

IMPrensa
SÉRGIO PEO

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



SÉRGIO PEO

IMPrensa

. "O cinema na Rocinha e a Rocinha no cinema", Sérgio Santeiro, Jornal de Ipanema, 17 junho 1977.

. "Gramado 79" Filme Cultura nº 33, maio 79, (transcrição apenas da parte referente ao filme de Sérgio Péo, *Associação de moradores de Guararapes*).

Associação dos Moradores de Guararapes serve, para a quase totalidade do público, como inesperada revelação de experiência levada a efeito numa favela carioca. Reunidos em associação desde 1960, os favelados opuseram resistência ao programa governamental de deslocamento dos bairros aos distantes subúrbios do Grande Rio. Em 1967, compraram a terra onde a favela está instalada com numerário proveniente de uma coleta entre todos os moradores. Agora, 1978/1979, estão empenhados em conseguir do BNH, do FGTS, do PIS-PASEP e de outros fundos oficiais a parcela que lhes cabe para realizar - em conjunto e de forma racional - a urbanização da favela. Quem narra as etapas dessa experiência é Cláudio de Moraes, líder dos favelados. Durante os 10 minutos do filme, Sérgio Péo - diretor e autor do argumento - fixa a câmara no rosto de Cláudio, desviando-se por segundos para flagrar cenas da favela e situá-la para o público na geografia da cidade. Quando se sabe que existe a obrigatoriedade legal da exibição de curtas junto com filmes estrangeiros, se fica torcendo para que *Associação dos Moradores de Guararapes* entre logo em cartaz, em todos os lugares do Brasil. Mesmo que não seja visto pela gente dos nossos mocambos, alagados e afins - esse pessoal não tem dinheiro nem para comer - o

filme de Sérgio Péo serve para mostrar ao público de cinema no Brasil, a classe média - uma coisa óbvia: são os diretamente interessados que devem e podem partir as melhores soluções."

. "Curta-metragem - anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem-Jean Claude Bernardet, FilmeCultura, nº37, jan/fev/mar 1981, p.56 a 59.

Estes filmes de curta-metragem, realizados nos últimos anos e provavelmente muitos outros que não conheço ou que esqueço - (e por essa omissão não deixarei de ser mais uma a vez culpabilizado) nada têm a ver entre si. A não ser num ponto: todos eles estão centrados em pessoas, eventualmente personagens de ficção (*Tigresa*). Os filmes giram em torno delas, sem digressões, seus depoimentos fluem ininterruptamente sem intervenção de locutores, às vezes mesmo sem que apareça na trilha as perguntas de seus entrevistadores. Em muitos casos, a câmera encurrala a figura (*Tigresa*), ou se deixa fascinar e não consegue desgrudar dela (*Tarumã*). Essa pessoa pode ser uma primeira pessoa do singular: em *Primeiros Cantos*, Santeiro se filma a si próprio recitando poemas de sua autoria. Apesar da diversidade de propostas e problemas colocados por estes filmes, a presença de uma pessoa como figura central parece indicar uma preocupação comum. A de resgatar o comportamento individual, a individualidade. Comparar esta atitude com o documentário que se tem chamado de sociológico, cujos exemplos mais expressivos datam provavelmente da década de 60 (*Aruanda, Maioria Absoluta, Viramundo*). Neste, em geral, o entrevistado não vale pelo que é, mas pelo que ele representa: ele vale enquanto representa algo maior do que ele, algo que não é ele. Ele representa uma profissão, um meio social, uma categoria. Ele é um tipo ou uma média significativa. Ele é um particular usado como amostra de um geral, as moças da classe média, o operário

qualificado, o camponês. A categoria ou o tipo deglutem a pessoa que está na origem do personagem cinematográfico. Este personagem é peça na análise do assunto do filme ou na demonstração da tese. (...)

Há quem tenha visto no depoimento do favelado de *Moradores de Guararapes* algum artifício, alguém infiltrado na favela, quem sabe um sociólogo disfarçado, de tão estruturada e límpida que é a fala de Claudio de Castro. É uma reação perfeitamente compreensível. O longo depoimento do favelado, que o filme deixa correr, revela um nível de consciência de que a elite considerava-se guardiã. A revelação de uma consciência tão organizada num outro lugar da sociedade, se pode fascinar, pode também escandalizar. Pois, se não continuarmos produtores e distribuidores de consciência, que diabo estaremos fazendo aqui? A fala de Claudio de Castro não é só uma consciência, e nada tem do discurso analítico de um cientista.

