

ROBERTO MOURA

IMPrensa

"Cartola presente ao IV FBCM", JB, 27-9-75.

"Chega de Demanda – Cartola", produzido pela Corisco Filmes, menciona seus 5 participantes, fala dos 2 filmes anteriores e do filme realizado com Humberto Mauro. Realizador fala do filme. Certificado negado pelo INC, praticamente impedindo que seja mostrado e se pague. Fala da estrutura da Corisco e da produção e equipe do filme.

. "Cineastas querem cumprimento da lei sobre curta metragem" - Gazeta do Povo (Curitiba) 21/12/79.

Foto Roberto Moura & outros. I Encontro Paranaense de Cineastas. Lei está sendo descumprida em todos os estados brasileiros.

. "Roteiro", carta, Jornal do Brasil, 26 MAI 83

. "Estantânea", Ana Maria Baiana. O Globo. 3.3.1984.

Matéria sobre o lançamento de "Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro".

. "Livro conta a história de Tia Ciata, baiana que viu o samba nascer", Joaquim Ferreira dos Santos, Jornal do Brasil. 4.3.1984.

- . "No samba com Tia Ciata", Luís Pimentel, Rio Artes, nº 17, 1985.

 - . "Ângela Noite", Roberto Machado, Tempos Modernos, novembro 85

 - . "Cinema e Antropologia", Jornal do Brasil, 7.10.1986.
- Matéria sobre o Encontro Cinema e Antropologia promovido pela Corisco Filmes no Estação Botafogo.
- . "Neo-Proibidores", carta, Jornal do Brasil, 30 outubro 1986.

 - . "Corisco repensa trabalho coletivo", Gustavo Guimarães, CineImaginário, janeiro 1987.

Que sorte de motivação seria capaz de mobilizar alguns poucos estudantes na feitura de um curta e, mais adiante, concorrer para a constituição de uma produtora cinematográfica?

No caso do Corisco Filmes Ltda, a história de sua criação não conta com um enredo propriamente especial. Alunos da Escola de Comunicação da UFRJ – gente apenas interessada por cinema ou que estava se iniciando no meio - embarcaram num projeto de filme ("Sai Dessa Exu", de 73), em torno do morro de Santa Marta. O cineasta Roberto Moura, 39, responsável pelo roteiro e direção, conta que as pessoas se aglutinaram a partir de fotografias de giras que ele lhes mostrava. Assim, a idéia, que originalmente supunha a elaboração de textos e levantamento fotográfico, acabou se concretizando na realização do curta, depois de os envolvidos mobilizarem a Escola, que forneceu os recursos. O filme trabalha o tema da umbanda, evidenciando a contradição entre dois terreiros, um do morro e o outro de classe média, ambos em Botafogo. Desde então passaram a

trabalhar juntos, formando um coletivo, usando produtora de amigos, até sentirem necessidade de abrir uma produtora própria, que desse suporte legal ao grupo.

Fundada a Corisco, em 1976, Roberto, e o fotógrafo e diretor de cinema Murilo Salles, parceiros iniciais na firma, foram instalar-se na rua Pedro I, imediações da mitológica praça Tiradentes. Contando, inclusive, com a coincidência de trabalharem no mesmo prédio onde se localiza o Teatro Carlos Gomes, parte do outrora gordo patrimônio do pioneiro do cinema brasileiro, Afonso Segreto. O grupo que tocava a produtora teve diversas formações ao longo do tempo: entraram e saíram muitas pessoas, algumas delas expelidas pela condição do mercado de trabalho de cinema, até convergir na atual modalidade de firma individual, dirigida por Roberto, que dispõe de um grupo armado, montado para cada projeto.

Trabalhando essencialmente temas vinculados ao futebol e à cultura negra, a Corisco busca pensar mais amplamente a questão da cidade do Rio de Janeiro, “o Rio urbano, a partir da modernidade, das mudanças institucionais, da reforma prática da cidade, desencadeada pelo prefeito Pereira Passos, esse Rio que hoje a gente conhece, mas que naquela época se definiu, e eu imagino que a época atual é um continuum, pois foram firmados pactos que perduram até hoje”. E, conseqüentemente, a produtora adquiriu conhecimento e tradição na abordagem e o tratamento cinematográfico proporcionados a esses assuntos, que contam com um grupo de pesquisas para apoiar os filmes, tornado autônomo paulatinamente. Mas as atividades da firma não se esgotam no esforço de produção direta de cinema. Com personalidade abrangente, a Corisco segue elaborando publicações, exposições de fotografia, além de organização de mostras – a mais recente intitulou-se Cinema e Antropologia, levada no Cineclubes Estação Botafogo.

O evidente interesse de Roberto Moura pelos aspectos múltiplos da contracultura deriva, de acordo com ele próprio, de uma série de fatores imponderáveis, mas que partem sempre de urgências pessoais como a exaustão experimentada de situações de classe, toda uma formação que vem do movimento estudantil, suas ligações com o negro; e, mais explicitamente, da expressão contracultural sugerida pelas religiões negras – “coisas que fazem parte do clima de uma cidade como o Rio, que é uma cidade de convergência, de encontros com pessoas diversas, de conflitos, e até de insuspeitadas harmonias, afinidades, parcerias. E eu tenho puxado disso alguns temas que me interessam e sensibilizam, então há sempre uma troca entre coisas estudadas, pesquisadas, e situações vividas por mim.”

A metodologia de trabalho da produtora tentava evitar resíduos de rigidez. Em determinadas fases o grupo trabalhava combinado, em outras, cada um de seus membros exerciam individualmente a sua ferramenta, ocupando posições específicas na realização de um filme. a ideia era `não ficar o tempo todo cobrando ajuda do Estado, mas criar uma estrutura que pudesse caminhar por si só, eventualmente se valendo de seu apoio. “Para isso certamente contribuiu o acúmulo de equipamentos, em 16mm e 35mm, o que tornou possível não apenas sua natural utilização pela Corisco, como também algum fluxo de caixa obtido através de um sistema de aluguéis, além de favorecer a participação ativa da firma como co-pordutora ao longo dos anos 70, marcadamente.”

Hoje, busca-se montar uma pequena locadora.

“A coisa da sobrevivência sempre foi crucial para nós. Acho até que esse espírito coletivista da década de 70 deve ser retomado criticamente agora. Tem uma série de coisas, inclusive a questão de geração, de que não devemos abrir mão. Tem toda essa possibilidade de trabalho comum, e que eu acho fundamental para quem não está numa estrutura de grande empresa, para que consigamos nos

organizar melhor e mostrar um aspecto do cinema brasileiro que ainda está exilado numa espécie de gueto cultural, de cinemateca, de iniciado.”

Como forma de superação do atual contexto melancólico que envolve o curta e o filme documentário, Roberto aponta para a importância do aparecimento de espaços alternativos. Tentou abrir uma distribuidora, que seria uma base carioca tipo CDI, mas ocorreram inúmeras dificuldades no período de um ano, contando ainda com ‘sabotagem’ por parte da Embrafilme. Assim, perdeu-se uma oportunidade de sistematização do mercado, capaz de dar-lhe organicidade e remunerar os realizadores, evitando-se com isso o avanço de seu processo fragilizante.

Roberto chama atenção para a renovação de linguagem do documentário. Ele mesmo, em seus últimos dois filmes, utilizou elementos que combinam sua experiência de documentarista com traços de ficção. Agora, termina um longa de ficção intitulado “Três Histórias dos Anos 80”, realizado sob a forma de episódios. Dirigiu o primeiro (“Nascimento e Morte”) em 80, um segundo (o média transformado em curta “Vargas na Veia”, distribuído com o nome de “2 ou 3 Coisas”, nítida homenagem ao mestre Godard), em 82 e, no ano passado, fechou o terceiro, chamado “A Propósito do Rio”. Sobre o último ele diz que: - É um filme, na realidade, sobre a retórica do cinema. A história conta com um narrador – Breno Moroni – que, para narrar a cidade, se vale de várias imagens suas como personagens. Um deles, inicialmente acumpliciado com ele, ganha autonomia, acabando por conflitar com o narrador.

Depois de obter recursos na Embrafilme para mixar os três filmes, compondo finalmente o longa – Roberto esclarece ter sido esta a primeira vez que consegue recursos daquela empresa -, ele pretende rodar o final do terceiro curta e, em seguida, datá-los, “pois acho que eles têm muito a ver com o espírito da época, com as

aspirações políticas, posturas, coisas que nos transcendem.” Aliás, sua conversa com a Embrafilme norteou-se na necessidade que ele enxerga em apresentar esse material como reflexão de anos extremamente difíceis para quem trabalhava em cinema na época e “não fazia parte de grupos hegemônicos.”

Terminado “A Propósito do Rio”, Roberto Moura (que no momento conclui sua tese de doutorado sobre a representação da cidade do Rio de Janeiro no cinema, entre 54 e 74, na ECA da USP, com o teórico e ensaísta Ismail Xavier) quer imergir num projeto sobre os bastidores do esporte. Provisoriamente chamado Brasil x Uruguai, o filme enfoca uma peleja que houve em 1932, em Montevideo, quando a seleção brasileira, pela primeira vez, incorporava negros à equipe, pressionada pela necessidade de vitória que nasce com os anos 30. é uma partida que antecede em muito pouco o profissionalismo, momento para se entender uma série de fatos que transcendem o próprio futebol, que, de certa forma, é um espaço de vanguarda onde se travaram pactos que depois foram externados para outros âmbitos sociais.

“Por exemplo, as relações entre jogadores e dirigentes são extremamente paradigmáticas para entendermos as relações de patronato. Minha tese de mestrado foi sobre futebol coloquei o projeto do filme no SNIC e ganhei financiamento da carteira do sindicato”.

Roberto Moura encontra disposição para tratar das reformulações que transcorrem na área de cinema. Não acredita que a mudança de nomes `de pessoas que foram pinçadas do bolso do colete do ministro’ possa melhorar a situação do setor. Mas acha que o realizador independente ganhará maior respeito institucional e terá fortalecida sua representatividade, abrindo-se perspectivas de diálogo “Fica muito fácil para um burocrata desses qualquer te deixar esperando na sala de espera. Os grandes produtores devem se

bastar, eles têm contatos suficientes, estando inclusive agora a negociar abertamente com as multinacionais, armando essas grandes co-produções.” Roberto não considera isso de todo ruim, mas apenas na medida em que o quadro atual de cinema exclui outro tipo de filmografia que não a deles.

“Eles falam o tempo todo em nome do cinema brasileiro, mas eles *não* são o cinema brasileiro, isto está bem claro: eles são apenas uma fatia dele.”

Tendo tido 7 filmes barrados em premiações do CONCINE, ele identifica entre a classe artística – que reputa como muito combativa – indivíduos que, ao deter uma parcela do poder, por menor que ela seja, se arvoram no que ele apelida de neo-proibidores, censores de filmes, impedindo assim sua comercialização. Entretanto, a maior queixa de Roberto diz respeito à dispersão que ocorre dentro da classe, chegando ao absurdo, segundo ele, das pessoas não conhecerem os filmes dos companheiros.

“A gente está precisando de chegar mais perto, nos perceber melhor, e até na hora de produzir nos organizarmos de uma forma mais coletiva, usar as armas eu cada um tem. Para poder entrar de uma forma mais dura, mais consistente, mais sentida na hora em que tivermos que dialogar com um órgão estatal.”

. “Ator/Autor”, Luiz Alphonsus, CineImaginário, nº 18, maio 87 debate c/ Sérgio Péo, Sérgio Santeiro, Roberto Moura e Breno Moroni.

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 é 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 começou 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.

Plateia – 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.

. "Entrevista: Roberto Moura", por Carlos Ribeiro Prestes, Edição e texto: Rosa Lima, Foto: Carla Falce, CineImaginário, nº 44, JUL 89.

Roberto Moura, 42 anos, carioca que só não é da gema porque o pai é paraense, ele tem pautado seu trabalho no cinema por uma investigação e uma reflexão constantes sobre a cidade do Rio de Janeiro. Fechando as comemorações dos 80 anos que Cartola completaria em 88, Roberto lançou neste mês de julho um pacote que reúne um livro álbum, uma fita e um livrinho de bolso sobre a vida e a obra desse compositor, síntese da cultura popular carioca. Nesta entrevista, Roberto Moura nos fala do processo de realização de *Chega de demanda*, filme que deu origem a esse pacote, e de suas preocupações, transformadas nos filmes, vídeos e livros realizados nos 17 anos que sua produtora – a Corisco – comemora hoje.

CI – Para desenvolver esse trabalho sobre o Cartola, que culminou agora com o lançamento do pacote dos livros e da fita, qual foi a importância do seu curta *Chega de demanda*, realizado em 74, como ponto de partida pra você chegar até aqui?

Roberto – Bom, o processo do filme foi tudo, na verdade. Foi todo o impulso. A gente começou como um grupo na década de 70: nós éramos estudantes de comunicação e tínhamos uma proposta de cinema político, de intervenção, de interesse sobre a cidade do Rio de Janeiro, e o Cartola foi um dos patronos desse trabalho.

