fazendo os seus primeiros longas. Aliás, eu acho que é a partir daí que a gente deve discutir a Corcina hoje. Não mais a partir do contexto do curta-metragem, apenas. Isso implica inclusive definir o lugar do curta-metragem, que alguns anos atrás era visto pelo realizador numa perspectiva muito fechada, enquanto um fim na sua relação profissional com o cinema. Hoje, você pode dizer: o curta é uma atividade cultural que participa da ampla gama de atuações que o cinema oferece e que vai desde o cinema educativo ao filme institucional, ao longa comercial, ao longa cultural, e ao próprio curta dirigido ao mercado. Então, pautando nossa atividade de produção dentro desse universo, o curta volta a ser uma coisa viável, embora numa perspectiva econômica não tão "comercial" como ele era encarado. Eu acho uma coisa importante essa correção no nosso curso.

LUCIO - Eu acho que o curta serviu como um meio para nós alcançarmos um objetivo, que era o da nossa organização e da nossa profissionalização. Mas me parece que o grande problema da Cooperativa foi o abandono de certas bitolas. Eu mesmo, e muita gente que vinha filmando em 16mm, de repente se concentrou no 35mm sem organizar formas alternativas. E só recentemente nós começamos a esboçar essas formas, ao bolar projetos de filmes voltados para outros mercados, ao participar de concorrências como a da Embratur/EMBRAFILME...

JOATAN - Ao partir para o longa, também...

LUCIO - Isso. Mas faltou para nós uma integração maior com o tal "circuito alternativo". Nesse sentido eu acho que a gente bambeou muito, por uma ilusão de mercado. Dessa consciência deve sair uma nova visão nossa em relação à proposta de nossos filmes e a sua veiculação. E nós temos hoje condições de desempenhar um papel muito mais importante do que temos desempenhado até agora. Porque até o momento nós somos a "cooperativa do curta-metragem", que tem mais de cinquenta filmes produzidos, ganhou mais de vinte prêmios em festivais, isso e aquilo, mas ninguém vê.

SILVIO - Se nós ficamos, por muito tempo, excessivamente ligados ao mercado compulsório, foi porque isso correspondia a uma tendência natural dos realizadores de curta-metragem e a uma necessidade de organização e sedimentação da própria Corcina. Não foi à toa que a Cooperativa foi fundada justamente em 1978, quando a reserva de mercado para o curta tinha sido recentemente regulamentada e quando se sentia a necessidade de organizar economicamente, de forma solidária, a crescente produção. Nós já contávamos com uma organização a nível político, que era – e é - a nossa entidade, a ABD. Mas nós sentíamos a necessidade de complementar seu papel com uma organização a nível econômico. Um instrumento que não fosse uma mera firma, uma produtora a mais, mas um, empreendimento coletivo que possibilitasse, num primeiro momento, o registro legal dos filmes produzidos; a formação de um "banco de negativos", a aquisição de um parque de equipamentos para uso comum... uma estrutura que, fortalecida, pudesse dar voos mais ambiciosos no sentido da distribuição e mesmo da exibição alternativas. Então, essa ideia de juntar forças nasceu em função de uma demanda que estava existindo, de um mercado que estava aberto e que iria, pela primeira vez, permitir aos realizadores de documentários e de filmes culturais ter sua produção

autosustentável; e alcançar uma autonomia em relação ao Estado e ao capital, enquanto avalizadores da produção. Em outras palavras, à consagração da produção propriamente *independente*. Por isso tudo, era fundamental alimentar esse mercado com filmes e, por outro lado, obter os dividendos que permitiriam à Corcina se consolidar. Por muito tempo nós ficamos apostando exclusivamente nessa estratégia. O nosso erro foi esta exclusividade, na medida em que a reserva de mercado se esfacelava.