Diferencia-se também profundamente dos depoimentos de *Tarumã* e de *Seu Ramulino*, pois não descreve nem analisa uma situação. É o discurso da luta. Claudio de Castro relata uma luta coletiva dos favelados de Guararapes contra os poderes públicos, no sentido de encaminharem autonomamente, conforme os seus interesses, a sua situação de moradia. O depoente destaca as etapas da luta, como cada etapa gera reações que modificam a situação, como cada modificação provoca uma reavaliação da tática. A originalidade desta atitude pode se tornar mais clara se comparada com os depoimentos de um exemplo entre inúmeros, *O Buraco da Comadre*, de João Batista de Andrade: os depoentes relatam as providências que tomaram, em vão, para que os poderes públicos resolvam o seu problema de moradia; é o discurso da pressão e da dependência (situação sobre a qual o filme, no seu projeto original, tinha uma visão crítica). Estas duas características tornam o depoimento de *Guararapes* provavelmente único no cinema brasileiro. O fato de ser o discurso da luta, e não da compreensão e da análise, o fato desse discurso não ser nunca reivindicatório, não ser uma pressão para

obtenção de melhorias, mas o discurso de um enfrentamento de igual a igual e de uma luta. Pergunto-me se não há aspectos contraditórios em *Moradores de Guararapes*. A câmera fixa revela fascínio pelo depoente. Mas, diferentemente do que ocorre em *Tarumã*, a montagem interrompe a imagem do depoente, por exemplo, com planos negativos cor da maquete do conjunto habitacional para onde os favelados não querem ser transferidos. As intervenções iniciais me parecem ter como função nítida pontuar a fala do depoente, grifar, destacar as frases que o cineasta julga mais relevantes e que marcam momentos decisivos da luta. Por exemplo, os primeiros cortes vêm logo após frases como "Atrelada aos poderes públicos", "remoção das comunidades faveladas", "criou a Associação dos Moradores de Guararapes", etc. O material inserido no meio do depoimento toma-se cada vez mais extenso, introduzindo o Cristo Redentor visto da favela, uma festa de crianças (algum aniversário ou festa de S. João) e, no final, acabado o depoimento, planos de atividades na favela, com o acompanhamento de um samba *off* com muita presença e que confirma um caráter de festa. E aí tenho uma certa dificuldade em acompanhar o filme. Compreendo o caráter de festa, mas ele me parece colocado no filme por uma determinação exclusiva do cineasta, e não por vir do que diz Claudio de Castro. Esse clima de festa apostado ao depoimento da luta lembra o velho chavão do "amanhã' que canta". Lembra também urna velha festa: aquela do samba que nasce na favela, da favela que fica mais perto do céu, familiar à chanchada dos anos 50. Pergunto se não há uma defasagem entre o filme e o depoimento que veicula. O cineasta percebeu a força do depoimento, tanto que o filme foi feito, e feito com planos longos que deixam falar Claudio de Castro. Estes planos são momentos em que, predominantemente, o cineasta se submete ao depoente, atuando principalmente no corte, da maneira que vimos acima, e na enquadração. Mais adiante e depois de terminado o depoimento, o cineasta vai assumindo a predominância, e dá então a

impressão de, em termos de consciência e de luta, estar aquém de seu depoente. Como se a consciência é a força maior do cineasta consistisse em identificar a consciência do depoente, e se limitasse a isso. A força e eventuais fraquezas de *Moradores de Guararapes*, a relação depoente-cineasta talvez apontem para a relação atualmente existente entre setores da intelectualidade e setores dos movimentos populares: reconhecer a força crescente destes movimentos, valorizá-los, e correr atrás, sem saber muito bem onde se situar, embora se gostasse de fazer um pouco mais do que apenas apontar para a consciência popular. Talvez não seja exagerado (ou talvez eu esteja 'cristalizando excessivamente sobre o filme de Sérgio Peo preocupações minhas que ultrapassam o campo do filme, ou talvez não: *Moradores de Guararapes* me fascina e me intriga e foi um dos filmes que mais contribuiu para deslanchar toda essa reflexão) - não seja exagerado dizer que o filme, ao mesmo tempo em que aponta para a força do movimento popular, também aponta para uma crise - não tematizada no filme de setores da intelectualidade. Por exemplo - para finalizar - a questão da enquadração do primeiro plano de Claudio de Castro. Sua construção é forte e surpreendente. Claudio está enviesado em relação abaixo da câmera, como que falando a um interlocutor que se encontraria à esquerda da câmera; está encostado num muro de pedras. Alguns instantes após o início da fala, uma criança passa atrás de Claudio, na altura de sua cabeça, a câmera recua, o plano se abre. O espaço inicialmente percebido (por mim, pelo menos) como achatado, dilata-se e revela uma profundidade de campo inesperada, que valoriza um outro elemento de composição: uma viga ou tronco depositado naquilo que revelou ser um caminho, na altura da cabeça de Claudio e que se prolonga até o lugar onde está a cabeça - é difícil descrever uma imagem. Disto resulta uma composição plástica forte, que me fascina tanto quanto, talvez, o próprio depoimento. Só que não sinto a relação entre o depoimento e a estrutura de composição do plano. Há uma relação: o