Ele era um cara que tinha um dom incrível de se relacionar com pessoas de outros meios e outras gerações. Ele encontrou o pessoal

do disco na década de 30, o pessoal da Bossa Nova dos anos 60, e na década de 70, nós, um grupo de jovens realizadores, nos aproximamos dele para uma série de entrevistas dirigidas para o filme. De certa forma, o Cartola era uma coisa bem concreta, bem real em relação a toda uma preocupação de geração que a gente tinha com cultura popular, de fantasias em relação à ação política do povo. O Cartola era um personagem central desta cidade que foi dar nesta identidade paradoxal que o Rio de Janeiro tem hoje. E ele próprio num certo momento lembrou: “nós viemos aqui pra filmar ou pra beber?”. Então nós retomamos a história do filme, rodamos em cumplicidade total com Cartola – o roteiro inclusive foi feito junto com ele – e há até a gravação de uma música, que foi agora incluída no álbum, que teve uma gravação feita especialmente para o filme, dirigida dramaticamente no nosso interesse. Mas além do filme sobrou muita coisa; nós tínhamos várias horas gravadas e havia principalmente uma emoção forte que me cobrava desenvolver esse trabalho.

CI – Como você, que teve como ponto de partida um documentário de curta-metragem, vê esse afastamento do Brasil de um cinema de investigação e de procura de raízes brasileiras?

Roberto – Pra mim não há esse afastamento. Eu continuo literalmente interessado no cinema documentário, apesar de quê, a partir do início da década de 80, eu comecei a me experimentar também no cinema de ficção. Agora mesmo eu terminei um filme – *História dos anos 80* – que dá conta dessa minha preocupação, desse meu processo. É um filme meio-biográfico, mais no sentido de uma biografia de geração do que uma autobiografia propriamente dita. É a história de um realizador que confunde seus filmes com sua própria vida, como é a situação que a gente tem vivido nesta década – a situação de quem pegou essa realidade pós Cinema Novo no Rio de Janeiro.

Mas o documentário é uma coisa fundamental pra mim. Eu tenho inclusive um outro filme, o *Okê Jumbéba*, sobre a cultura negra carioca, feito aqui na Saúde, que de certa forma atualiza essas preocupações e que interroga, sob essa forma de documentário, umas das questões que eu acho fundamentais, que é a comunicação entre pessoas tão diferentes e tão separadas como as que vivem nessa cidade. O cinema documentário é pra mim uma possibilidade de encontro, de convergência. Uma maneira de ouvir a palavra de pessoas que geralmente não são ouvidas.

CI – Mas, na sua opinião, por que que as pessoas estão cada vez mais se afastando dessa estética do documentário no cinema brasileiro? Hoje, pelo menos 80 por cento dos filmes produzidos no país são de ficção.

Roberto – Eu não sei se eu saberia dar uma resposta tão genérica à sua pergunta, mesmo porque eu não sou uma pessoa que frequenta tanto assim o meio cinematográfico. Mas eu tenho visto uma coisa que eu acho engraçada, que os curtas agora, principalmente os primeiros filmes dos realizadores, são trabalhos muito temerosos, de pouco risco. O cinema documentário, que também tinha o papel de formador, de primeiras tentativas, que cumpria o papel de um cinema mais possível, mais liberado de pressões econômicas, perdeu muito terreno.

Uma coisa que sempre me atrai em cinema é você ter pouco material e ser obrigado a trabalhar com um rigor tremendo. Eu acho isso muito bonito. Hoje eu tenho visto filmes feitos com grandes equipes, com uma linguagem extremamente clássica e no mínimo Fernanda Montenegro e Paulo Gracindo nos papéis principais. Quer dizer, é como se a pessoa já precisasse com isso se legitimar no seu primeiro filme. Existe uma tentativa de as pessoas já chegarem muito “profissionalizadas” nos primeiros trabalhos. Eu sinto uma falta delas enfrentarem o cinema como um mistério, como uma coisa que você

vai pegando aos poucos, que você vai afinando como um instrumento à medida que você vai trabalhando. Hoje eu sinto um pudor muito grande dos realizadores: eles se cercam de atores globais, de grandes equipes de profissionais que já sabem resolver os problemas da forma costumeira.

Mas o documentário eu considero fundamental pra gente. Talvez hoje ele tenha sido transposto mais para o vídeo. Eu mesmo terminei um trabalho documental recentemente em vídeo, por razões econômicas e pela vantagem de você poder montar mais rápido. É um vídeo sobre a Praça Tiradentes, que é onde eu trabalho e que tem sido um dos meus temas recorrentes.

CI – Além deste filme sobre o Cartola, o seu trabalho tem sido marcado por uma preocupação com a cultura popular. Eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso, sobre a relação do seu cinema com o resgate e o registro dessa cultura.

Roberto – Desde o início essa tem sido a marca do meu trabalho. Como eu falei, a gente começou como um grupo nos anos 70, e esse foi um momento formador de uma identidade, de uma característica de trabalho. Eu tenho me interessado muito pelo meu ambiente, pela minha cidade – é uma forma de eu conseguir entrar na conversa. E o Rio de Janeiro é particularmente uma cidade muito interessante. Eu tenho trabalhado com essa modernidade, ou seja, com esse perfil moderno da cidade, que vai se redefinir com as reformas institucionais – Abolição, República – e com a própria Reforma Urbana que tem seu ápice com o prefeito Pereira Passos, em 1904. é ela que dá essa forma seccionada e dividida que o Rio de Janeiro tem hoje.

Esse trabalho foi feito inicialmente em cinema, que é a minha intenção – eu até me compreendo principalmente como realizador – mas como a gente passou a lidar muito com pesquisa, e de repente a

gente não encontrava certas informações que nos permitissem estudar a história popular do Rio, uma história que está até ocultada pela história oficial, pouco a pouco eu fui amadurecendo o interesse sobre essa convergência que há nesse momento de início de século entre uma cultura popular que se redefine com as novas circunstâncias do país, e uma indústria cultural que se monta nesta cidade. Por aí é que entrava a minha olhada e que o trabalho começou a se definir.

Os dois livros que eu fiz – “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”, e o “Todo o tempo que eu viver”, sobre o Cartola, são livros irmãos, porque ambos têm a mesma estratégia; eles partem de biografias de personagens que foram fundamentais para as suas comunidades e se expandem para aspectos mais gerais sobre a cultura popular.

CI – De que maneira você tentou traduzir essa sua preocupação com a cultura popular para os seus filmes – tanto o *Chega de demanda*, o *Okê Jumbéba*, esse agora, o *Histórias dos anos 80* e seus trabalhos em vídeo. Ou seja, de que forma a sua investigação contribuiu para você afinar a sua linguagem, a sua maneira de você se expressar no cinema?

Roberto – No caso do “Tia Ciata”, o livro, e o filme *Okê Jumbéba*, são dois trabalhos feitos a partir do mesmo material histórico, de um mesmo levantamento de pesquisa. Por outro lado, são dois trabalhos com total autonomia. De repente eu tinha aquele livro que dava conta genericamente de uma reestruturação do Rio popular, e tinha uma proposta de filme que eu procurei resolver num média-metragem. A minha ideia pra articular aquelas informações era uma convergência, e eu entrei numa que o fato síntese daqueles acontecimentos que eu queria retratar era a Revolta da Vacina, que tomou o centro do Rio por quatro dias, também em 1904. Aquele era um momento de muita tensão nesse Rio popular. Então eu escolhi

essa revolta que foi uma manifestação absolutamente espontânea do povo, e tentei articular várias questões em torno dela – as questões da religião negra, as questões de uma redefinição das instituições populares e festivas, os conflitos, e, por outro lado, as grandes afinidades entre africanos e portugueses. O filme trabalha retomando dramaticamente uma série de desenhos de caricaturas que saíram nos jornais da época. Eu trabalhei com *sketches* e, a partir da recriação desses personagens que tinham sido sugeridos por esses desenhos, eu tento falar desse universo muito mais amplo de uma forma mais provocadora. Ou seja, são elementos que vão surgindo na forma de um painel e convergem pra esse fato central da reforma como uma maneira de proporcionar ao espectador que vive no Rio de Janeiro uma nova experiência carioca, um novo olhar sobre a cidade. O *Okê Jumbéba* tem essa forma bastante fragmentária onde eu tentei usar toda uma iconografia negra. Utilizei também textos do Lima Barreto, que era um espectador privilegiado desta cidade, no sentido de que ele era um cara que vinha dos setores populares e tinha acesso a jornais, além de ter uma disciplina de escritor.

CI – Esse vídeo que você vem fazendo sobre a Praça Tiradentes, você trabalha também nessa linha ou você busca mais um registro?

Roberto – Esse trabalho do vídeo teve uma provocação inicial que foi a situação que está acontecendo hoje com o Teatro Carlos Gomes – um teatro importantíssimo para a cidade do Rio de Janeiro e em cujo prédio eu trabalho. Na verdade, a Praça Tiradentes pra mim é muito mais do que um local de trabalho. Eu estou lá há mais de quinze anos e fui descobrindo que toda a vida cultural do Rio se expandiu a partir da Praça Tiradentes. Tanto os teatros da aristocracia quanto os populares, os cafés-concerto, o início do *show business* carioca, o começo dos trabalhos do velho Paschoal Segreto, responsável pelo início do cinema brasileiro, tudo isso surgiu na Praça. E tanto eu quanto outras pessoas que têm uma afinidade com ela, estamos

muito preocupados com a situação do Teatro Carlos Gomes que está abandonado. Então essa foi a provocação inicial – a de tentar dividir com o poder público a responsabilidade dessa situação. Mas como eu tenho uma relação muito mais profunda com a Tiradentes, eu não consegui ser tão objetivo assim. Então, esse vídeo junta uma situação de passado e presente, que aliás é uma característica do meu trabalho. Ele fala de coisas extremamente atuais, em determinados momentos ele é jornalístico, usa entrevistas etc., e tem também uma reflexão quase que mitológica da praça. Ele tem um texto que é dito muito bem pelo Grande Otelo e uma olhadela desse universo da Tiradentes que de certa forma, do jeito que eu vejo, é um lugar que sintetiza a própria situação da cidade.

CI – Que personagens você destacaria como os mais cinematográficos, isto é, quais deles traduzem melhor essa síntese de que você fala?

Roberto – Eu diria que são grupos. A Praça Tiradentes é toda geografizada. Ele tem desde locais culturais como os dois teatros – o Carlos Gomes e o João Caetano, passando por pessoas “normais” que frequentam a praça indo e vindo para o trabalho, até toda uma outra frequência, como pontos de músicos, pontos de artistas de circo e variedades, grupos de marginais, travestis que se encontram lá, pontos de prostituição. Então a Praça é um ponto de convergência dessas pessoas. Eu fiz um filme sobre a minha esquina da Praça que começa no fim do dia com essas pessoas “normais” indo embora para casa e com as pessoas que ocupam a praça durante a noite chegando. O filme então vira uma madrugada e termina numa manhã. Já esse vídeo tenta olhar esse universo de uma forma mais inteira, vendo a praça como uma medula desta cidade.

CI – Roberto, você se define com um artista caracterizadamente regional, um cineasta carioca que olha a sua cidade. Eu gostaria que você falasse da sua maneira de ver o cinema como um instrumento

dessa olhada, ligando a sua resposta a um depoimento sobre o *História dos anos 80* que você está para lançar.

Roberto – O filme ficou pronto agora e ele mistura trabalhos que eu fiz ao longo da década. Eu fiz um filme em 80, um em 83 e o outro em 85 – três filmes de ficção – um curta e dois médias. Eu acho que o *Histórias dos anos 80* é um filme bastante atípico dentro da produção cinematográfica atual. Ele não é um trabalho sintagmático, referenciado pelo drama americano ou pela *mise-en-scene* das novelas. É um filme que tenta retomar uma linguagem progressiva do cinema ficcional brasileiro que ficou muito conjugada isoladamente por alguns artistas depois do enterro do Cinema Novo. É um filme também que fala muito desse nosso circuito cinematográfico, das imponderâncias, das intervenções, dos personagens, e a todo momento eu tentei pensar numa linguagem carioca de fazer cinema. Tentei não me preocupar com a questão do espetáculo. Acho que ele tem como dado novo o fato de ser um filme que trabalha com uma linguagem que não se sacia, que não é totalmente resolvida. Ao mesmo tempo não é um filme esotérico, que você possa classificar como de vanguarda. Eu acho que ele é muito comunicativo. O filme foi terminado agora e eu estou querendo colocá-lo pra cidade e pro país em iguais condições, ou seja, ter uma distribuição normal, uma boa divulgação, enfrentar alguns desses mitos que dizem que só um cinema muito determinado por fórmulas consegue encarar e se impor.

CI – A gente que faz o Cine Imaginário sabe que o mais difícil desse tipo de trabalho é você manter uma regularidade. Como é que você, que também faz um trabalho de reflexão sobre cultura, consegue dar continuidade ao seu trabalho de captação de imagens do universo do Rio de Janeiro? Que tipo de estratégia a sua produtora, a Corisco Filmes, usa pra permitir a você seguir na sua linha de investigação no cinema?

Roberto – A Corisco representa um trabalho constante meu e de outras pessoas. A gente vem mantendo uma regularidade e já tem até uma tradição de trabalho. A Corisco é uma firma bastante atípica, porque nós começamos como um coletivo e, nessa virada ultra-realista dos anos 80, o trabalho do grupo se individualizou; eu acabei ficando com a firma, mas nós mantivemos esse interesse primordial sobre a modernidade, sobre esse presente / passado do Rio de Janeiro. E, de uma certa forma, a Corisco é um pequeno centro de informações organizado – a gente tem uma biblioteca e uma discoteca específicas, temos arquivos e ela é também um centro de criação e produção. Pouco a pouco, a gente conseguiu impor nosso trabalho e, com todas as dificuldades, estamos comemorando 17 anos. Conseguimos editar esse livro sobre o Cartola e fazer essa festa na Mangueira, em que nós encontramos parceiros das várias épocas da Corisco. Hoje nós somos sete pessoas trabalhando lá, e eu acho que isso é uma coisa bastante significativa. Inclusive eu valorizo muito a existência de grupos independentes que mantenham interesses específicos e uma dinâmica constante de trabalho, que dialoguem com os grandes sistemas de entretenimento, as agências culturais do Estado, as universidades e as entidades culturais em geral. Como acho importante também que haja artistas isolados que produzam regularmente. Isso é fundamental para que a gente possa sair dessa cultura extremamente controlada que a gente vive hoje.