LUCIO - Sim, mas agora, mais do que nunca, é o momento de nós apoiarmos iniciativas tipo Dinafilme, Cinema Distribuição Independente CDI de São Paulo, etc. Como uma saída inclusive política, capaz de fortalecer a Dinafilme, a própria Federação de Cineclubes...

SILVIO - Tudo bem. Só me parece que nós não podemos abrir mão da reserva de mercado, renunciar à responsabilidade de sua preocupação. Porque eu considero este o projeto cultural mais importante formulado no Brasil pós-Médici. Do ponto de vista do pleno emprego do mercado de trabalho técnico, do amplo acesso de nossa produção ao público, da resistência à invasão cultural do cinema estrangeiro e, inclusive, da revelação de ideias, autores, diretores cinematográficos.

JOATAN - Para além dessas avaliações e autocríticas, tem um lado, em comparação, por exemplo, com a geração que fez o Cinema Novo, que nós somos até um pouco modestos. Não temos aquela agressividade, aquele aparato bombástico de relações públicas que eles conseguiram mesmo porque o panorama econômico e cultural em que nós surgimos é outro. Nós aparecemos no final de um período de repressão política e social do país. Na verdade, estamos surgindo a despeito disso. Mas, por outro lado, tivemos uma boa filosofia que, consciente ou inconscientemente orientou nossa cabeça coletiva. Foi uma coisa até sintetizada em um dos lançamentos de

filmes produzidos pela Corcina, a frase: "voar com os pés no chão". Se você olhar o panorama do cinema brasileiro, historicamente, é a primeira vez que alguém assume isso, ou seja, uma certa modéstia, um crescimento de dentro para fora. Veja que a gente continua pequeno, barato de existir, fácil de coexistir e de administrar. Uma coisa que, para o futuro, vai ser cada vez mais importante. E que vai se refletir nos filmes, no estilo de produção que vai vir daqui pra frente.

SILVIO - Se nós temos sobrevivido e crescido, paulatinamente, é porque nosso projeto se adequa à nossa capacidade de realização. Aliás, eu já acho notável a simples sobrevivência da Cooperativa, no quadro geral de devastação do curta-metragem e numa área desassistida como a nossa, do filme cultural. O fato de nós termos passado da marca dos 50 títulos e começarmos a realizar os primeiros longas é uma prova de vitalidade extraordinária. E a grande lição que eu tiro daí é a nossa capacidade de adequar os projetos à dimensão das nossas pernas. Por isso, nós não "quebramos".

FREDERICO - o que eu acho importante ressaltar é que dentro da Corcina nós temos condições de criar um sistema de produção cooperativista de que eu acho que meu filme *o Mangueira, semente do samba* é um exemplo típico, porque se não fosse a Cooperativa ele não existiria. E um documentário que está sendo feito em um ano e meio de convivência com a população do morro da Mangueira e com os participantes da escola de samba Estação Primeira; realizado através de um esquema solidário de produção, quase sem dinheiro nenhum!

SILVIO - Um traço interessante nesse funcionamento da Corcina é o fato de nunca ter-se estabelecido um sistema definido para a realização de filmes. Os cooperados se agrupam conforme suas identificações, conforme os interesses gerados pelo projeto do outro. As equipes foram formadas dentro das formas mais variadas -

participação, remuneração, de graça - mas os filmes quase sempre contaram com a participação de outros cooperados, sem que nenhuma regra tivesse sido estabelecida para isso.

POMPEU - Veja só: o Frederico levou um ano e meio rodando o seu longa, enquanto que recentemente eu filmei, em 15 dias, um média--metragem, o *Observatório*. E nós gastamos a mesma soma de dinheiro. Portanto, eu necessitei um empuxe inicial de grana muito grande; e essa grana escoou rapidamente. Porque para assumir o tipo de filme que eu tenho procurado fazer, que envolve o que eu chamo de uma "aventura estética", com um lado intimista, etc., é preciso pagar uma equipe técnica grande, eletricista, atores... É fundamental, inclusive, um grande esmero técnico. E é justamente esse o tipo de filme que vai acabar sendo bloqueado na distribuição, no acesso ao mercado. Aliás, o bloqueio começa na hora de procurar o financiamento para a produção. Esse tipo de filme não se resolve tão facilmente através de um esquema cooperativo. Ajuda, mas não resolve.