plano veicula o depoimento. Mas ela, evidentemente, não se esgota aí. O que acontece em *Tarumã* é diferente: a depoente está, num descampado, o que impede que, quando se focaliza sua ' cara, qualquer outro elemento, além da cabeça, seja usado para a composição do plano. A depoente tampouco fala no eixo, da câmera, também está orientada para a esquerda, mas de ' modo que me pareceu menos acentuado que em *Guararapes*; I a posição da câmera está mais sensivelmente condicionada pela presença da mulher, mostrá-la falando e eliminar o que poderia ' perturbar a relação de mostrar e de se submeter à depoente, i processo que se acentua no decorrer da evolução do filme. Diferentemente, em *Guararapes*, além de sua função de mostrar e veicular, a enquadração mantém com o depoente uma outra relação. Qual? A estrutura do plano me parece nada acrescentar ao depoimento; ela dá impressão de ser um modo: de apresentação elegante (que poderia ser este ou outro); ela dá a impressão de ter uma função decorativa. Mas simples decoração, ela também não é. Ela é a expressão do cineasta. Em filmes de Sergio Peo, posição e movimento de câmera têm grande importância, por exemplo *Rocinha*. Mas uma expressão, em *Guararapes*, que é como que paralela e simultânea ao depoente, que, além de mostrar e veicular com certo fascínio, não encontra uma relação mais íntima com ele. O depoente mostrado no plano e o plano como que pertencem a duas ordens diferentes que não sabem como se relacionar mais profundamente. Essa espécie de disritmia ideológica para que apontava acima entre o depoimento e o conjunto do filme talvez esteja, já no primeiro plano, condensada na relação entre o depoente filmado e a maneira de filmá-lo. Estes comentários sobre *Guararapes*, *Tarumã* e outros filmes são evidentemente motivados pelo esforço de compreendê-los e explicitar a minha relação com eles. E também pelo esforço de perceber, não ao nível das ideias expostas e das teses desenvolvidas, mas sim ao nível da relação câmera objeto filmado e do corte, ao

nível, digamos, da materialidade do filme, a relação que se estabelece entre o filme e as pessoas, ações e movimentos que ele apresenta.

"Comissão Concine", João Carlos Rodrigues, FilmeCultura nº 41/42, maio 1983, p. 52 e 53.

Entrevista com a Comissão do Concine encarregada de fornecer o Certificado de Produto Brasileiro aos curtas-metragens: Vânia Granato (Concine), Sérgio Péo (ABD), Alberto Graça (Abraci), José Carlos Monteiro (crítica cinematográfica) e Cláudio Bojunga (Embrafilme) gravada em setembro de 1982.

FC - Da maneira que a lei do curta existe hoje, ela não satisfaz nem aos cineastas, nem aos produtores, distribuidores e exibidores. Por que isso teria acontecido?

SERGIO PEO - O que aconteceu foi que a estrutura foi sendo dominada pelo exibidor, e o produtor independente foi sendo paulatinamente posto fora do mercado. Creio que é preciso ampliar os mecanismos de controle da distribuição e exibição do curta, com um critério de exibição cronológica do certificado. A primeira proposta concreta foi do Primo Carbonari, mas é uma coisa que vem sendo pensada desde o início, embora nunca tenha sido efetuada. Agora me parece inevitável, sob o risco de continuar a deformação.

FC - Você falou em produção independente. A exibição cronológica não impede que grandes produtores passem a produzir filmes culturais. O Galante, por exemplo, chegou a produzir dois curtas do Reichenbach bastante interessantes. O que pode ser feito para ajudar especificamente esta produção independente?

PEO - Não se trata de deixar o mercado apenas para a produção independente; mas ela tem de se articular para conseguir sobreviver.

Fechar o mercado não seria o caminho. Se forem criadas condições para a produção independente chegar ao mercado, isso já seria uma conquista importante, sem eliminar outros investidores. Uma cooperativa ou uma pequena firma numa múltipla sociedade são formas de tentar solucionar isso. O problema real é a falta de apoio para a produção do filme cultural.

FC - O que seria exatamente um filme cultural?

PEO - É um filme que parte de um projeto de ação sobre questões sociais, culturais da comunidade e atravessa geralmente um processo longo de elaboração.

FC - E muito subjetivo... Qualquer filme sobre Castro Alves ou Gonçalves Dias é cultural?