. “Cartola: Chega de demanda”, Sérgio Santeiro, Cine Imaginário, nº 44, JUL 89.

Simple como o universo que retrata, o filme de Roberto Moura é um dos melhores exemplos do que um curta é. Uma parte simples, com seus dez minutos, guarda para sempre um mestre da vida – o compositor e poeta Cartola que vida e obra atestam o que nem sempre lembramos. Falamos e fazemos nós cultura de elite, mais ou

menos crítica e radical como quiserem, mas a cultura popular quem faz é o próprio povo que vive e reflete o que vive sem precisar de quem lhe dê conselhos. Sabe o que é, onde pisa, é auto-suficiente, produz sua sobrevivência e quando quer faz toda a arte de que necessita. Talvez ainda não faça cinema porque não precisa, mas quando fizer fará na sua medida básica dispensando os truques e malabarismos com que a elite mascara a dominação de classe, que se dá como sabemos pela apropriação individual dos meios de produção econômica e cultural, mas que por mais que nos esforcemos não conseguirá abafar o que cada um faz sozinho, seu trabalho, sua criação, seja a horta no fundo do quintal; seja no fundo do quintal o pagode. E se a coisa é um cantinho e um violão, então pode deixar que é com eles mesmos. E isto é a maravilhosa resistência social e cultural que mantém viva a alma brasileira em seus cantadores, em seus rabiscadores, em seus ceramistas. Não desdenho de nós, conheceremos o nosso lugar, e é um ótimo lugar acompanharmos o movimento social que é mais amplo e forte, documentando-o com quem preserva as nascentes. É daí que jorra uma água boa que nos reforce a parte besta com sua parte mineral, afinal somos mais água do que carne.

Anos mais tarde, agora, ainda há dias, Roberto Moura completa este primeiro trabalho sobre Cartola filmado em 74 com o lançamento na quadra da Estação Primeira dos seus materiais de pesquisa no livro "Cartola todo tempo que eu viver", no livreto Poética em que reúne uma seleção das composições do poeta, e na fita cassete em que se ouve com o martelado violão de ação músicos populares as músicas na voz e na interpretação do seu autor. É um prodigioso conjunto de trabalho surgido como tudo que é bom no encontro de mestres conosco que procuramos seguir na nossa medida a sua estrada da vida. E aí tem um mundo no livro que resume até tudo que poderíamos falar: como se fez a pesquisa, suas

motivações, seus colaboradores e sua inserção junto a seu outro filme *Okê Jumbéba* e seu outro livro "Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro" publicado pela Funarte, alguns anos atrás, que compõem com mais outros trabalhos o acervo da Corisco Filmes, a centelha de energia nos céus da Praça Tiradentes, no prédio do teatro Carlos Gomes onde aportaram os Segreto, pioneiros a rodar a manivela que filma e a que projeta as imagens desta nossa pobre terra arrasada, mas como se pode ver então e agora ainda fecunda o bastante para todas as voltas que ainda terá de dar para afirmar-se.

É bom que se diga que no livro, ao retrazar a trajetória de Cartola e da Tia Ciata, Roberto Moura refaz um amplo, grande mesmo, painel da vida popular na cidade, é uma pesquisa histórica original no sentido em que reconstitui modos de vida, as estratégias de sobrevivência desde a barbárie da escravidão, os cultos religiosos até a música, até o legado cultural que são as bases da civilização brasileira, a que é criadora na terra dominada ontem como hoje pelos predadores dos capitalismo internacionais. Há como que uma supremacia além da morte, há como que uma vida eterna aqui mesmo que se transmite pelo chão que guarda os passos, suor e sangue dos pés que arrastamos quando vamos por aí que é o que é próprio da condição humana. Ao pisarmos o mesmo chão, por mais apagado os vestígios dos que nos antecederam até parece que nos entra pela sola dos pés a memória do tempo que não vivemos mas que assim alimentados acabamos por reconhecer em nossos semelhantes nas ruas. Tudo que aconteceu e que a dedicação de alguns como os da Corisco e nossos tantos outros pesquisadores que felizmente os há recuperam, tudo ainda acontece e enquanto procuro assimilar a pletora deste acervo da Corisco de encantadora, indispensável e insubstituível consulta é bom que lembremos que tantos outros criadores na vida e na arte ainda aí estão vingando por todo o tempo que vivermos.

Nesta página que escrevo, como repito sempre, jamais conseguirei resumir o que recolho dos filmes e outras coisas vistos e absorvidos como o papel à tinta passamos a formar uma nova unidade que ainda não consigo expressar e que estará presente em qualquer coisa que faça ou pense desde então, mas escrevo para contagiar os leitores com a febre destas descobertas, destes encontros e ver se aqui ou ali consigo avançar mais um passo para mim e espero para os demais de modo a enriquecer o sangue em nossas veias, senão ele se vai esvaindo e aí vamos nós também, o que aliás não rejeito quando chegar a hora. Enquanto não, esta é uma das formas de fruir, de gozar a existência fazendo-nos cúmplices, partilhando prazeres que afina não damos conta de produzi-los e de usufruí-los a todos, não é verdade?

Volto ao princípio, volto ao pequeno filme *Chega de demanda* que em 1974 juntava-se ao conjunto de pequenos filmes que vêm infinitamente cobrindo a vida brasileira como é nosso mister, a despeito dos obstáculos e dificuldades que nos botam no caminho, sobretudo no que tange a sua circulação, permitindo os erros de avaliação ou mesmo a avaliação escassa que sobre eles se produz. Deixe estar. Imagina se o Cartola se atrapalhasse com os que puseram a sua frente. Pelo contrário, algo que já adiantaria e que também está no livro como está no filme é a soberana maneira com que atravessou Cartola facilidades e dificuldades, momentos favoráveis e desfavoráveis, a todos encarando com a mesma singeleza de seu bordão. Aliás, sabemos, é algo do espírito universal, do que ele tem de melhor esta disposição de a tudo encarar de igual maneira. O importante na vida é fazer o melhor que pudermos o que fazemos, desde varrer o chão, servir cafezinho, temperar o feijão, e aí está a inestimável parceira d. Zica, e aí está o Zicartola, não no filme mas no livro, um tempo que foi incrível de ser vivido quando a coisa não estava spa, mas lá estava a sopa para nos esquentar e

forrar o estomago nestes vinte e cinco anos de escuridão e frio que esperamos acabe neste bendito ano da graça do centenário da quartelada do raio que nos parta. Se todos fossem iguais ao Cartola iguais ao povo, a vida seria uma maravilha viver. Enquanto isto, façamos a nossa parte bem feita e que tudo o mais vá pro inferno e vai mesmo. Viveremos o precário paraíso de nossos sonhos, de nossos filmes e de nossas canções em muito ótima companhia.

Além disto quero destacar no filme o de que mais me apropriou. É curioso, fala-se muito do cinema documentário no Brasil, fala-se mal, fala-se pouco, fala-se equivocadamente. E de repente, no caso deste trabalho, percebo um curioso destaque. Documentário aqui é o livro "Todo o tempo que eu viver", montagem de depoimentos, observações e documentação. O documentário no cinema é uma das formas de narração cinematográfica composta pelas diversas formas de expressão da realidade, enfocada, que é tanto melhor, quanto menos amarfanhada pela subjetividade do autor. Neste sentido é o contrário da ficção, fantasia pessoal que tanto melhor quanto menos perturbada por imperativos realistas. *Chega de demanda* – o filme, é algo mais básico, é um documento, é uma matéria-prima bruta, não está subjogado a nenhum intento de narrativa autoral, é quase a realidade ela mesma que na maturidade revela-se como a contribuição do que nos é contemporâneo ao que nos será pósteros. Qualquer reflexão, qualquer narrativa, qualquer reconstituição, será sempre em qualquer tempo possível, mas o registro de uma existência, do que o circunda, do espaço e do tempo em que está vivo só é possível naquele exato e único momento em que o negativo se desenrola na ponta da caixa preta que tem um olho. O cinema é um olho e também pode mostrar apenas o que vê. Não é só discurso, há que ter um vasto arquivo de fontes primárias para se conhecer e se fazer história. Primeiro o primário.

A sensibilidade do autor nesta forma de cinema, o documentário, é tornar plural este momento singular e aí temos o nosso Cartola aqui e ali, na porta de casa, do bar, no trabalho, falando ele mesmo por sobre as cenas suas impressões, sem que se fale por ele, a voz, a narrativa, é a do dono, é a de quem fez a vida, e não a de quem fez o filme, é a sua voz que entoa a música e a letra que compôs, e isto não é pouco, isto é tudo o que os que ali não estava na verdade precisam saber, para saber o que foi, o que nos procede. Melhor do que qualquer coisa use diga sobre é a coisa ela mesma, modesta e simplesmente como soem ser as coisas que ficam. Sem mais adereços, sem mais alegorias. O desfile era mais belo quando o negro dos passistas confundia-se com o chão, confundia-se com a noite antes da eletrificação que choca a vista, ofusca a fantasia e periga nos eletrocutar a todos.

É demais também no filme as cenas noturnas da Mangueira, aliás a Mangueira, a favela, o quilombo dos favos, é realmente demais. Façam o favor de conferir, vejam os filmes, leiam os livros, ouçam as fitas e saberão porque tirou mestre Cartola: “Chega de demanda, chega! Com este time temos que ganhar. Somos da Estação Primeira. Salve o Morro de Mangueira!”

E salve o trabalho da Corisco que salva o trabalho de quem trabalha e salve!

. “Cartola, além da vida” – pagode, livro e fita homenageiam o gênio que transcendeu a verde e rosa”, Tarik de Sousa, Jornal do Brasil, 1.7.1989.

“Livro exalta Cartola – Mangueira faz festa para lançamento”, Jornal do Brasil, 3.7. 1989.

“Cartola, um imortal na academia do samba”, A Manchete, 22.7.1989.

“Filme, livro e fita lembram Cartola”, Diana Aragão, Jornal do Brasil.,

. “Kinema Damonisch”, Roberto Moura, CineImaginário, nº 45, agosto 1989.

“Cineasta já se prepara para novo filme sobre gafeira Elite”, Jornal do Brasil, 15 janeiro 1990.

“O Cinema Novo e seus conflitos vão ao Festival de Nova York”, O Globo, 15.1.1990.

Matéria sobre a participação do filme *Histórias dos anos 80* no festival de Nova Iorque.

. “Trincheira cultural agita o centro do Rio – apesar do plano colorido o setor cultural carioca não deixa a peteca cair e trabalha no sentido de revitalizar as tradições da cidade desenvolvendo um amplo projeto de recuperação do Centro”, HP, 13/14 outubro 1990.

. “O espetáculo-negócio e os novos tempos – o cineasta Roberto Moura analisa a situação do cinema brasileiro e aponta novas proposta para superar a crise”, HP, 24 outubro 1990.

- . Centro Cultural BB exhibe "Histórias dos anos 80". Jornal do Comercio, 4. 3.1991.

- . "Por dentro do Cinema", Última Hora, 21. 6.1991.

- . "CCBB recebe Moura", Tribuna da Imprensa, 25 junho 1991.

- . "CCBB realiza homenagem a Grande Othelo", Jornal do Brasil 25.11.1992.

- . Retrospectiva Grande Othelo realizada pela Corisco Filmes.

- . "Cineastas versus críticos – jornalistas são tachados de *uns yuppies*", O Globo 3.12.1992.

- . "Letras Cariocas – inspiradas em personagens e temas ligados à cidade, série de livros traçam um painel do Rio", André Luiz Barros, Jornal do Brasil, 23,11, 1995.

- . "Cinema emergente na Barra – cineasta escolhe o bairro como tema de filme que retrata a ampliação da cidade", Anabela Paiva, Jornal do Brasil, 16. 8.1996.

- . Cachoeira de imagens de Humberto Mauro", Pedro Butcher, O Globo, 7.4, 2000.

BIBLIOGRAFIA

. "Humberto Mauro", O Jornal, 1969. Entrevista de Humberto Mauro
Como é que o SR. Começou a fazer cinema naquelas lonjuras de Minas?

Bom, a estória é meio complicada. Eu sempre gostei de fotografia, cheguei mesmo a trocar uma coleção de selos que eu tinha na época para comprar minha primeira Kodak, e olha que tinha até Olho de Boi. Depois, eu fazia um pouco de teatro amador, cheguei até a escrever uma peça que se chamava "Os crimes do Primo Alfonso", uma comédia. É o tal negócio, nós apresentamos a peça e no fim um padre que era muito amigo da família fez um discurso me arrasando. Eu tinha colocado uns palavrões, sabe. O cinema eu frequentava muito quase sempre com o Liberato, um sujeito muito amigo meu que era analfabeto. Ele pagava o meu ingresso e eu lia as legendas para ele. O pessoal reclamava, mas no fim eles já sabiam que éramos nós dois.

Passavam bons filmes por lá?