JOATAN - Eu vejo que o que tem pautado a economia do cinema brasileiro a partir da década de 60 é fundamentalmente a participação do estado como um agente estimulador, emulador do cinema. Se o estado é quem traz os recursos, o produtor torna-se então um funcionário indireto do estado, na medida em que este repassa os recursos para o produtor administrar. Ou seja: o "grande produtor", que defende a posição industrial, vai na EMBRAFILME e levanta os recursos para a produção de um projeto...

SILVIO- E, diga-se de passagem, o realiza baseando-se numa estrutura de produção muito mais artesanal do que propriamente industrial

JOATAN - Então, o que é que está acontecendo? Esses produtores, que tanto reivindicam o "industrial", estão assumindo uma tendencia

que, para nós, diretores emergentes, é uma tendência concentradora e extremamente negativa. Porque, ao concentrarem os recursos, eles fazem com que a possibilidade de você dirigir um filme de longa-metragem já não passe mais pela sua relação com a EMBRAFILME, enquanto realizador, mas passe pela sua relação com ele. Você já paga, indiretamente, um imposto a ele, que é a taxa de administração do seu projeto, para poder chegar à EMBRAFILME. Então, o estado está permitindo o desenvolvimento desta coisa perniciosa, que é a figura do intermediário.

SILVIO - O que mais me preocupa nessa tendência à eleição de meia dúzia de produtores como os interlocutores do estado com a área cinematográfica é a contradição disso com a tradição histórica do cinema brasileiro, que deu seus melhores frutos enquanto um cinema de autores-realizadores e não de produtores. Trata-se de uma exceção no panorama mundial, mas uma exceção extremamente saudável e democrática. E que está sendo ameaçada em nome de uma "qualidade industrial para exportação", que ainda não demonstrou ser nem um pouco mais viável do que os projetos industrializantes dos anos 40. E que fracassaram.

JOATAN - Qual é essa resposta? Uma padronização do cinema, o atendimento a uma estandarização cinematográfica dentro dos interesses políticos...

LUCIO - Quer dizer, o controle, do Estado dessa linha de produção.

JOATAN - Exatamente. O estado começa a ter uma linha de produção, que, é essa da conquista do mercado internacional, e tudo o mais. Veja bem: não somos, em princípio, contra isso. O que há de errado nessa tendência é seu caráter excludente, massacrador. Em uma economia cinematográfica planejada você poderia ter o filme de milhões de dólares - que eu não sou contra, porque para competir a nível internacional você tem que apostar, investir também a nível

internacional - mas preservar também as condições para que outras esferas da produção se desenvolvam. O que há de errado nesse projeto, eu insisto, é que os poucos recursos que existem vão para poucas mãos e geram poucos filmes.

FREDERICO - Eu acredito que possamos fazer filmes baratos e que possam se pagar.

POMPEU - Eu também acredito em várias soluções nesse sentido, inclusive o longa-metragem em episódios. Em todo lugar do mundo isso já foi feito. Só aqui permanece uma abstração.

FREDERICO - Em episódios ou não, o que importa é que a concepção do filme permita que ele seja popular e barato. O problema fundamental é que nós vivemos em um país em que os meios de comunicação são completamente dominados por uma ideologia que não tem nada a ver com uma consciência do público. O produto que é mostrado ao público brasileiro, tanto na televisão quanto nos grandes circuitos de cinema, é um produto que aliena, ao invés de identificar. E se nós não temos nenhuma forma de pressão contra essa dominação dos meios de comunicação da indústria cultural, nossa posição se toma um pouco quixotesca.