CLAUDIO BOJUNGA - Filme cultural é aquele que usa como pretexto um assunto cultural, mas aquele que filmicamente é cultural. O filme *Meow* é sobre a Coca-Cola, mas tem todo um tratamento, uma linguagem cinematográfica, que fazem com que seja uma experiência cultural. Definir pelo tema é um alibi para um bando de pessoas que querem fazer dinheiro às custas da cultura.

FC - Não acha que o conceito de cultura é abstrato? Que o que é cultural hoje pode não ser amanhã, e vice-versa? As chanchadas, por exemplo, eram consideradas lixo nos anos 50 e hoje são motivos de teses, livros etc.

BOJUNGA - Dizer que tudo é cultura é uma posição tão válida quanto dizer que tudo é comércio. Acho perigoso considerar que tudo é cultura.

FC - Uma das acusações mais comuns contra a Comissão é que ao definir que tal filme é cultural e tal outro não é, ela está exercendo um poder de censura que seria ilegal.

BOJUNGA - Considero uma das mais autoritárias a posição de alguns que acham que todo produto feito por um brasileiro com uma câmera na mão é cultura. Na verdade, isso implica numa série de perversões culturais. Não é possível ser independente e subsidiado. Esta posição excessivamente abrangente eu acho má, parece democrática mas na verdade é mais totalitária. Dificilmente você vai encontrar um produtor que não admita um processo de seleção a horas tantas, e uma base de subjetividade nesse processo. Deve-se procurar uma definição de qualidade. Todas as conversas giram apenas em torno dos aspectos econômicos, o que é uma maneira de escamotear a discussão sobre a qualidade. Inclusive é paradoxal que as pessoas que mais falam em cinema criativo acabem defendendo qualquer filme, e o público, que a princípio é o bobo, termina fazendo a seleção cortando a poltrona ou vaiando.

FC - Esta teoria parece derivar da tese de que todo filme brasileiro vale a pena ser visto. Hoje está sendo defendida por produtores, mas vem desde antes da década de 50 como reivindicação de críticos e cineastas.

BOJUNGA - Acho isso uma leitura errada, complacente e aproveitadora do que o Paulo Emílio disse.

FC - Mas muito difundida.

BOJUNGA - Isso não significa que ela não seja infelizmente um problema.

ALBERTO GRAÇA - Acho que tudo isso pode ser colocado de maneira mais simples, pois pela própria legislação a Comissão ficou obrigada a vetar. O que nós procuramos fazer é votar, ao invés de vetar.

Exatamente para fugir do que estamos vetando o que não é cultural. Na verdade, estamos votando um prêmio de qualidade. Essa é uma das propostas que estamos defendendo. Isso eliminaria esta discussão subjetiva. Na verdade, são votados os critérios

cinematográficos de cada um, somados os pontos e o filme é aprovado ou não. Deve ser considerado como um prêmio. Um voto, e não um veto.

BOJUNGA - Boa parte das pessoas que apresentam curtas à Comissão são obviamente mutreteiros.

VÂNIA GRANATO- Que queria deixar claro que a resolução do Concine contém o item 7 que diz que a Comissão tem seus parâmetros de julgamento para emitir o voto ou o veto em relação ao certificado, normalmente se baseando em termos legais no item 4 que diz que tem de ser cultural, informativo, técnico etc. Isso não dá condições ao produtor de fazer críticas ao ter seu filme negado. Ao abordar Castro Alves ele não está obrigatoriamente abordando o que é cultural, nem a Comissão diz que não é cultural. Exatamente por ser eclética, a Comissão não dá margem a elitismo. Não se pode defender o curta defendendo o produto espúrio. Quando esta Comissão foi instalada, a situação já estava basicamente pervertida com centenas de certificados fornecidos a filmes de baixa qualidade.

FC - o que fez com que as comissões anteriores aprovassem esses curtas de má qualidade que irritam o público e desacreditam a própria lei?

VANIA - Em 1977 havia uma comissão formada por 3 membros, um da EMBRAFILME, um do Concine, um da ABD, pouco a pouco aumentada com a inclusão de novos elementos e entidades. Na gestão de Miguel Borges no Concine, em 1979, foi criada uma comissão de recursos composta também por membros da área cinematográfica, e na qual a primeira comissão tinha apenas um membro sem direito a voto, apenas para explicar o motivo do veto. Parece-me que nesta segunda comissão dominou o conceito de que tudo que é brasileiro é cultural, e tudo que é cultural vai às telas. E realmente os filmes vetados acabaram liberados por esta comissão de recursos, que

durou cerca de seis meses e emitiu mais de 400 certificados para filmes ruins, que só vão sair do mercado em 1984. Esta comissão posteriormente foi extinta pelo próprio Concine e substituída por uma comissão de plenário, com membros do ministério da Justiça, Indústria e Comércio, Educação e Cultura e Itamaraty e só então a coisa voltou ao normal.