Que nada! Os bons filmes só os fui ver, mais tarde, no Rio. Lá o que passava era muito filme de bang-bang e comédia de pastelão. Sem falar nos dramas com aqueles beijos horríveis e aqueles sujeitos pintadinhos. Eu era considerado meio desequilibrado, na época eu vivia procurando umas coisas diferentes; eu estava lançando o rádio por aquelas cidades, fazendo as instalações elétricas, tudo mesmo. Aí comecei a pensar que nós podíamos fazer melhor do que aqueles americanos. Um amigo, o Homero, outro desequilibrado, estava lá, muito tempo com vontade de trabalhar comigo. Nós tivemos pensando as legendas para ele. O pessoal reclamava, mas no fim arranjei uma Pathé Baby e nós acabamos fazendo cinema.

E já havia muita gente interessada em cinema?

Só no Rio. O Otávio de Faria tinha o Chaplin Club, onde a turma via e discutia cinema. Mas a minha primeira escola lá em Minas foi o cinema-recreio. As dificuldades técnicas é que era, incríveis. Eu fazia tudo, desde roteiro, fotografia e direção, até a revelação do filme. No Rio, havia também uma revista chamada "Para-todos", que mantinha uma seção de cinema. Eu tinha até mandado por um amigo, que depois eu descobri que não era tão amigo, notícias dos nossos filmes com fotografias do pessoal, junto com o dinheiro para ser publicado. Todo mês se comprava a revista para ver se saía, mas nada. Na primeira vez que fui ao Rio eu cheguei até a redação e falei com o Ademar Gonzaga que escrevia a coluna. Ele me disse que ninguém tinha entregue nada e que ele até pagava para publicar a notícia que alguém estava filmando no Brasil.

Até que ponto a sua vinda para o Rio influenciou seu cinema?

Aqui em conheci muita gente inteligente, como o Gonzaga, que sabia um bocado sobre cinema e me esclareceu muita coisa. Com ele comecei a encarar o cinema com ainda maior seriedade. Nesta época eu comecei a ver muito cinema e a conversar sobre o assunto com um grupo que cada dia se tornava maior.

Como foi recebida a chegada do som?

O som revolucionou inteiramente o cinema. Durante o cinema mudo, certas pessoas que gostavam mesmo de cinema não aceitavam nem a legenda, e com uma certa razão. Em certos filmes a legenda era tão óbvia que irritava, há inclusive um anedotário incrível sobre o assunto. Quando eu tinha um personagem, um mau caráter, por exemplo, procurava uma solução visual que caracterizasse o personagem. Quando a sequência terminava, em que o sujeito tinha feito uma série de coisas que denunciavam claramente o seu tipo, eles encaixavam uma legenda dizendo: fulano de tal, bandido sem

coração, matador de criancinhas, etc. Não era possível. Murnau chegou a fazer um filme, "A Carta", que era inteiramente sem legendas. Agora você imagina quando apareceu o som as resistências que ele encontrou. O próprio Chaplin levou muito tempo para se conformar. Nós achávamos uma excrescência dentro da continuidade do filme. Depois nós compreendemos que era uma grande melhoria. Agora, como o cinema não podia ser só legendas, ele não pode ser só diálogo, senão vira teatro como acontece com muito filme que se vê por aí.

O cinema sendo uma arte-indústria, como o Sr. Resolvia a parte industrial?

Nós tínhamos que procurar as soluções mais diversas. Chegamos a formar uma produtora com o capital de 50 contos. Cada filme custava em média 40. Um dos nossos atores, quando o filme terminava, saía pela Zona da Mata exibindo pelos cinemas locais e nós ganhávamos algum dinheiro assim. Mas o "trust" estrangeiro já era uma coisa medonha naquela época. Mesmo certos cinemas mudando de filme todos os dias era muito difícil. Fomos forçados a deixar que certas companhias como a Universal distribuíssem alguns de nossos filmes. Você sabe: o público sempre aceitou bem o cinema nacional, a questão é passar...

Falando em passar, eu sei que existe muito interesse em ver os seus filmes. Por que eles não têm sido exibidos? Uma retrospectiva dos seus filmes num cinema como o Paissandu, por exemplo, teria o maior público.

Não sei. A maioria deles está com o INC. Eles passam de quando em quando em cineclubes. Outro dia, recebi uma carta da Itália, o embaixador Assunção me contando que um dos meus filmes foi apresentado numa retrospectiva com um sucesso extraordinário. Aliás, fui a Veneza em 1938 quando o Brasil foi pela primeira vez

convidado para um festival internacional de cinema. Lembro até de uma entrevista que eu dei lá dizendo que os filmes que eu tinha feito se ajustavam aquelas proposições, na época revolucionários, do neo-realismo italiano. Um dos filmes que eu levei, "O Descobrimento do Brasil", tinha a música composta especialmente pelo Villa Lobos, foi um pouco difícil, mas eu consegui que ele compusesse uma suíte para mim.

Que influências o Sr. teve no seu cinema?

Eu não sei exatamente que influências tive na minha carreira. Eu gostava muito de Griffit, Henry King, King Victor e outros, mas influência exatamente eu não sei. Um crítico francês que veio aqui, o Georges Sadoul, achava que eu tinha uma visão muito pessoal de cinema. Durante uma das projeções que nós fizemos para ele, uma moça achou que uma cena de um dos meus filmes que eu tinha feito em homenagem aos trabalhadores era muito influenciada pelo cinema russo. Ele logo me defendeu dizendo que aquilo era bem meu. Mas isto tudo é discutível.

O Sr. tem tido contato com este pessoal do cinema novo?

Eles são todos meus amigos e eu respeito muito o trabalho deles, do Walter, do Glauber, do Joaquim Pedro. Fiz os diálogos em tupi para o filme do Nelson Pereira dos Santos, "Como era gostoso o meu francês". Eu tenho um dicionário de tupi, não que represente erudição, é um trabalho prático procurando mostrar a maneira de falar, de construir frases. Você sabe, eu fiz parte da comissão do Itamarati que escolheu "Deus e o Diabo na Terra do Sol" para nos representar em Cannes. O David Neves, que fez um filme sobre mim, é chamado aqui em casa de São David, ele me deu toda a renda da película, que serviu para pagar umas dívidas que chateavam.

Eu soube que o Sr. está de mudança para Volta Grande, sua cidade natal.

No fim desse mês, já devo estar por lá. Eu queria até me despedir por meio de vocês de todos os meus amigos, conheço tanta gente que não dá para se despedir pessoalmente de cada um. Tenho um estúdiozinho quase completamente montado e estou com o projeto de dois filmes documentários que eu quero fazer em cor. Espero que bastante gente passe por lá para me ver. De vez em quando devo vir ao Rio para ver os filmes dos amigos e talvez trazer os meus. Quero ver se o jeito antigo ainda funciona.

. "Cinema em tempo de folhetim", Intercâmbio, nº 8, dez 1981.

. "Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro", 1º edição: Funarte, 1983; 2º edição: Biblioteca Carioca, 1995, 3ª edição: Ed. Todavia, 2022.

. "A Bela Época do Cinema Carioca", in: "História do Cinema Brasileiro", Art Editora, SP, 1987.

. "No Rio depois da Áurea", in: Estudos Afro-Asiáticos/ Universidade Cândido Mendes", nº 15, 1988.

. "Cartola – Todo tempo que eu viver", Corisco Edições, 1989.

. "Inverno de 93: dias de alegrias e tormentos", in: Pesquisa de Campo/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, junho 1994.

- . "Parando pra pensar", in: Glauberianas, o cinema em transe, NECINE/UFF, março 1995.

- . "O Cinema Brasileiro no Terceiro Milênio", in: Cinema Brasileiro: trajetória e perspectivas. FUNARTE, RJ, 1995.

- . "Grande Othelo, um artista genial", Relume Dumará, RJ, 1996.

- . "A presença do Negro no bairro da Saúde", in: "Circuito Mauá: Saúde, Gamboa e Santo Cristo", CD-ROM & página Internet, 1998.

- . "Cinema Brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras", in: Cinemais, nº 10, março/abril 98.

- . "Naqueles tempos quando era tão popular o palhaço Benjamim...", parte I: Afroreggae nº 29, março 1998; parte II: Afroreggae nº 30, maio 1998 - publicação do Grupo Cultural Afro Reggae.

- . "Pagode – A festa do Samba no Rio de Janeiro e nas Américas", Alejandro Ulloa, Ed. MultiMais, 1998. Editoria e prefácio.

- . "A História Sagrada do Cinema Brasileiro e o Cinema Invisível", Cinemais, nº 17, maio/junho 99.

- . « Cinéma, contestation et historiographie », entrevista publicada no número especial, "Brésil: 500 Ans", da revista Histoire et Sociétés de

l'Amérique latine, n° 10, Centre de recherche d'histoire de l'Amérique latine et du monde iberique, Sorbonne, Université de Paris I, 2000.

. "Enciclopédia do Cinema Brasileiro", Ed. SENAC, SP, 2000. Três verbetes.

. "A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro", in: "Entre Europa e África – A invenção do carioca", Topbooks e Edições Casa Rui Barbosa, 2000.

. "Crítica cinematográfica: considerações no novo milênio", in: Ciberlegenda – revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, n° 9, julho 2002.

. « Le renouveau du dialogue cinématographique France-Brésil et la contre représentation de la société brésilienne sous les gouvernements militaires dans le 'Cinéma Invisible » des années 1960-90 », revista Histoire et Sociétés de l'Amérique latine, n° 14, Centre de recherche d'histoire de l'Amérique latine et du monde iberique, Sorbonne, Université de Paris I, 2002.

. "A construção de uma História do Cinema Brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrasilme, Revista Contracampo n° 8, 1º sem. 2003.

. "A transcendência dos 'mestres' na obra de Humberto Mauro", Cinemais, n° 35, julho 2003.

Se Paulo Emílio de Salles Gomes no seu clássico "Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte" se utiliza da figura dos "mestres" tanto na elaboração de sua história biográfica como no desenvolvimento da personalidade cinematográfica de Mauro, tornou-se recorrente nas modernas avaliações da obra do cineasta mineiro a idéia de que as influências principalmente dos dois últimos - Ademar Gonzaga e de Roquete Pinto - constituíram-se num limite redutor, tanto em termos estéticos como ideológicos, para o homem e para o artista, diagnóstico que teria como referência sua obra madura, o que pode ter repercutido no interesse menor que tem recebido seus filmes posteriores à "Ganga Bruta".

Esse texto discute essa visão, a que contrapõe o tema da exaustão e da transcendência dos mestres no cinema de Humberto Mauro, através de um esboço de análise sob este prisma das circunstâncias e do texto de alguns de seus filmes realizados depois de sua vinda para o Rio em 1930. Sua permanência no Rio de Janeiro, inclusive, considerada - para escândalo de alguns amigos mineiros, como de uma certa imagem de Mauro - como fundamental na construção de sua obra madura e para seu lento retorno para a mesma/uma outra Minas Gerais a partir da metade dos anos 40.

Hoje, não só para o deleite dos cinéfilos, a partir da edição em vídeo de muitos de seus filmes¹ podemos entrar em contato com um grande autor cinematográfico brasileiro que filmou nossas paisagens e circunstâncias ininterruptamente por quase 60 anos - dos anos 20 até sua morte no final dos anos 70. Se indiscutivelmente sua obra é crucial para o desenvolvimento da experiência cinematográfica brasileira - sendo que em alguns filmes Mauro atinge a resultados de primeiríssima linha -, o conjunto de seus filmes constitui-se numa das visões

¹ A FUNARTE editou em vídeo seus primeiros longas-metragens e os últimos - já que os dois filmes de Mauro na Cinédia continuam não disponíveis... - além de duas coletâneas de seus documentários no INCE.

artísticas mais reveladoras do país que se redefine com Vargas. Sua produção ininterrupta vai revelando um interessantíssimo ponto de vista pessoal em constante transformação que dialetiza com os novos rumos da sociedade brasileira e com suas renovadas ofertas de mentalidades e compreensões, seus filmes constituindo-se numa fonte extraordinária de representações e avaliações que apenas começou a ser explorada por uma potencial multiplicidade de pontos de vista analíticos que suscita e sustenta sua extensão e qualidade.

Acho mesmo que em certos aspectos os filmes de Mauro têm sido subestimados pela "história sagrada do cinema brasileiro"², que em seu afã de mestres e obras primas selecionou metonimicamente "Ganga Bruta" e, em ponto menor, "A Velha a Fiar", construindo sobre eles avaliações-clichê, esquecendo tanto os filmes solidamente analisados pelo livro "Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte", de Paulo Emílio quanto os seus últimos longas e os curtas mineiros que compõe sua fase madura.

Assim, a ideia da exaustão e da transcendência dos mestres no seu cinema, se liga ao próprio tema de sua vinda para o Rio de Janeiro e do seu lento retorno – tanto concretamente como dentro de si mesmo – para Minas Gerais, sendo seu eterno estranhamento da capital e dos cariocas, uma das origens das revisões e superações de posições, conceitos e lideranças por parte de Humberto, do sentido eminentemente reflexivo, em termos estéticos e temáticos, como mesmo autocrítico, que acompanha a sucessão dos seus filmes. Um indivíduo com fortes referências matriciais mas em contínuo deslocamento, que, como realizador de uma atividade artística-industrial, se expõe ao convívio de universos exponenciais do país e aos interesses dos donos dos discursos e dos cheques, mas

² MOURA, Roberto, "A história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível", Cinemais n° 17, maio/junho 1999.

preservado humana e eticamente como pessoa e preservada sua sensibilidade e seu raciocínio como artista.