SILVIO - Mas se, essa é a situação colonial que nos define, temos que extrair dela a nossa força; e não assumi-la como uma fraqueza.

LEILANY - Tudo o que está sendo dito até agora, a meu ver, faz parte de uma avaliação que abrange não só a Corcina, mas outros núcleos que integram essa nova geração de cinema. O movimento que gerou a Cooperativa, e que faz com que ela se mantenha viva através de tantas crises, é uma das coisas mais fortes que surgiram no panorama do cinema brasileiro desde o final da década de 70, em termos de renovação de talentos, métodos e sintonia com o próprio país. Eu sinto, por exemplo, uma crescente demanda de nossos filmes por parte do público chamado "alternativo", que nunca foi

trabalhado a sério, comercialmente, enquanto um mercado. Parece-me que nós temos que batalhar mais agressivamente para equipar novas salas com projetores 16 mm.

LUCIO - Eu me lembro quando fundaram um cineclube no Acre e vinham pessoas da Bolívia para assistir aos filmes no Brasil. E curioso como dentro do próprio Brasil acontece, de certa forma, o mesmo. Não que eu tenha uma posição xenófoba do tipo: "não devemos passar os filmes do Hawks, do Ford..." São filmes que inclusive fazem a cabeça da gente... Acontece que nós também produzimos e temos necessidade de mostrar os nossos filmes. E nossos filmes falam português, não falam inglês. Pela temática, eles são feitos para serem vistos, antes de tudo, por nós, brasileiros. Implantar essas salas em 16mm vai permitir a revelação de um lance de unidade nacional importantíssimo.

LEILANY - Temos que consolidar a nossa geração...

LUCIO - A gente não tem geração, não tem unidade. A meu ver; nós somos uma geração de cabeças individuais.

JOATAN - Mas o resto também é mitologia, meu caro.

LUCIO - Pode ser, mas o Cinema Novo, por exemplo, tinha um projeto político muito bem definido, tinha um trabalho teórico... Foi esse grupo que criou a EMBRAFILME, que trabalhou a conquista de mercado. Nesse sentido eu acho que eles avançaram.

SILVIO - O que eles tinham, fundamentalmente, e que muitas vezes falta a nossa geração, era uma profunda solidariedade. E contaram com condições objetivas extremamente favoráveis, no final da década de cinquenta, para que um grupo de jovens intelectuais aspirantes à realização cinematográfica com uma perspectiva nacionalista, preocupados em filmar o Brasil e desenvolver um cinema tematicamente popular, rompesse estética e culturalmente com a chanchada e com a dominação do cinema estrangeiro e avançasse

compactamente na forma de um movimento. Além, evidentemente, do vigor dos filmes, foi um certo sucesso em festivais internacionais e sobretudo a profunda solidariedade interna desse grupo que permitiu uma ampla divulgação de suas ideias e a conquista de uma grande visibilidade, um grande reconhecimento de seu papel transformador.

LEILANY - Eu acho que a gente devia esquecer um pouco a existência do Cinema Novo e tentar estabelecer a nossa identidade. O Silvio acabou de falar que eles contaram com um momento muito favorável. Mas nós também não estamos vivendo um momento tão desfavorável, porque hoje tem muito mais gente fazendo cinema no Brasil inteiro do que naquela época.

FREDERICO - Então, é mais desfavorável...