BOJUNGA - Em nome da generosidade, acabou-se na complacência e na tolerância, o que é uma forma de ter pouca generosidade com o curta e o público.

PEO - Não se tinha de maneira clara a noção das distorções que viriam depois, nem de quantos curtas eram necessários para cobrir o mercado. O objetivo era aprovar para fazer cumprir a lei.

JOSÉ CARLOS MONTEIRO - Foi neste momento de complacência que apareceram os aproveitadores. Em geral, produtores desta ou daquela maneira aliados a distribuidores. Descobriram que a lei podia ser boa para eles e alijaram o produtor independente.

BOJUNGA - A picaretagem pode ser lida na própria matéria fílmica dos filmes enviados à Comissão.

MONTEIRO - Inflação de biografias de músicos e artistas plásticos; obras pseudo-antropológicas ou folclóricas focalizando macumbas e outras manifestações religiosas; remontagem de atualidades rotuladas de curtas-metragens culturais; evocações canhestras de episódios históricos; fitas turísticas tipo cartão-postal; obras de antigos produtores reanimados pela lei do curta - essa é a maioria esmagadora do material que nos é apresentado. No momento em que houve o *boom* industrial, a coisa se complicou pelo paternalismo excessivo da EMBRAFILME, pressionada por parcelas expressivas da classe cinematográfica. Resolveu-se ampliar para o curta a mesma reserva de mercado do longa - o que me parece uma coisa justa e necessária. Mas veio também a distorção. A produção, estimulada

pelo paternalismo, se deformou; a distribuição foi a reboque; e a exibição utilizou todos os pretextos possíveis para se favorecer.

FC - Parece-me simplista considerar o exibidor como bode expiatório de uma legislação que apresenta tantas falhas.

ALBERTO - Inclusive parece que os 5% que devem ser pagos pelo distribuidor estrangeiro estão sendo repassados para os exibidores por um mecanismo meio nebuloso.

BOJUNGA - Esse foi o motivo, anos atrás, da vinda ao Brasil do Jack Valenti, presidente da Motion Pictures International.

MONTEIRO - Outra distorção foi a transformação de uma produção espontânea num negócio altamente lucrativo.

ALBERTO - Antes de terminar, eu queria deixar bem claro que o cineasta brasileiro pretende lutar também pela colocação do seu produto na TV. Assim como o espaço do mercado do curta foi conquistado depois de uma luta política que mobilizou entidades e cineastas durante anos até o sancionamento da lei pelo presidente da República, essa conquista política também terá de ser feita.

Carta para o Jornal do Brasil, Sérgio Péo, 6/5/86.

“É realmente crítica a situação do curta-metragem brasileiro. Um verdadeiro caos. A lei de obrigatoriedade do curta antes do longa estrangeiro possibilitou o surgimento não de uma, mas de várias tendências no cinema brasileiro, no entanto até hoje inacessíveis ao grande público. No período de 1977 a 1981 muita coisa aconteceu além de *Dona Flor*. Foram quatro anos de intensa efervescência. Novos cineastas surgiram, fazendo cinema independente. Independente, claro, de qualquer apoio financeiro da Embrafilme. Motivados pelo pequeno espaço aberto nos cinemas criamos cooperativas e nos reunimos da ABD. Havia uma lógica. Uma

possibilidade de alcançar um grande público com filmes rápidos, curtos, sem depender dos financiamentos estatais, que já tinha donos certos no 'cinemão'. Foi um a guerra. Antes mesmo da lei do curta entrar em vigor, houve mandados de segurança, liminares dos distribuidores estrangeiros e dos exibidores nacionais. Lutamos e vencemos. Importantes vertentes do Cinema Novo nos apoiavam. As mais diversas tendências se organizavam e os filmes começavam a surgir. A produção independente colocou seus filmes na distribuidora de curtas criada pela Embrafilme. Parecia perfeito, mas não foi. Os exibidores começaram a produzir curtas, a distribuidora da Embra aquiesceu. Havia os longas do 'cinemão' para negociar com os exibidores. Aí, aos poucos, a distribuidora foi sendo desativada, com nossos filmes mofando nas prateleiras. A cooperativa dos 'independentes', que chegou a ter mais de 30 sócios, realizadores de cerca de 80 filmes de curta-metragem, premiados em festivais nacionais e internacionais, teve de falir. Foi uma estratégia de comercialização da Embra, departamento então dirigido pelo Sr. Gustavo Dahl. Somente me dei conta dessa coincidência quando li agora declarações desse senhor., Depois de ter cumprido seu 'serviço militar' na Embra (conforme suas próprias palavras na época em que deixou o cargo), ele está investido na presidência do Concine, ocupado em acabar de vez com o curta-metragem. Diga-se de passagem que o Concine é o órgão do Estado encarregado de aplicar o cumprimento das leis que protegem o cinema brasileiro. Quem pode falar, fala. Disse Luís Carlos Barreto aos jornais, recentemente: 'Vamos filmar até os 80 anos; até lá, os novos cineastas vão ter de esperar. Será? O soldado Gustavo está aí de plantão num cargo estratégico do Ministério da Cultura. Espero que os novos cineastas estejam atentos, mais resistentes. Há sinais de fumaça nos céus da Nova República. Haverá filmes?'