2

Assim, começo retomando o xadrez dos seus primeiros tempos no Rio de Janeiro em 1930, onde se travaria a sequência de sua relação com o jornalista Adhemar Gonzaga, amigo influente, por momentos quase um mentor, cujas concepções cinematográficas haviam em muito repercutido na realização dos seus últimos longas-metragens em Cataguases na segunda metade dos anos 20, que naquele momento se tornava seu patrão como proprietário dos estúdios da Cinédia para onde Mauro chegava contratado, uma importante relação tornada em trabalho comum bruscamente interrompido por sua demissão depois exatamente de “Ganga Bruta”.

Assim, Humberto se muda com sua família de Cataguases para a capital, se transferindo como profissional para o importante *front* cinematográfico que se monta no Rio ao longo da década com a instalação na cidade de três grandes estúdios, grande momento do cinema brasileiro, embora, como outros, excessivamente efêmero, do qual o cineasta mineiro seria um dos protagonistas. Depois da experiência que vivera em Cataguases com nítidos limites regionais embora já apontada para a capital, ele até o fim de sua carreira passa a efetivamente a dialogar com um público metropolitano, dirigindo-se com seus filmes explicitamente a todo o país. Do Rio para Minas Gerais, como de resto esse texto não passa do olhar de um carioca para um mineiro.

Naquele momento, mesmo que episodicamente, o “cineasta de chapéu de palha”, de acordo com a revista Cinearte, se transfigurava no “Humberto Mauro de casaca”. Assim, no Rio Humberto não mais seria um produtor-diretor pioneiro, inventando e conduzindo seu

projeto cinematográfico na Zona da Mata, barrado pelo evidente desinteresse das distribuidoras estrangeiras operando no país em seu intuito de exibir nacionalmente ou mesmo continentalmente (Phebo Sul América Film³), mas um técnico-artista especializado contratado por grandes empresas envolvidas num primeiro projeto nacionalista do cinema brasileiro para fazer filmes que atendessem suas necessidades e expectativas, - econômicas, culturais - sob pena de demissão, e depois arregimentado pelo Estado, com expectativas próprias no cinema – educacionais, políticas, propagandísticas –, situado como personagem crucial de segunda linha⁴ numa cidade-capital de onde se redefiniam todo um país.

O próprio ano da chegada de Humberto no Rio se constitui no momento de uma das principais inflexões do processo político e civilizatório da modernidade brasileira que tem como marcos iniciais a Abolição, a República e a reforma urbanística da capital – ciclo que, a meu ver, ainda não foi interrompido por nova passagem qualitativa da sociedade nacional. Aqui – rompendo o clichê que sobre ele foi construído do cineasta que tem seu grande momento quando seu olhar se volta para a paisagem interiorana – Humberto se defrontaria com a conflitiva transição nacional sob Vargas quando se reconfiguravam os signos identificadores da identidade nacional acomodando-se as heranças da colônia e da escravatura sob o olhar de uma burguesia internacionalizada e sob os panoramas e interiores da grande cidade. Em seus filmes, repercutiria a vivência das transformações do país como participante de alguns dos seus projetos exponenciais – os Estúdios Cinédia, o Instituto do Cinema Educativo -, ou como cineasta procurando apenas sobreviver e fazer um outro filme, eventualmente desempregado ou afastado dos

³ Nome original de sua produtora em Cataguases.

⁴ Referência à subalternidade frente ao mercado e a dependência frente ao Estado do universo cinematográfico nacional que tenta retomar o vigor da Bela Época nos anos 1930.

holofotes midiáticos em sua obsoleta autarquia, de volta com sua câmera ao interior de Minas.

Seria emblemática a passagem do “projeto cinematográfico” anterior da Phebo (Cataguases) para o projeto Cinearte/Cinédia⁵ (Rio de Janeiro) – podemos afirmar que o cinema brasileiro está hoje bem mais próximo da Phebo embora muitos ainda sonhem ou tentem se deslocar para a Cinédia. Hoje fica mais fácil especular sobre o que aconteceu com o projeto capitaneado por Adhemar Gonzaga e dizer que o modelo roliudiano hegemônico está aqui condenado, pois o capitalismo desestabiliza sua periferia e desaconselha o simples mimetismo, mas isso é adiantar muito o jogo.

3

“Lábios sem Beijos”, o primeiro filme que dirige na empresa, materializa as concepções da Cinédia: um filme romântico com cenas sensuais – sem exageros –, elementos de aventura – confusões quanto à identidade do protagonista justificam uma invasão, lutas, um atropelamento, etc. –, alternadas com partes desanuviadoramente amenas ou jocosas – a maravilhosa plástica da cidade, personagens caricatos –, em torno da juventude aristocrática da capital a partir da história de uma moça, Lenita, em direção a seu primeiro beijo. Uma forma de entretenimento moderna e elegante – “deliciosamente” provocadora para aquele momento em que apenas começávamos a nos liberar dos códigos patriarcais – e que não deixava de ter uma mensagem positiva, moral e até mesmo edificante.

Um jovem maureano, Antônio Paulo de Paiva Filho, afirma sem papas na língua: “Não nos enganemos: a história é de Ademar, o conceito básico do filme também. (...) podemos dizer, ‘grosso modo’, que ‘Lábios...’ não pode ser considerado um filme de HM: podemos

⁵ Me refiro à relação íntima entre a revista Cinearte e os Estudos Cinédia.

considerá-lo, isso sim, um filme do *tycoon* Ademar Gonzaga realizado pelo seu funcionário mais qualificado, Humberto Mauro”⁶.

O próprio Humberto relata: “É uma história do Gonzaga, mas ele não tinha nada escrito, Ele tinha os papéis com as sequências, mas não colocava o argumento em forma de cinema. (...) No caso de ‘Lábios sem Beijo’, eu tinha as sequências todas imaginadas pelo Gonzaga, mas a exploração das sequências, os ângulos, a máquina baixa ou alta, eu fiz tudo, de um modo geral, de improviso, porque já sabia o que eu tinha de fazer”⁷.

Adhemar tinha como tema à modernização da sociedade e dos costumes trazida no Brasil tanto pela República como pelo cinema americano, e se dirigia aos jovens, especialmente aos jovens casais. Humberto filma o argumento rascunhado por Adhemar, e a partir de sua adesão ao projeto como através de pequenos estranhamentos lhe dá sua forma cinematográfica própria. O filme revela não só o aprendizado como a evidente afinidade com os recursos expressivos do cinema norte-americano como forma de ideologia posta em discurso. Alguns dizem, entretanto, que era o filme de que menos gostava⁸.

4

No ambiente artístico e cultural no Rio havia um entusiasmo especial em torno da atividade cinematográfica na capital, e a Cinédia era, naquele momento, o centro de tudo. Se Humberto havia aprendido muito com Ademar, a transformação da relação entre os

⁶ PAIVA FILHO, Antônio. “Uma cachoeira na cidade-mulher – Humberto Mauro no cinema carioca (1930 a 1952), projeto experimental de conclusão do Curso do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999.

⁷ VIANY, Alex (org.). “Humberto Mauro – sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema”, Ed. Artenova & Embrasilme, RJ, 1978.

⁸ SOUZA, Carlos Roberto de. “À espera de discípulos”, in: “Humberto Mauro – sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema”, org. VIANY, Alex, Ed. Artenova & Embrasilme, RJ, 1978.

dois antigos amigos, agora empregado e patrão, não deixava de criar suas tensões, desfeito o equilíbrio da influência meditada e absorvida, pela lógica hierárquica da empresa onde o produtor centralizava o poder, dentro dos moldes cultuados dos estúdios norte-americanos. Ao seu espírito progressista e disciplinado, a primeira maturidade trazia a formação de um ponto de vista como cineasta e como indivíduo, e isso era a fonte de conflitos íntimos que explodiriam em “Ganga Bruta”, projeto que trouxera ainda da fase de Cataguases e que Adhemar retrabalhava com o argumentista Gabus Mendes.

A Cinédia precisava de um grande sucesso. As dificuldades dos grandes estúdios de Roliúde no mercado exterior com a passagem do mudo para o sonoro começavam a ser superadas, aqui com o recurso da legenda. Perdia-se por momento a imagem, quando os olhos baixavam para ler as traduções parciais dos diálogos. Mas os espectadores se acostumavam, e, assim, novamente limitações se impunham aos filmes brasileiros num mercado nacional nas mãos dos norte-americanos, o que ameaçava o funcionamento ininterrupto dos estúdios. “Ganga Bruta” seria a resposta da Cinédia. Assim, o protagonista, o personagem do engenheiro, era decisivo, alguém com quem nos identificaríamos todos, por quem todas as brasileiras iriam se apaixonar, representação superlativa da moderna burguesia nacional que seria. Os tais representantes da sofisticação e do luxo que tinham sido impostos nos seus últimos filmes realizados em Cataguases por seus amigos cariocas.

A primeira sequência exhibe a extraordinária capacidade de Humberto de compor imagens e com elas produzir significados, chegando aos acontecimentos com uma visão parcializada que expande o sentido na direção de conteúdos mais abrangentes. Assim, de um tempo presente narrado paralelamente - do andar de baixo onde se encontram o mordomo e o criado no suntuoso palacete e do quarto dos noivos, recuamos para as cenas do casamento na igreja, para

afunilar num desfecho surpreendente e assustador, embora narrado com elegância e finura. Marcos – atlético e aristocrático - assassina a esposa na noite de núpcias.

Absolvido, tendo sido aceita sua alegação de “defesa da própria honra”, sai da capital para dirigir um gigantesco empreendimento no interior. Mesmo considerando as diferentes concepções da época e especialmente a conjuntura do machismo nacional, a mera absolvição do tribunal não convencia ao espectador da época, não dava para empatizar... Mas dentro das regras do melodrama ao herói trágico mesmo o crime lhe seria perdoado, uma vez que fosse posteriormente provado que não fora ele o assassino, o que não era o caso, ou através do arrependimento, que ele nunca manifesta. Restava, então, que no desenrolar do filme fosse demonstrada a justeza de sua ação.

Mais uma cena de botequim populares como tantas que povoaram seus filmes de Cataguases, onde se expande sua visão temerosa e pessimista do povo brasileiro, tratado como “caso de polícia”, a quem só a violência do herói de classe superior poderia conter. É lá que Marcos vai acertar contas com os operários que o hostilizavam. Todos? Alguns? Mesmo isso também não fica claro no filme. Seriam eles maus operários que se ressentiam por terem sido “postos na ordem” por Marcos? Operários conscientes que se opunham às condições de trabalho excessivo impostos pela grande companhia por ele representada? Ou será que eles apenas não iam com sua cara?

Não, só um mal estar com o povo, sentimentos ocultados em nossa democracia social e racial mas relevantes para compreender a violência das classes superiores que através de sua forma sublimada, a aventura, o filme desrecaucava. Nada fica claro além da hostilidade entre as classes, o que importa é o acerto de contas, tudo muito decupado como gostam os norte-americanos já que a matriz estética e ideológica da cena é evidente, vide cena em “Birth of a nation” em que, sozinho, um branco dá porrada em muitos negros. No final

implausível da luta de um homem contra uma multidão, é a superioridade de raça e de classe faz que a diferença – essa a tese. Uma brutalidade que certamente faria sucesso com plateias anglo-saxãs, mas que aqui, na época, não suscitava simpatia.

Assim, Marcos continua polêmico e o espectador ainda precisava ser ganho pelo personagem, já que para o espectador a aceitação da legitimidade de sua conduta implicava diretamente na sua própria diversão segundo os códigos do gênero. Entretanto, Humberto insistia em tratar de aspectos da vida nacional com tal intimidade que provocava no público sentimentos contraditórios em sua própria identificação ativa, certamente impróprios para a fruição descompromissada

Numa longa sequência recortada por elipses relatando um feriado em torno da casa senhorial onde ficara hospedado, dos seus jardins e do canteiro das obras, Humberto daria contornos definitivos a seu personagem central: uma representação discrepante e nada cordial das elites brasileiras. Só, limitado ao voyeurismo da felicidade alheia, Marcos inicia uma errância de frustrações e constrangimentos entremeados por comportamentos compensatórios manifestos por erupções irrefreadas de agressividade garantidos por sua posição e pela certeza de sua impunidade. Acumulam-se nuvens de animosidades e de culpas, prontas para serem mobilizadas por alguma coisa plangente, morbidamente erótica que o sublime o trauma e postergue o sofrimento. A música cantada por seu criado na sua lembrança melancólica atualiza insuportavelmente elementos saturados pela visão melodramática dos acontecimentos. Tudo tinha chegado a seu limite para Marcos, que grita interrompendo o enlevo de todos.

Mas num flash-back ele se lembra do que aconteceu no Rio e, enfim, tudo deve se esclarecer para o espectador. Afinal já era hora para que o herói se recompusesse frente ao público, o filme

esclarecendo e justificando sua violência "moral". Mas nada se esclarece para o gesto indesculpável do assassinato a não ser seu ciúme doentio, pois no ápice da lembrança torturante do idílio - em que se desenha mais uma cena da predileção de Mauro quando Marcos é *voyeur* da intimidade da noiva com "outro" - a traição não se confirma.

Humberto tinha delineado tal personagem e, assim, não seria mais possível para as plateias brasileiras recuperá-lo nem aceitar tal filme naquele momento como entretenimento e muito menos como uma visão histórica e artisticamente coerente da época. Um diagnóstico excessivamente dilacerante para as sensibilidades disponíveis, principalmente para o público alvo da Cinédia. E Humberto pagaria um preço por isso.