LEILANY - Sim, mas ao mesmo tempo tem outro lado favorável, com tantos filmes sendo feitos, com tantas pessoas fazendo cinema no Rio, em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte... Conseguiu-se introduzir uma semente que está brotando por aí. Precisamos nos ver como parte de um país que vem mudando aceleradamente. O Brasil de hoje é inteiramente diferente do que era há dez anos, 20 anos atrás. Tanto industrialmente quanto a nível das cabeças, das consequências da repressão, essa coisa toda. E como se nós estivéssemos acompanhando a convivência do Brasil conservador, reacionário, difícil de mudar, com o Brasil pós-repressão dos movimentos negros, *gays*, feministas... grilagens no campo, conflitos de solo urbano e outros mil problemas que estão eclodindo material e psicologicamente. Os filmes que nós realizamos, tipo *Mutirão*, *Tempo quente*, *Mangueira*, *semente do samba*, *Fênix*, *Lygythyma depheza*, são embriões dos longas-metragens que nós temos pela frente. Porque nós estamos no momento de assumir nossa identidade dentro do cinema brasileiro.

JOATAN - Vamos retomar, então, o papo em torno da Corcina? Por

exemplo, aquela mostra dos nossos filmes nas sessões ABRACI no Meridien, foi uma coisa que de certa forma balançou com as pessoas *que* estavam lá, porque os filmes demonstram a intimidade que os autores já têm com a imagem, quer dizer, a imagem e o conceito no mesmo sentimento, incorporados. Os filmes fluem com uma energia, uma sensualidade que dispensam explicações. E um aperfeiçoamento, é claro. Tem todo um passado que a gente está bebendo aí...

SILVIO - Uma coisa muito marcante que nós extraímos dessa experiência da reserva de mercado para o curta foi o estímulo a filmar muito. Vários de nós fizemos, em poucos anos, cinco, seis filmes. O Paulo Veríssimo, por exemplo, realizou pelo menos oito curtas antes do *Roteiro de Macunaíma*. E essa experiência, essa depuração evidentemente vai se refletindo longa que ele está fazendo. Quer dizer de alguma forma a "lei do curta" cumpriu um papel fundamental, mesmo tendo sido sabotada e diluída.

LUCIO - Outro dia o Pompeu estava conversando comigo e dizia: nós precisamos fazer uma revisão crítica de nossa experiência técnica e estética. Você vê o *Babilônia Revisitada*, é um filme composto por um plano sequência de dez minutos e mais vinte segundos de letreiro! O fato do Paulo Veríssimo produzir cinco curtas com um orçamento... Eu produzir dois curtas - esses últimos que eu fiz, *Lygythyma depheza* e *Ato delituoso impune* - com o orçamento equivalente à metade de um curta... E, no fim, uma coisa que me gratifica, alguém chega para mim e diz: "Seu filme é o primeiro que eu vejo se assumir como uma brincadeira de cinema.

JOATAN - Outro dado, só para reafirmar o que você está falando: nós somos um grupo que passa por todas as experiências de produção, ao mesmo tempo. Você vê isso, facilmente, no letreiro dos filmes: uma hora o cara é diretor, outra hora ele é câmara, ou

é assistente, ou é co-roteirista... Esse rodízio de funções nos dá uma formação, em termos de artesanato de cinema, de técnica, que também se reflete nos filmes. Por isso, os filmes são, via de regra, bem acabados. Talvez esta seja, hoje, a grande prova de que a gente pode filmar rápido, barato e bem. E ã que nos dá condições de reivindicar espaço junto ao mercado do longa-metragem.

SILVIO - Eu acho significativo o fato de nós não termos adotado nenhum modelo ou gênero - tipo "social", "experimental", o que seja - e por isso mesmo não termos criado condições para que algum "patrulhismo" se estabelecesse em torno de um determinado padrão cinematográfico. Foi isso o que nos permitiu, tendo nós formado com uma intimidade técnica muito grande com o cinema, mantermos ao mesmo tempo uma diversidade enorme de produção. A troca que isso possibilitou foi um fator de crescimento, de contribuição permanente entre nós, enquanto realizadores.

FREDERICO - E outro dado que foi o fato de nós termos nos mantidos juntos durante esses anos, projetando nossos filmes, falando e ouvindo sobre eles.