. "Seção Debate: Sérgio Santeiro, Sérgio Péo, Roberto Moura, Breno Moroni", edição e texto: Rosa Lima, Ilustração: Luiz Alphonsus, CineImaginário, nº 18, maio 1987

Que o curta-metragem vem trazendo um sopro de vitalidade ao cinema brasileiro ninguém duvida mais. Apesar disso, nossa televisão, mesmo estatal, ainda insiste em negar-lhe espaço, preferindo preencher sua programação com enlatados caros e ruins. Mesmo a conquista da exibição obrigatória do curta junto com o filme estrangeiro nos cinemas comerciais é sempre atrapalhada por outros interesses que acabam dificultando sua chegada às telas.

Pensando em incrementar a discussão e a luta pela exibição dos filmes, o Centro Cultural Cândido Mendes, através de seu diretor, Cândido José Mendes de Almeida, colocou sua sala de cinema à disposição para uma sessão especial de curtas. Sérgio Santeiro, defensor intransigente do curta-metragem, organizou a mostra, realizada em abril, que contou com cinco filmes de cinco autores diferentes: *O muro*, de Sérgio Péo; *Pequenoá*, de Helena Lustosa; *Isto é Brasil*, do próprio Santeiro; *Anil*, de Noilton Nunes; e *A propósito do Rio*, de Roberto Moura.

Com a presença de três dos cinco realizadores (Péo, Moura e Santeiro) e do artista plástico Luiz Alphonsus e do ator Breno Moroni, a sessão foi seguida de um debate cujos melhores momentos publicamos a seguir. Agora é batalhar pra que a experiência se repita e se amplie.

Sérgio Péo – *O muro* foi feito basicamente em torno da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Eu trabalhava num projeto de animação da escola e tinha um envolvimento muito grande com ela. O meu filme está pensado em cima de uma visão daquela iniciativa de pintar, da reunião dos artistas, de se colocar na fachada da Escola.

Plateia – Foi um improviso ou a performance teve roteiro?

Sérgio Péo – Quando eu pensei de que maneira registrar aquilo, aquela pintura, que era um fato muito revelador e significativo, eu imaginei essa panorâmica, que era o mais óbvio, e depois imaginei uma pessoa caminhando que vai vendo. Não só mostrando a pintura mas também um ator interpretando, criando, se colocando junto. A ideia que eu passei para o Breno foi muito bem sacada por ele. Eu sugeri a ele um comportamento chapliniano, que até agora eu não sei bem porquê. Eu sei de uma relação com a linguagem cinematográfica, que é a ideia de o filme todo ser um plano só. Fundamentalmente, um *travelling*. Na verdade, há corte e são três planos, mas a ideia do filme é um plano só e eu acho que isso passa.

Sérgio Santeiro – Nisso que o Péo colocou aqui, ele está jogando um conceito que é super importante em cinema o conceito de plano sequência, que é uma marca registrada do cinema de autor cinematográfico. Quer dizer, você pode narrar quase que a história toda do cinema em função do plano sequência, do plano que não tem macete, é uma coisa que você não salva na montagem. Você tem que fazer todas as interferências antes do plano começar, ou seja, a interferência do autor não se dá a posteriori.

Plateia – O Moura também fez um plano-sequência no *A Propósito do Rio*. Queria que ele falasse um pouco disso.

Roberto Moura – Esse plano na verdade é em São Conrado porque o filme trabalha com determinadas ideias do Rio de Janeiro, e São Conrado pode ser percebido como um universo fechado, uma espécie de ideia futurista do Rio: grandes edifícios com estrutura interna de lazer, segurança, enfrentando grandes favelas, shopping centers etc. Daí essa ideia de trabalhar com o plano-sequência de túnel a túnel. Mas houve uns problemas. O Antônio Luiz quase caiu no carro filmando, e essas coisas resultaram na tela diferente.

Plateia – O filme do Santeiro também são na verdade três planos-sequência.