O primeiro ápice, a cena clássica do estupro que tudo precipita, é sensacional em sua concepção, Mauro trabalhando com planos fixos combinados com câmaras na mão maravilhosamente realizadas pelo mestre, terminando na associação dos contornos e dos gestos sexuais com as formas e os movimentos fabris, pela qual ele receberia a alcunha, da qual não se envergonharia, de "Freud de Cascadura". O engenheiro possuía a força a moça que em sua sensualidade adolescente o cortejara embora "amasse" o amável e juvenil Décio, que por sua vez também a brutaliza sexualmente.

E o segundo ápice, também uma sequência antológica, onde Sônia segue Décio contra o movimento dos operários que saem da fábrica, tentando impedir que ele enfrente o gigantesco e letal Marcos. A luta, a morte de Décio, que definem a cumplicidade culposa que se estabelece entre Marcos e Sônia referendada pela sequência final narrada novamente dentro da gramática do mudo, quando o cinema abandona a mera descrição dos acontecimentos narrados para assumir sobre eles uma visão retórica, simbólica, e explicitamente ideológica. O perdão dos homens e da mulher duplamente agredida celebrado pelo casamento paradoxalmente dobra a voltagem crítica do filme,

passando da particularidade daquela trama para a abrangência da cultura.

Em razão do fracasso do filme, Humberto é despedido por Adhemar Gonzaga da Cinédia, por razões que se por um lado são óbvias, por outro suas minúcias ficam pouco claras. Depois, muito depois para o mineiro, nos anos 50, o filme rejeitado por público e crítica como por seu próprio produtor, seria tomado como num marco do Cinema Brasileiro, compreendido como um salto em termos tecnológicos, empresariais, como explicitamente cinematográficos, assim como em termos do amadurecimento de um olhar sobre a sociedade brasileira. "Ganga Bruta" - por razões, eu diria, absolutamente consciente e outras absolutamente inconscientes, e como um produto ambíguo de transição - entre o mudo e o sonoro, entre o "cinema de entretenimento em ambientes luxuosos" e o "cinema crítico e revelador de conflitos" - vítima a empresa que perde muito dinheiro e fica vulnerável. De qualquer forma, a demissão faz parte desse tipo associação.

Humberto e Ademar, uma amizade e uma parceria desfeitas. Os dois só voltariam a se falar quase trinta anos depois. Um homem conservador que tem sua percepção crítica favorecida pela transformação e crise de uma relação crucial, revelada formalmente na expressividade do texto cinematográfico. Aqui fica clara uma influência que é contestada e efetivamente superada por "Ganga Bruta" até em suas imediatas consequências, e não é preciso mais muito dizer.

5

Restabelecida a hegemonia dos norte-americanos no mercado exibidor limitando as possibilidades dos filmes brasileiros, assistíamos no final dos anos 30 à abertura de uma nova via de sobrevivência de cineastas e produtores cinematográficos através da aproximação com

o regime varguista, caminho por que seguiria Humberto. Surgiam aqui, como nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália, novas formas de ideologização e participação política induzidas tanto por cerimônias públicas como através de novos meios de comunicação de massa. O cinema como instrumento de educação e propaganda.

É decisivo para Humberto o encontro e a influência de Roquete Pinto, a quem vê como um sábio que populariza sua ciência através do cinema visando o aprimoramento moral da sociedade. Ao contrário das visões subestimadoras e estigmatizantes do povo negro e ameríndio amestiçado com os brancos, que marcaram os filmes de Humberto Mauro, Roquete achava que o homem brasileiro não precisava ser reprimido e substituído, mas sim educado, pois então seria civilizatoriamente redimido e, enfim, posto a serviço do progresso. A visão progressista de Roquete cai como uma bomba frente ao cientificismo racista das elites nacionais e certamente fascina Mauro.

Em 37, mesmo sem estar ainda completamente organizado, o INCE, graças ao dinamismo de Humberto e de Roquete, produziria um filme de longa-metragem baseado na carta de Pero Vaz Caminha. É notável o trabalho de reconstituição histórica, expresso na cenografia e nos figurinos de época, assim como no trabalho de atores e figurantes representando portugueses e índios. A música monumental é de Villa Lobos. Tudo potencializado pela evidente maestria de Humberto Mauro que permitiria que o filme se tornasse numa das representações mais densas e complexas da visão da elite estadonovista do país e do povo brasileiro, a partir da reconstituição do episódio crucial de sua própria invenção: o encontro fraterno entre ameríndios e ocidentais ocorrido no momento do “descobrimento” que antecede a expulsão dos povos indígenas do litoral e o seu genocídio, quando são substituídos pelos ocupantes por africanos escravizados.

O coração do filme é uma sequência maravilhosamente narrada, quando portugueses e índios superando o carisma do encontro e dos rituais comessem a se medir frente a suas diferenças de princípio e interesse. Os portugueses em trajes bélicos se deparam com a árvore totem. Os índios pressentem o que ocorre e se aproximam da cena. Cria-se uma tensão mortal. A árvore é abatida: os desconhecidos instrumentos de ferro infundem temor nos índios, arrefecendo o ânimo guerreiro na defesa de seu universo agredido e o transformando em reverência. A árvore é transformada em gigantesca cruz carregada por portugueses e índios para a cena da primeira missa. Episodicamente o conflito é adiado, embora seja ressaltada o fantasma de sua inevitabilidade.

Humberto mais uma vez mostra sua enorme capacidade expressional, capaz de ser instrumentalizada por diversos mentores, ideologias, e projetos civilizatórios. Novamente aqui a representação que elabora cinematograficamente ganha tal densidade em sua expressividade que incorpora suas próprias contradições, desencadeando leituras que ultrapassam de longe as necessidades dos eventuais donos do discurso, o que faz que o filme transcenda aos objetivos da instituição produtora. É extraordinário como Humberto, com o auxílio luxuoso da música conotativa de Villa Lobos, incorpora na cena o prenúncio da tragédia presente naquela aliança efêmera. Como é preciso o plano que revela o resultado da missa – um tilte que desce pela cruz para encontrar a terra já incorporada pela rotina dos conquistadores.

6

Em 50, já há muito o INCE tinha deixado de ser a vanguarda dos projetos culturais do Estado Novo para se tornar quase num anacronismo. No entanto Humberto Mauro se mantém filmando com

a pequena dotação do instituto progressivamente em Minas como um funcionário público insuspeitadamente produtivo por ainda quase duas décadas, quando a tematização do homem rural e de sua cultura substituem os antigos propósitos de divulgação técnica e científica e de propaganda política dos tempos de Roquete Pinto

Humberto constrói uma casa na sua cidade natal Volta Grande, próxima de Cataguases, e atrás dela constrói o estúdio Rancho Alegre onde realizaria em 52, com uma pequena equipe reunida em torno dele e de seu filho, o excepcional fotógrafo Zequinha Mauro, com um elenco com poucos atores profissionais, e contando com a cumplicidade da cidade, "O Canto da Saudade", que marca sua volta definitiva para sua região de origem e a retomada da lógica de produção da pioneira Phebo Film.

Se seus primeiros filmes em Cataguases nos anos 1920 têm como tema central subjacente às tramas as incertezas daquela nova geração filhos do patriciado rural – de onde também vinha, por parte de mãe – com a decadência do café que, imobilizada frente às parcas alternativas oferecidas nas sedes municipais pelas sinecuras das prefeituras, em "Canto da Saudade" Humberto dissecaria explicitamente o sistema clientelista do coronelismo rural, em sua intervenção no processo político eleitoral, enquanto parodiza as concepções políticas e civilizatórias propagadas pelos varguismo em suas extensas legislações, cartilhas comportamentais, intervenções midiáticas e rituais grandiloquentes.

Tudo começa com a (só) aparente ingenuidade de Humberto, que de corpo presente e viva voz fala de sua ligação pessoal com a região e conta o mote da história, apresentando como pessoa o filme onde ressurgiu como o próprio coronel. Humberto é modesto nos créditos colocando-se secundariamente no elenco, o que é absolutamente falso dado a importância central de seu personagem e da sua notável interpretação valendo-se, e mesmo parodiando, sua própria persona, centralizadora e histriônica.

O filme constitui-se como quase uma versão interiorana de "Lábios sem Beijos", revelando as nuances de uma sensualidade incontida que "se contem" na malícia preguiçosa do mineiro. O tema amoroso representado pelo triângulo Galdino – Maria Fausta – João do Carmo, como também pelas relações entre o voyeurístico Januário e sua mulher, a taciturna e imarcável dona Garrincha, em seu estágio avançado (sic) do pacto matrimonial. Assim, se no seu primeiro polo do filme aborda a vida da gente simples da região, onde agregados como o sanfoneiro Galdino convivem subalternamente com a pequena classe média urbana, um segundo polo se configura junto à aristocracia local. A diferença entre os ambientes, particularmente o convívio e as atitudes culturais, é notável. Frente ao povo lúdico e participativo, a elite contida ostenta refinamento e erudição de procedência precisa, liderada pelo coronel host de saraus elegantes onde costura "desinteressadamente" sua candidatura. Configura, então, um segundo tema: a política municipal.

Cenas do espetáculo "Da necessidade de ser polígamo" com um grupo de artistas profissionais vindos da capital dirigidos pelo interessantíssimo Silveira Sampaio que faz seu próprio personagem no filme por amizade à Humberto. Um espetáculo ligeiro com música e comédia para quem puder comprar o ingresso, do lado de fora a festa democratizada organizada pelas "senhoras" e pela Igreja.

Nos bastidores uma oposição simbolicamente se estabelece entre a sanfona do artista e o acordeão do matuto, pois subjacente ao tema da política municipal surge um terceiro e mais poderoso tema: a questão social, representada habilmente num crescendo na relação entre Januário e Galdino, entre coronel e carreiro.

A sequência do sonho do sanfoneiro expande os significados inicialmente locais do filme para uma dimensão nacional, planetária, e figura em qualquer antologia do cinema mundial. As referências a Eisenstein são cabíveis e, novamente, o Freud de Cascadura em ação

torna magistralmente o sonho de uma exaltação num pesadelo quando retorna o recalcado: o ressentimento com a opressão rompendo a aparente harmonia da sociedade rural.

Como realizador e protagonista Humberto tem o completo domínio da representação. O sadismo do coronel Januário é uma construção tão precisa e contundente que supera mesmo a visão crítica e pessimista das elites nacionais nos filmes de esquerda do Cinema Novo que viriam logo depois. Conservador, um homem “de direita”, reacionário diriam alguns, mas Humberto tinha vivido e convivido, do patriciado mineiro aos luminares do Estado Novo, e como artista, incontrolável em sua capacidade de compor e relatar, ele não podia deixar de testemunhar. Um diagnóstico mais cortante do que o autor teria intencionado? Voltamos aos temas de sua “ingenuidade” ou falamos de limites da avaliação consciente de cada um sobre sua produção?

Januário discursa no auditório repleto, atingindo a muitos pelo rádio. Impossível não ver no positivismo programático do coronel Januário uma paródia de Roquete Pinto e dos rituais populistas do Estado Novo! Depois, hipocritamente manda Juvenal comprar os votos lhe dando dinheiro para distribuir para “evitar que algum dos eleitores seja comprado por alguém”.

Se as duas sequências - a que introduz sua candidatura e a que revela seu fracasso -, ambas compostas metonimicamente a partir dos cartazes, resolvidas de forma absolutamente concisa numa expressão de notável maturidade com suas ferramentas, fossem ajuntadas teríamos um curta-metragem genial. O que me leva a pensar em dois aspectos centrais de seu trabalho que Humberto redefine a partir do Rio de Janeiro, expressos, mais exatamente, nos seus filmes a partir de “Ganga Bruta”: a oscilação entre cenas organizadas pelo sintagma cronotópico “clássico” e cenas de construção paradigmática vinda da melhor tradição do mudo, e a

visão pessimista das elites progressivamente substituindo a visão depressiva do povo da fase de Cataguases, reiterada sob Gonzaga em “Lábios sem Beijos”.

Por momentos Galdino se viriliza com seu traje negro polarizando sensualmente Maria Fausta, mas logo viria a irrupção do conflito ligado ao tema amoroso em que ele participaria não mais do que como um figurante. João do Carmo ganha mas não leva num primeiro momento obstado pelos arranques edipianos do pai da moça, uma espécie de capataz do coronel. Mas não estava ali o verdadeiro conflito. Maria Fausta estava desaparecida e muitos diziam que ela tinha se afogado. Galdino exausto de procura-la falta ao trabalho. Januário aconselhado por Garrincha vai a seu encontro. O conflito principal se define entre ele e o coronel, quando tanto se afirma explicitamente a opressão como surge a possibilidade de sua resposta: o gesto reparador, agressor, criminoso, revolucionário.

Mas estamos já distantes de “Ganga Bruta”. A autoridade e o poder de conciliação de Januário e Garrincha evitariam o derramamento de sangue. Num falso *happy-end* aparentemente a força do dono e da tradição remendam os resultados da arbitrariedade e do autoritarismo. Mas alguma coisa não se recompõe de forma confortável na paisagem social idealizada na primeira infância de Humberto. Galdino vai embora, some, sem mulher, sem lugar na comunidade, sem terra. Resta o lirismo comovido, mas que mal oculta a insuficiência do desfecho, a revolta.