SILVIO - Mas me parece que mais importante do que tudo isso é o fato da Corcina ter sempre recusado o caráter corporativo fechado. De nós termos nos mantido sempre um organismo aberto à participação de qualquer realizador independente que queira se agregar à Cooperativa. E muitos ainda virão...

. "Elisa - crônica de uma derrocada", Última Hora, 22/11/84.

. "Elisa, o amor carioca em julgamento no FestRio", O Dia, 22/11/84.

- . "Melhores vídeos em sessão especial", 24/11/84 (sem fonte).
  
- . "Elisa, sucesso de hoje no Festival de cinema do Rio" – Gazeta de Notícias, 24/11/84.
  
- . "Elisa – crônica de uma derrocada": pré-estreia" – O Dia – 20/1/85
  
- "Elisa, um vídeo-cine-teatro que fala sobre a estética", O Globo, 21/1/85.
  
- . "A paixão segundo Pompeu", Claudia Moretzohn, CineImaginário nº 9, agosto 1986.

Pompeu Aguiar (dos vídeos-longas *Elisa* e *Paixão*) continua seguindo fielmente a sua ideia de que poesia, cinema, teatro e vídeo se resumem numa coisa só: audiovisual. Ele está concebendo um grande projeto que envolve cinco trabalhos, todos curtas: um em 35mm, um em 16mm, dois em vídeo e um em teatro. Alguns textos são dele e outros de Beckett. "Os cinco curtas não têm nome específico. Eles fazem parte de uma única coisa que fazem parte de uma única coisa que fazem parte de uma única coisa que eu chamaria de *Mais uma história para crianças ou paixão não é bem isso* ou *Tire as suas mãos imundas da minha estética*, dispara Pompeu. O projeto custa pouco – em torno de 5 mil dólares – e será bancado em parte pelo próprio cineasta e possivelmente por empresas privadas. "Já que são coisas curtas, vou fazendo uma de cada vez", explica Pompeu. Os dois vídeos serão co-produzidos pelo

Studio Line, Pompeu não fará uso da Lei Sarney porque ainda não inscreveu a sua produtora, a Cassandra Filmes.

. "A paixão segundo Pompeu", CineImaginário, agosto 86.

. "Apologia do amor em vídeo", Tribuna da Imprensa, 2/9/86.

. "Pompeu Aguiar dá os toques finais em seu novo filme" – Tribuna da Imprensa (sem data).

. "Luz de outono: um trabalho coletivo", Claudia Moretzsohn.

Entrevista Pompeu Aguiar, CineImaginário nº 20, julho 87.

Depois dos vídeos-longas Paixão e Elisa, Pompeu Aguiar resolveu dar uma guinada dupla na carreira de cineasta. Ele está produzindo cinco curtas – que fazem parte de um único projeto – e aposta na criação coletiva. Os roteiros estão sendo escritos junto com a equipe e os atores – Isa do Eirado, Felipe Camargo, Dedina Bernardelli e Nina de Pádua. Um dos curtas será em vídeo e se chamará provavelmente Luz de outono. Sobre ele, e sobre a criação coletiva, falaram Pompeu, Isa, Dedina e Felipe.

CI - Como está sendo feito o vídeo?

Pompeu – Ele não é uma atitude solitária minha, é uma coisa coletiva, de toda a equipe. É claro que existe um ponto de partida, um final e um eixo. São poucas palavras, ele cai naquela coisa de por que fazer um curta. Por uma razão muito simples: o curta não dá tempo para o erro. Se você errou, a ideia foi demolida. Você tem que atingir sensorialmente, e não tem um tempo de reflexão. Você não tem tempo de ficar pensando durante. E por que um vídeo? Em

primeiro lugar, porque certas modalidades cromáticas, em preto, branco e cinza, só se consegue em vídeo. É uma opção estética. Além desses dois pontos de partida, tem um terceiro: vou partir de uma razão fundamentalmente estética, ligada a estudos de imagem e trazer, a partir de uma frase, o que vai haver dentro dessa imagem.