Sérgio Santeiro – É, mas você veja como fui preguiçoso, porque os meus planos-sequência são mínimos; para o realizador é uma opção simplíssima. Aliás, a minha intenção ao fazer esse filme – um filme mínimo – era essa mesmo: um filme que qualquer pessoa pode fazer, porque eu acho que esse é um dos sentidos do cinema que a gente faz. Agora, é preciso não esquecer que no meu filme, como nos outros que foram exibidos hoje, a grande criação é dos atores. Porque você pode até conceber um plano-sequência mas quem o executa é o ator, não o diretor. Quem tem que internalizar as dicas, as sensações, as fantasias do diretor são os atores, que têm que se desincumbir disso em cena. Eu queria dar esse toque pras pessoas observarem nesses trabalhos que foram exibidos o quanto os atores contribuíram ou quase executaram realmente o filme. Particularmente no plano-sequência, onde a ação se desenrola sem interrupção.

Breno Moroni – Isso do ator fazer plano-sequência eu gostaria que fosse entendido como uma nova forma de ator – o ator que também é autor. No caso dos dois filmes de que eu participei – o do Péo e o do Moura, tem essa coisa do ator que empresta uma grana pro diretor, descola a Kombi, paga uma cerveja, tá junto. O que eu espero com esses filmes, com esse tipo de atitude, mais do que a transa da linguagem, da estética, é que se comece a semear a proposta do novo ator, que se acabe de vez com esse negócio do ator que vive dentro de uma redoma, que não participa e que não é parte autoral do filme. A minha preocupação é essa.

Plateia – Uma coisa que me impressionou muito nesses filmes é que são curtas-metragens, que normalmente seriam filmes documentários, mas que na verdade são muito autorais. Porque tradicionalmente no cinema brasileiro você tem isso de filme de autor

no longa-metragem, e agora é um pouco ao contrário. Pelo menos nos longas que passam no cinema, tem aquela coisa da certeza que eu acho muito angustiante. Já esses curtas usam o erro a seu favor.

Roberto Moura – Todos nós temos uma formação no cinema documentário, é uma coisa muito marcante no trabalho da gente. Mas eu acho isso muito perigoso porque ele sugere um discurso de verdade. A gente está abordando a realidade, como ela é, quer dizer, muito menos que a ficção, que é abertamente uma trapaça, uma coisa construída. A partir disso a gente teve uma desconfiança muito grande da linguagem do documentário tradicional, e agora estamos questionando essa linguagem, a discutindo, polemizando. (...) Inclusive, a gente começa a pensar até numa antropologia poética, que era uma coisa de convergência ou de falta de limites entre essas possibilidades de linguagem. Esse filme trabalha muito com isso, com lados concretos da cidade, aspectos gerais das coisas, a própria divisão zona sul / zona norte, oposições, flagrantes que a cidade tem, e ao mesmo tempo trabalha com uma série de imprecisões, de palpites, uma série de convergências e acasos de trajetórias.

Platéia – Você consegue às vezes um afastamento, um estranhamento. (...) Há uma intencionalidade nisso, não ter uma intimidade com o assunto, você às vezes chegar e olhar assim como se fosse meio marciano.

Roberto Moura – Eu acho que tem uma transa de desconfiar de uma extrema proximidade. Eu trabalho há muito tempo na Praça Tiradentes e no filme eu utilizo muito aquele universo. Então há uma necessidade de se afastar, de olhar com novos olhos, de achar enquadramentos estranhos, pouco naturalistas, de revelar o instrumental do cinema. A própria ideia do filme é um narrador que pra falar da cidade usa um personagem à sua feição, e pouco a pouco esse personagem se acumplicia com ele, começa a se conflitar com ele, até ele destruir o personagem. Eu acho que tem muito esse jogo

de proximidades, de intimidade e extrema suspeita e surpresa com o cotidiano.

Sérgio Santeiro – Bom, eu já fiz uma referência aos meus atores e queria fazer também uma referência à minha equipe, porque eu na verdade não faço nada, eu tenho o maior problema com máquinas em geral. Agora, eu sempre tive uma participação muito grande de equipe, porque assim como os atores resolvem os enigmas do que fazer na frente da câmera, a equipe toda são os que resolvem o que fazer por trás das câmeras pra que o filme exista. E eu estava vendo nessa conversa que está havendo aqui um grande dado do nosso cinema que é a enorme cumplicidade entre os ditos autores e todo mundo que participa dos filmes. (...) Eu já vi mão-de-obra fazer milagres em cinema que diretor nenhum é capaz de fazer. Aliás eu digo pra vocês com absoluta segurança que o cinema brasileiro só existe por causa das pessoas que trabalham nos filmes. Não tem gênio nenhum. (...) Se você pega os créditos de um filme como o *Memórias do cárcere*, tem 200 pessoas envolvidas ali. Se você tirar qualquer um, não tem filme, isso é que é importante que as pessoas percebam. É claro que o Nelson Pereira dos Santos é o maior realizador do cinema brasileiro, isso tá mais do que comprovado, mas é importante que se tenha a noção do que representa em um filme o anônimo que está ali.