. “*Canto da Saudade: a exaustão e a transcendência dos ‘Mestres’*” na obra de Humberto Mauro, Estudos Socine de Cinema, Ano III, Porto Alegre: Sulina, 2003.

. "Escola de Samba e Resistência", in: Nossa História nº 16, fevereiro 2005.

. "Samba de Terreiro e Samba-Enredo", Registro de Bem cultural: Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN.

. "Interessa-nos essa situação do Cinema Brasileiro, in: Anais SOCINE 2008.

. "Cinema Moderno: o mercado cinematográfico no pós-guerra", in: Revista Moviola, maio, 2009.

. "Como filmar a História" in: Catálogo "Cineastas e Imagens do Povo", Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

. "A repercussão da visão da História sobre a política dos acervos: o caso das matrizes do Cinema Alternativo Carioca", in: II Seminário Imagem, Documento e Informação, Núcleo da Tecnologia Educacional para a Saúde e Laboratório de Vídeo Educativo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recentemente a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro decidiu se livrar do importantíssimo lote de matrizes e cópias cinematográficas que colecionava e detinha desde a sua fundação em 1957, as entregando a seus proprietários e/ou a instituições interessadas do setor. Dois Comentários. O primeiro o absurdo e as lamentáveis consequências dessa decisão de uma das poucas cinematecas que dispomos no país permitindo que preciosos

materiais cinematográficos, a parte nobre, fossem deslocados danosamente de suas condições de preservação e muitos se perdessem ou fossem irreparavelmente destruídos. Segundo, como a visão do que se constituiu como uma “história do cinema brasileiro” orientou a visão de uma política de acervos da Fundação Cinemateca Brasileira, a principal instituição a tentar cobrir a lacuna ocasionada pela catastrófica decisão da diretoria do MAM RJ: o que nessa História é colocado como relevante – os filmes de Humberto Mauro, o Cinema Novo – foi localizado e transportado para os muros seguros da Fundação, enquanto latas de filmes não reclamadas por realizadores/produtores ou do interesse das cinematecas ficaram nos corredores nas pilhas dos filmes órfãos, para depois seres descartados sabe-se lá para qual destino.

Tenho tratado da “história sagrada do cinema brasileiro”⁹, a historiografia que é produzida a partir do final dos anos 50 até hoje, inicialmente por críticos e militantes, e a partir dos anos 70 por professores e pesquisadores de diversas formações que passam a militar nas universidades brasileiras, criticando nela o excessivo protagonismo do Cinema Novo e do Cinema Marginal e dos realizadores neles formados, como a não problematização da transformação do núcleo rebelde da produção simbólica nacional, que foi o Cinema Novo, em parceiro privilegiado do projeto estatal durante os governos militares. Como consequência disso, importantes setores da produção brasileira inclusive dos anos mais recentes não foram incorporados a essa história, sendo nela totalmente invisíveis ou apenas mencionados. Esse “cinema invisível” do passado recente do Cinema Brasileiro compreende tanto a

⁹ MOURA, Roberto. “A ‘HISTÓRIA SAGRADA’ DO CINEMA BRASILEIRO E O CINEMA INVISÍVEL”, Revista Cinemais, n° 17, maio/junho 1999; A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO: POLÍTICA ESTATAL E CINEMA ALTERNATIVO NOS ANOS EMBRAFILME, Revista Contracampo n° 8, 1° sem. 2003.

produção mais convencional para o mercado - como o cinema de gênero, a porno-chanchada -, como, na outra ponta, o cinema experimental em super-8 e, o Cinema Alternativo.

Assim, tenho defendido a necessidade de sairmos de pesquisas tematizando um mesmo panteon de filmes e realizadores exaustivamente estudados, para realizarmos pesquisas complementares que se voltem para largos *corpus* de filmes invisíveis na historiografia, os disponibilizando para análises posteriores com recortes menores e temáticas específicas. Esse interesse da pesquisa me parece hoje absolutamente estratégico, permitindo primordialmente que sejam salvas matrizes e cópias ainda disponíveis mas ameaçadas de desaparecimento pelo descaso em sua conservação, preservando e disponibilizando essas outras visões cinematográficas das circunstâncias da sociedade brasileira. Tenho defendido também a ideia de que as dificuldades de recursos para tais projetos no contexto brasileiro, uma vez que exigem equipes numerosas e uma infra-estrutura custosa, devem ser enfrentadas através de soluções pragmáticas onde a criatividade e a complementaridade dos esforços seja a norma. Se os custos de recuperação são elevados, devemos pelo menos colocar negativos e cópias nas salas climatizadas disponíveis para interromper o processo de corrosão. Se não podemos pagar pesquisadores habilitados e comprar equipamentos e serviços necessários, nós professores podemos trabalhar com equipes de alunos de graduação e potencializar o equipamento dos departamentos e, principalmente, os recursos pessoais, na realização dessa tarefa urgente, pois não temos escolha frente à inexorabilidade do tempo.

A partir dessas ideias comecei a trabalhar nesses últimos anos num projeto de preservação, organização e disponibilização de filmes e informações sobre o Cinema Alternativo (1965-1990), restringindo-me, por limitações de recursos, ao universo menor do Rio de Janeiro desse fenômeno que teve uma dimensão nacional, iniciado pela

produção de curtas-metragens em 16mm exibidos nos Festivais JB no Rio criados logo depois do Golpe e logo percebido como um dos poucos pontos de respiração que se abriam naquele momento para a juventude frustrada pela repressão e pela censura. O fenômeno ganha importância com a construção de uma rede cineclubista pelos estados – pulverizada depois pelo AI 5 -, e ganha dimensão política com a organização da Associação Brasileira de Documentaristas - ABD, que traz como bandeira a criação de um espaço para o curta brasileiro nos programas dos cinemas brasileiros com filmes estrangeiros, e assim um mercado profissional para seus realizadores.

Seu ápice, o momento histórico da Lei do Curta quando em 1978, momento de muita repressão e padronização no universo cultural brasileiro, uma produção de filmes geralmente só exibida para plateias de iniciados chega ao público das grandes distribuidoras norte-americanas associado a seus longas-metragens. O espectador comprava o bilhete para ver mais um *blockbuster* mas a sessão era iniciada por um curta brasileiro. Se os filmes causam espanto e euforia como uma informação enviesada que chegava para plateias de uma sociedade midiaticamente controlada por uma forte censura e acostumada ao convencionalismo estético e ideológico dos filmes das multinacionais e das novelas da Globo - exibidores nacionais e distribuidores internacionais se veem duramente atingidos pela perda de 5% da renda de exibição destinada ao curta brasileiro, e começariam uma queda de braço com a classe e com o Estado brasileiro, que não apenas interromperia o cumprimento da lei mas ocasionaria grandes transformações no nosso universo cinematográfico contemporâneo.

O Cinema Alternativo: um cinema libertário onde se escutam não só os ecos das esquerdas e da contracultura mas também das novas posturas neo-liberais (política); realizado através da coletivização

irregular e eventualmente paradoxal de recursos e esforços mobilizados por organizações coletivas de diretores-produtores e técnicos-artistas, e comercializado na irregularidade legal (sic) provocada pela Lei do Curta (economia); filmes que apostam na superação lúdica das restrições do cinema corrente através de propostas cinematográficas experimentais e evolutivas, ou no desenvolvimento técnico e profissional em níveis de Primeiro Mundo (estética); referindo-se às tradições e às transformações da sociedade carioca/brasileira para representar a partir de diversos pontos-de-vista aqueles anos de chumbo (História).

Essa comunicação, assim, pretende: 1. discutir a insuficiência de um olhar metonímico da História e de posturas excludentes na política dos arquivos cinematográficos brasileiros, e, 2. informar sobre o partido tomado e o transcurso do projeto de preservação de matrizes e cópias e organização de um banco de dados sobre o Cinema Alternativo Carioca, emblemático das circunstâncias atuais da pesquisa histórica e das concepções e condições de preservação do cinema brasileiro.

. "Major faz filme brasileiro", in: Revista Universitária do Audiovisual, volume especial SOCINE, 2011.

. "Entre a ficção e o documentário no 'Cinema Alternativo'", in:, XII Estudos de Cinema e Audiovisual, SOCINE 2011.

. "Os irmãos Segreto e 'José' Labanca: bravos pioneiros italianos do Cinema Brasileiro, in: RECINE, revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo nº 8, 2011, Arquivo Nacional.

. "Durante o 'Cinema Alternativo'", in: CineCachoeira Revista de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, ano II, nº 3, 2011.

. "Descobrimo", in: Catálogo do CINEOP, 14º Mostra de Cinema de Ouro Preto, junho 2019.

Embora a extensa rede carioca de cineclubes tivesse sido quase totalmente inviabilizada – no Leme nós, ateus militantes, tínhamos clinicamente transferido as sessões do nosso pra igreja do bairro -, era notável a expressão da cinefilia na cidade, que, das sessões na Cinemateca do MAM, estendia-se num pequeno mas expressivo circuito de cinemas de arte. É a partir desse interesse, apaixonando muitos de nossa geração que chegavam ao mundo adulto e profissional no pós-1964, que surgem os festivais de cinema amador no Rio e pelo país, frestas que se abriam no ambiente carregado que cercava, então, atividades artísticas e culturais.

O mais importante e duradouro deles foi o Festival Brasileiro do Cinema Amador, patrocinado pelo Jornal do Brasil - o jornal patrocinaria o Festival JB, o JB, como ele ficaria conhecido, com ou sem outros apoios até seu fim em suas doze edições, considerando sua extensão no Festival Brasileiro de Curta-Metragem, como ele é renomeado em 1971, quando passa a ser destinado a profissionais até sua última edição em 1979.

Cosme Alves Neto, que em 1965 passara a dirigir a Cinemateca do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro, teria no mesmo ano procurado o Jornal do Brasil astutamente tomando como gancho a efeméride do 4º centenário do Rio de Janeiro, convencendo com sua prosa o setor de *marketing* da empresa. Assim, a cidade seria o tema de sua primeira edição, aberta para filmes de 16 ou 8mm, mudos ou sonoros.

O Festival começava com inesperado sucesso de público, inicialmente sem censura ou venda de ingresso, como um ambiente fora do controle dos militares ou dos vendedores de entretenimento. Era clara a enorme identificação dos novos realizadores com o cinema que se renovara depois da segunda guerra com o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa e particularmente com o Cinema Novo, além dos filmes revelarem uma enorme voracidade intertextual em que a influência da literatura e da poesia só não eram maiores do que a das ciências sociais.

No Festival JB desses primeiros anos, uma primeira observação seria o protagonismo dos jovens nos filmes, principalmente nos ficcionais. Os jovens filmavam a si mesmos. Inicialmente, os filmes ficcionais eram mais interessantes que os documentários – é minha impressão hoje - uns marcados por um partido mais narrativo e dialogado, outros poeticamente sintéticos e formalmente dissonantes. A linguagem recriada a partir da alguma cultura aprendida por aqueles jovens cineastas como espectadores, ou quando a própria complexidade do que experimentavam desafiava os limites da representação cinematográfica.

Em termos ideológicos, um contraponto a esse cinema de denúncias, delírios e propostas de luta seria feito por três realizadores paulistas - Rogério Sganzerla, Otoniel Santos Pereira, Andréa Tonacci. Em seus filmes a errância anárquica e cafajeste de jovens dissidentes na metrópole tratada metalinguísticamente. A brutalidade e o nihilismo antecipando o que viria com o cinema marginal.

Em 1969, na sua quarta edição, o Festival começava a transcender o universo dos cinéfilos e dos futuros cineastas para interessar a cidade. Num momento de trevas, começava-se a perceber que ali era um ponto de difusão de ideias e depoimentos expostos numa linguagem provocadora que valia a pena destrinchar.

O regulamento estipulava para os filmes concorrentes – o que torna essa edição diversa de todas as outras - a duração única de 90 segundos e um tema fixo: “a Vida em todas suas manifestações”.

“Trombose” foi o primeiro filme que fiz. Mal-estar associado a uma vivência pessoal cotidiana, sua revelação se coadunando com a linguagem, nas estranhezas que essa vai suscitando, forçando a desnaturalização do cotidiano exposto, terminando com a invasão aleatória de imagens desconexas, intervenções de pura negatividade – é como me lembro do filme, que existe congelado no Arquivo Nacional mas que não vejo há cinquenta anos.

O Festival JB provocaria o surgimento de uma “geração Paissandu”, gente que transitava no vizinho Bar Oklaroma, nas sessões de cinema e no bar do MAM ou nos botequins da Álvaro Ramos em frente à Líder, o principal laboratório cinematográfico da cidade. Um ambiente difuso onde, na inexistência de escolas de cinema, formar-se-iam muitos para diversos ramos do setor. Diferente do Cinema Novo e do Cinema Marginal, movimentos sem carteirinha nem estatutos mas marcantes de um tempo quando realizadores dividiam um ideário comum, nós constituíamos uma movimentação, gente de muitos Estados reunida no Rio de Janeiro, aproximada por geração e por múltiplos e diversos interesses pelo cinema.

Em 1970, sem que fosse convenientemente explicada tal alteração, o 6º Festival Brasileiro de Cinema Amador JB foge radicalmente de suas breves tradições passando a aceitar exclusivamente a inscrição de filmes didáticos ou de filmes de apresentação do próprio festival (sic). Podemos certamente relacionar o que aconteceu com o AI5. O JB fora atacado em seus aspectos essenciais, assim, se considerada com rigor sua acepção original, o festival é suspenso e não voltaria mais ao cinema Paissandu.