CI - Os atores são os mesmos nos cinco projetos?

Pompeu – Uma parte é com Dedina, uma parte com Felipe e a Isa e uma parte só com ele. Agora, essas partes se montam numa coisa só. O negócio é usar de precisas palavras e precisos sons para atingir sensorialmente a coisa. Por isso, estamos cirando juntos. Isso tudo está entrelaçado. As coisas se juntam de uma maneira ou de outra. O vídeo pode se chamar Paixão parte II e começar com um ponto. Você pode pontuar com o silêncio ou com um sapateado, para afirmar umas dez ou doze coisas. Você tem uma história que pode ser a seguinte: um homem, por acaso diretor de cinema, procura a vida inteira a mulher perfeita, e jamais se apaixonou por alguém. Ele só procura a mulher perfeita. Isso já foi citado no Paixão. Ele viaja até o centro geométrico do Brasil, Brasília e, por acaso, quando chega lá, descobre que aquilo não tem a menor importância, que aquela sucessão de mulheres não substitui o sonho, e que nem ele gosta mais dela e nem ela mais dele. Você tem o final do amor, a ausência do amor. Você tem a ausência da amor-paixão e da paixão-amor. Você pode ter um ponto de partida do que o que a gente quer fazer com a história dessa pessoa que substitui sempre uma mulher por outra.

Felipe – Ele está em todas e não está em nenhuma.

Pompeu – E cada frase disso tudo é exatamente com um curta. No curta, se você errar ele está demolido. Então, você tem que escolher as palavras, os sons, os silêncios e as mixagens precisas para definir o que Felipe disse. Você diz uma frase, e ela pode ter trinta leituras,

sendo que uma delas é essa. Você tem essa linha de “histórias”, e dentro dela vai afirmar fatos simples e muito difícil de ser entendida, exatamente porque tem que ser precisa. Não há tempo para erro.

CI - Você continua privilegiando o som?

Pompeu – Não estou privilegiando o som.

CI - Mas você fala que o filme é 11% som.

Pompeu – Mas ele é. Se você mostrar toda a história do cinema, verá que por trás tem aquela música tocando, que vai trazendo para as imagens. Quero fazer isso de uma maneira direta, clara, objetiva e simples, sem falsificação. Ou melhor, denunciando a falsificação. Denunciando o discurso das aparências, o discurso metafísico. O importante é que não estou escrevendo sozinho. Prefiro fazer isso com o que o Felipe, a Dedina e Isa me trazem, e os outros que vão entrando.

Felipe – É criação coletiva mesmo.

Dedina – Cada um tem uma coisa a dizer sobre a ausência de paixão e a paixão.

Felipe – E também não é uma coisa de mensagem, mas de sensações. A gente não está colocando a coisa como sendo definitiva. A pessoa que for assistir vai se sentir identificada com aquilo – já o viu em algum lugar, ou isso acontece com ela própria. Vai se chocar, gostar ou chorar.

Dedina – E as poucas palavras são importantes para isso. O critério de dizer poucas e precisas palavras é muito mais sensorial.

Isa – O som é muito importante. O que você escolher para botar no fundo vai levar a algum caminho a quem está assistindo. Depende dos elementos que a gente for juntar, e que ainda não estão juntos. Ninguém ainda fez o filme. a gente ainda está trocando essa coisa que é mais ou menos a ausência de paixão, a falta de comunicação

de um cara que busca o tempo todo a mulher perfeita e nunca acha. E quando acha, não gosta dela nem ela dele.

CI - A criação coletiva não acaba sendo uma exposição muito grande para o ator?

Isa - Mas também não se pode cair no erro de achar que são as nossas experiências. É o raciocínio de uma situação. Claro, uma memória ou até uma experiência, mas não é uma coisa do tipo "a minha vida é assim", "eu amor desse jeito". Mas a partir do momento em que você está representando, está se expondo.