Plateia – Essa ideia do coletivo parece ser muito marcante no cinema independente. Qual a especificidade dele num tipo de trabalho, o cinema em geral, que por si só já é uma transa de equipe, de coletivo?

Roberto Moura – Existem coletividades e coletividades. A gente não pode chamar um edifício de apartamentos de uma comunidade, as pessoas nem se conhecem, nem se falam. No cinema também a qualidade das relações varia muito. Eu acho que nós como geração estamos procurando discutir muito a parceria, as múltiplas funções

que as pessoas ocupam dentro de uma equipe de cinema e a possibilidade de se chegar a projetos coletivos em que haja a participação não apenas formal e afetiva, que é isso que o Sérgio falou e que é bonito, mas também uma relação mais a fundo do que está sendo produzido. A gente tentou muita coisa nesse sentido na década de 70, que acabaram explodindo até por questão de sobrevivência. E agora tá pintando uma possibilidade de retomar isso de uma forma crítica, de uma forma que ofereça novas soluções para os problemas que a gente tem. Existe uma possibilidade de a gente assumir uma forma de produção cinematográfica diferente do clichê do cinema americano, que é o paradigma que nós temos, em termos de estética e de relações de trabalho. O cinema brasileiro se trava dessa maneira muito hierarquizada, empresarial, mas existem possibilidades das pessoas se relacionarem de uma forma mais integrada e produtiva. Não é por acaso que nós temos nos procurado e tentado juntar forças, compor projetos comuns. Não é por acaso que está pintando um jornal como o Cine Imaginário, que tem uma afinidade com o cinema de uma forma mais complexa, meio cúmplice, cumplicidade que não tem nada a ver com uma atitude passiva, de encher a bola da gente.

Pergunta – Como é que vocês estão vendo esses filmes, todos de produção bem recente, inseridos numa produção dos anos 80? Qual é o dado novo aí?

Sérgio Péo – Eu acho que o dado novo é o fato deles estarem sendo feitos de forma independente e com as mais diversas tendências. Nesses filmes que a gente viu hoje você tem trabalhos bem complexos, como o filme do Roberto, desde a concepção até a articulação dele, e por outro lado tendências de fazer um filme bem simples, de pegar uma ideia, uma mensagem, reunir os atores e colocar aquilo num estado de choque, como n' *O muro* e no *Isto é Brasil*.

Luiz Alphonsus – Eu acho que *O muro* é fantástico porque ele tem uma performance inteiramente atual. Acho que ele é um filme conceitual e teu filme é bem esse retrato da arte conceitual nos anos 80. Esteticamente ele tem uma outra visão da arte conceitual, é uma coisa inteiramente performática dos anos 80, mas é quase uma trajetória, um discurso sobre a arte.

Roberto Moura – Essa coisa do lado novo tem a ver também com colocar a produção no mercado. Sair do gueto que ela estava confinada e conseguir colocá-la num mercado alternativo ao modelo de entretenimento, conseguir pular esse muro e chegar de uma forma mais ampla pras pessoas. E o que caracteriza a arte dos anos 80 é essa afirmação do artista como produtor.

. Seção Comportamento, “Imagem real”, trecho de uma matéria com Cláudio de Moraes, presidente da Associação de Moradores do Guararapes, em que ele cita o filme de Sérgio Péo (sem outras informações).

(...) A afirmação de Cláudio não é gratuita. Afinal, ele utiliza “os instrumentos” da classe burguesa” para se organizar e mostrar o quanto a organização do movimento popular pode render. Cláudio lembra com um sorriso de satisfação que esse sentimento de organização resultou no filme Associação de Moradores de Guararapes, dirigido por Sérgio Péo. “Na realidade o filme estava previsto para ser um longa-metragem, mas dificuldades econômicas acabaram transformando ele em curta. Mesmo assim, quando vamos discutir os problemas das comunidades das favelas, levamos o filme oficial, o curta, e o oficioso, que são as outras latas que não conseguiram entrar na história.” Cláudio aproveita para contar que, logo após a realização do curta, foi realizado um acordo com a editora Codecri, onde ficou acertado a publicação de dez fascículos

sobre o Movimento Comunitário. No entanto, o projeto não foi além do primeiro fascículo. “Eles publicaram o número um e depois não nos procuraram mais. Aquela euforia de intelectuais de esquerda, interessados pela nossa comunidade, acabou. E como fomos ingênuos e não passamos do acordo verbal, o projeto ficou naquele único fascículo mesmo.”