Felipe - É uma exposição mesmo. Mas não é uma história minha, é uma história nossa.

Pompeu - Me lembrei que, no Paixão, tem uma frase de Maria Schneider no Último tango: "você vai ter que encontrar outra atriz para o seu filme. A minha cabeça já está cansada de ser violentada." É isso, talvez seja violentar um pouco a cabeça. Colocar, se não todos os dados pessoais, pelo menos um bocado deles. Esse tipo de coisa nunca foi feito aqui no Brasil. Pode até ter sido feito lá fora, com o Paixão, do Godard. Ele gastou metade do orçamento gravando tudo em vídeo, e talvez tenha ficado até mais bonito que as imagens em 35.

CI - Você está trabalhando sobre que textos?

Pompeu - Tem textos meus e alguns que estamos fazendo juntos. Tem um borrão meu, sobre o qual a gente vai trabalhar, e tem um texto do Beckett de 1972, que se chama "Sem reposta".

CI - Como é o projeto? São cinco histórias diferentes com um mesmo tema, ou uma mesma história?

Pompeu - Você tem um eixo e a história do cara que viaja para milhões de lugares atrás da pessoa perfeita. E, quando chega no centro do fim do mundo, descobre que isso não tem mais a menor

importância. Evidentemente, uma pessoa que chega a uma conclusão dessas entra numa perplexidade profunda, que pode gerar uma infinidade de reações. O que importa é isso: você afirmar fatos. Afirmamos a ausência de comunicação, a falência total do amor. E aí a gente tem o Beckett. É como o título diz: Sem reposta. Você tem uma história que é pontuada, e a história talvez seja essa. Eu digo talvez porque você tem 500 leituras dessa história, mas as leituras convergem para um ponto comum: a afirmação desses fatos, aparentemente óbvios. Talvez não tanto, senão as pessoas não ficariam nessa situação deplorável da raça humana. Diante de coisas tão horrorosas que se vê no jornal e na TV, vamos tentar fazer uma coisa com amor, pelo amor e, de preferência, entupida de amor e paixão. Mas isso é uma coisa muito difícil de se mostrar porque existem a doença e a guerra. É uma tentativa, não está pronto. Você pode ter 500 leituras e 500 dicionários. É preciso jogar todos eles pela janela.

. "Luzes de outono, um vídeo sobre os sentimentos perdidos", O Globo, 18/11/91

. "O fim do mundo tem sua versão tupiniquim na tela", Tribuna da Imprensa, 4/1/94.

. "Reflexões filosóficas em vídeo", Jornal do Brasil, 21/8/95.

. "Programação – seleção e debate com o realizador", Jornal do Brasil, 22/8/95.

- . "Vídeos difíceis de Pompeu Aguiar no CCBB", Tribuna da Imprensa, 22/8/95.
  
- . "Alto astral faz a fama da sacoleira", O Globo, 24/9/95.
  
- . "A moldura ótica do som", Jornal do Commercio (sem data).
  
- . "Calçadão", Jornal do Brasil, 10/4/96.
  
- . "Da guerrilha à praça", Jornal do Brasil, 13/4/96.
  
- . "Juntos outra vez", O Globo, 14/4/96.
  
- . "Pompeu Aguiar lança novo vídeo", Jornal dos Sports, 14/4/96.
  
- . "O diretor de uma musa só", Revista de Domingo, Jornal do Brasil, 14/4/96.
  
- "Noturno estreia hoje no Estação", O povo do Rio, 15/4/96.
  
- . "As sombras da existência", Jornal do Brasil, 15/4/96.
  
- . "O homem do fim do século em 'Noturno'", A Notícia, 15/4/96.

. "Desabafo sobre rodas", O Dia, 18/4/96.

. "Um filme sobre o feminino", Jornal do Brasil, 31/11/99.