A partir de 1971 o JB se profissionaliza tomando um novo nome, Festival Brasileiro de Curta-Metragem, passando a ser exclusivamente para filmes em 35mm. Se a mudança do ambiente "sagrado" do Paissandu e do tom da proposta desgastara o JB, por outro lado era claro que os curta-metragistas começavam a se configurar efetivamente como um novo setor da classe cinematográfica.

Da mesma forma que Cosme no Rio, a iniciativa de Guido Araújo, um universitário brasileiro discípulo do grande crítico e cineclubista baiano Walter da Silveira, conseguiria o ambiente blindado no ótimo cinema do Instituto Goethe, o Instituto Cultural Brasil Alemanha em Salvador, para a realização de jornadas cinematográficas. Assim, aconteceria em janeiro de 1972, modesta mas significativamente, na palavra de seu fundador, a I Jornada Baiana de Curta Metragem.

Em dezembro de 1973 no MAM uma reunião aprova estatutos elegendo a diretoria da Associação de Documentaristas do Rio de Janeiro. No mesmo ano, na agora denominada Jornada Nordestina de Curta-Metragem, é fundada, dessa vez nacionalmente, a Associação Brasileira de Documentaristas, a duradoura ABD presente até hoje na cena cinematográfica brasileira. O setor passava a ter uma representação política, sua vocação: consolidar um mercado para os filmes de curta-metragem.

Foi soprando nesses ventos que fundamos a Corisco Filmes em 1972, um coletivo cinematográfico onde vivemos a utopia de relações de vida e trabalho fraternas. Grupo que ganha importância nesse meio cinematográfico por constituir-se num núcleo de equipe e dispor de uma câmera Arriflex e alguns refletores. A Corisco, como reconheciamo-nos e éramos reconhecidos, fazia filmes próprios mas estava sempre cheia de disposição para entrar nos projetos dos parceiros. Esse um fundamento - criar uma estrutura de produção,

virar uma fabriqueta, como nós falávamos, que pudesse ser usada por nós e pelos muitos projetos que surgiam entre as pequenas produtoras que se espalhavam de Botafogo para o Centro até a Praça Tiradentes.

Nessas edições para profissionais do Festival JB e nas Jornadas na Bahia mostrávamos nossos filmes. *Sai dessa Exu!*, nosso aprendizado com o documentário clássico de Grierson e Flaherty e particularmente com Farkas e Geraldo Sarno, a quem procurávamos transcender numa sequência contrapontista quando o mesmo plano retorna enquanto depoimentos curtos são separados por sonoros BIPs. *Coisas do Arco da Velha*, a ideia do curta como uma linguagem breve e assim depurada que para representar uma coisa complexa como a trajetória da antiga Rádio Nacional em nove minutos, precisava tanto da história como da poesia. *Chega de demanda- Cartola*. O roteiro fizemos juntos no bar, depois do sambista lembrar que dois anos atrás eu lhe tinha revelado minha intenção de fazer um filme sobre sua pessoa. Neles a ideia de uma antropologia poética da cidade, um conceito que surgiu numa das noitadas da Jornada, conversando, me lembro, com uns caras de um grupo paulista parecido com a Corisco, esqueço o nome, e com umas curitibanas, a Berê e a Lu, estou vendo o rosto delas.

Na segunda metade dos anos 1970 seguem os Festivais JB tornados num ponto de encontro de profissionais onde se dialogava diretamente com a Embrafilme, mesmo que esse diálogo fosse insatisfatório para nós que precisávamos exhibir mais nossos filmes para torna-los economicamente viáveis. Aprendíamos e amadurecíamos no diálogo entre nossos próprios filmes, cariocas, paulistas, curitibanos, paraibanos, ganhando esse universo qualidade, alguma sofisticação, alguma pretensão, mas também profundidade e pertinência, a cooptação do Cinema Novo e a virtual expulsão do país

dos realizadores da Belair nos fazendo seguir com a tocha como nova ponta criativa da produção cinematográfica brasileira.

Ir a Salvador para a Jornada em setembro era clássico pra nós nos anos 1970 e 80, a baixa estação favorecendo bons preços nas pousadas perto do Goethe, onde projetávamos e assistíamos filmes que não poderiam ser vistos em nenhum outro lugar. A liderança da Jornada era muito ortodoxa, os filmes da Corisco nunca se criaram lá, e eu era visto, digamos, carinhosa-pejorativamente como “marcusiano”. Mas eu adorava, e ia todo ano na nossa kombi que viajava sempre com lotação completa. Tinha consciência de que, para nós, era imprescindível.

Noílton Nunes bem para o final dos anos 1970 tornar-se-ia no novo presidente da ABD e lideraria um movimento nacional, já que o cineclubismo tinha se espalhado nos estados, capítulo final da conquista de um mercado para o curta-metragem. Me lembro dele falando numa reunião, problematizando a celebração que a Embrafilme naquele momento organizava em torno dos 100 anos da primeira filmagem realizado no país – o tal *travellig* do Alfonso Segreto de dentro do barco que vai emblematicamente aproximando-se da cidade.

A Lei do Curta nasce jurada por distribuidores e exibidores, mas no efêmero momento em que funcionou aconteceram coisas incríveis, relevantes, e ao mesmo nos fez refletir sobre tudo que tinha acontecido. Calculo a produção de curtas desde o pós-64 até a metade da década de 1980 quando a lei vai sendo inviabilizada em dois mil títulos. Na verdade, a Lei existe até hoje, uma vez que não foi extinta, alerta Sergio Santeiro.

Alguns realizadores - Sergio Peo, Lúcio Aguiar, Sílvio Da-Rin - criam a partir da ABD o projeto da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, a CORCINA, para distribuir seus filmes,

sua sede tornando-se num ponto fundamental para a filmagens de novos projetos - lá podia-se conseguir uma lata de filme ou de magnético, conseguir um Nagra disponível, e até arranjar um fotógrafo na última hora. Também por indicação da ABD, a Embrafilme abre um setor na sua distribuidora para curtas-metragens, dirigido por um homem nosso: Paulo Martins trazendo sua bagagem da Agedor (*L'Age Dor*). No primeiro lote de filmes que recebe um avanço sobre as rendas da Embra, talvez a produtora com mais filmes - entre próprios e participação no de outros - tenha sido a Corisco.

Mas o melhor foi ver o cinema experimental carioca nos cinemas abrindo o programa dos blockbusters, provocando *mixed emotions* nas não advertidas plateias cariocas do que estava acontecendo. Me lembro do estranhamento que provocava um filme meu exibido com um melodrama de terror com o Gregory Peck ("a Débora quer que o Gregory peque"¹⁰), já bem velho, fazendo o papel de um poderoso empresário cuja filha terminava de parir o demônio. Já *Nascimento e Morte* (78) alterna trechos narrados sintagmaticamente em tempo presente - duas mulheres marcadas pela experiência da tortura atravessam as ruas do Centro tomadas pelas celebrações da véspera do Natal caminhando em direção a um momento radical - com trechos onde a representação torna-se retórica, e as frases entrecortadas associam depoimentos a intuições poéticas. Apesar da linguagem provocadora, percebi que o filme era muito atraente para o público do Gregory Peck de várias sessões que assisti quando *Nascimento & Morte* entrou em circuito, seu realismo onírico valorizado pelo brilho e pela expressividade que traziam a fotografia do Zé (José Joffily) e a música do Nelsinho (Nelson

¹⁰ Da letra de "Flagra" de Rita Lee e Roberto de Carvalho, referindo-se a ele e à atriz Debora Kerr.

Laranjeiras). Longa e curta, os dois funcionavam conflituosamente muito bem.

Mas depois viria a pesada retaliação judicial, um sem número de mandados de segurança progressivamente brecando o funcionamento da Lei. Tínhamos poder de mobilização e intervenção, uma enorme capacidade de trabalho, dotes retóricos e expressivos impressionantes, valores e caráter - mas toda aquela produção de curtas-metragens longamente sedimentada seria duramente reduzida e não mais exibida. Nossas parcerias políticas? Naquele momento enigmáticamente foram-se desfazendo.

Muitos anos depois, em 2002, numa decisão desastrosa, a então diretora da cinemateca do MAM/RJ decide livrar-se de todos os negativos lá depositados – lembro que o Rio é o berço e o maior produtor cinematográfico nacional e naquela cinemateca estavam todas essas matrizes. Muitos levaram seu material para o Arquivo Nacional ou para o Centro Técnico Audiovisual, muita coisa foi para o Arquivo Nacional em São Paulo, mas percebi que uma boa parte daqueles filmes, por fazerem parte de uma “história invisível” do cinema brasileiro, corria um eminente risco de perda e esquecimento – o que parcialmente aconteceu.

Como, desde a paralisação da atividade com o Collor e da consequente freada na Corisco, estava dando aulas no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, comecei logo a imaginar um projeto de trabalho com os alunos. E de fato, com um grupo de pesquisa que dividia com um colega, o Núcleo de Estudos Grande Othelo, o NEGO, montei uma equipe de pesquisa na graduação, como comecei a dar um curso com dois módulos sobre o que chamei de “cinema alternativo” – nós na época nunca nos chamamos assim, é só um nome fantasia.

Favorecer a preservação era se preocupar com cópias e matrizes e produzir informações organizadas sobre os filmes e seus realizadores. Frente a nossas limitações, frente a uma cinematografia que imagino, como disse, composta por dois mil filmes, dirigimos o trabalho dessa equipe de pesquisa, onde a cada semestre entravam e saiam alunos, para esse núcleo de realizadores de que fiz parte, os “autênticos” como poderiam ser chamados um tanto cabotinamente nós os egressos dos festivais amadores e da Jornada da Bahia, em geral participantes da ABD e muitos da CORCINA.

Foi uma das minhas melhores experiências na UFF, onde trabalhei por vinte anos. Diversos alunos ficaram na equipe boa parte da pesquisa através de bolsas, dos cursos e mesmo voluntariamente, por interesses criados e sentimentos de pertencimento à equipe. Alguns foram cruciais na própria formulação da metodologia de trabalho como no processo analítico, como foi o caso do Rodrigo Maia meu braço direito durante todo projeto. Homenageio também a equipe na figura punk da Clara Belato, fundamental na pesquisa dos jornais, que abandonou o projeto depois de uma briga que tivemos por não sei mais que razão. Mas me lembro de muitos, do Chico que montou uma página da internet quando eu não compreendia bem o que era aquilo, do altíssimo Ives na gravação das entrevistas, da Lia, da Maria Rita, da Flora pesquisadora & cantora, da Anne e da Raquel – foram muitos os que contribuíram.

Me perguntam sobre o livro sobre “o alternativo” que estou escrevendo, inclusive os colegas. Para esses respondo que está pronto mas que só vai ser publicado dez anos depois de minha morte, por precaução. Mas o que importa é o acervo que favorecemos a existência ou diretamente produzimos, constituído por: filmes e negativos de cada um, que os garotos se bateram para que fossem depositados no Arquivo Nacional; cópias desses filmes em disquetes, material que vem sendo copiado nesses anos pelos diversos

interessados que me procuraram; pastas individuais dos cineastas com matérias nos jornais e referências bibliográficas, listadas no computador. A partir da visão dos filmes e da pesquisa no material organizado, os alunos elaboravam as pautas das entrevistas de cada realizador que se juntava a uma pauta comum - gravamos 20 longas entrevistas que foram transcritas.

No ano passado revi o Lucas Parente, filho do André um dos fundadores da CORCINA, que episodicamente trabalhou no projeto na UFF, e que dez anos atrás tinha aparecido propondo alguma coisa em Buenos Aires que se esfumou. Dessa vez organizamos na Cinemateca do MAM/RJ, dentro do DOBRA - Festival Internacional de Cinema Experimental, uma Retrospectiva CORCINA, que ocorreu nos dias 20, 21 e 22 de setembro. Lucas, desde então, tem assumido uma impressionante liderança buscando meios para digitalizar esses e outros filmes dessa cinematografia, como realizando no cineclube Urubu Cine, que ele programa mensalmente na cinemateca, mostras individuais começadas com os filmes de Antônio Moreno, seguida por Sérgio Peo. Estamos, paralelamente, projetando uma semana de cinco dias com longas-metragens perturbadores que alguns de nós dirigimos naqueles idos – acho que vocês vão se surpreender porque são pouquíssimo conhecidos: Moura, Veríssimo, Nunes, Sette e Omar. Falei com ele também sobre como seria interessante realizar uma mostra dos longas que o Pompeu Aguiar pioneiramente realizou em vídeo a partir dos anos 1980. Estou precisando falar com esses senhores.

EXTRAS

QUESTIONÁRIO ABD, 2002.

1. Você esteve na reunião (ocorrida na Jornada da Bahia, no dia 11 de setembro de 1973) em que nasceu a ABD? Que memórias guardou do encontro?

- Eu não estava na reunião de 73 na Bahia em que foi definida uma extensão nacional da ABD. A ABD nasceu antes no MAM do Rio de Janeiro. Na pesquisa em curso que estou envolvido sobre o Cinema Alternativo, Sérgio Santeiro no seu depoimento conta o nascimento do qual participou. A memória que tenho desses primeiros momentos da ABD é a notícia de que ela seria uma forma de representação nossa no universo político e institucional do Cinema Brasileiro, nós uma geração pós-Cinema Novo, gente de toda parte reunida no Rio que começava a fazer cinema já sob os governos militares, reunida pelo Festival JB, pelos pontos de encontro como o MAM, o Parque Laje. Em 73 eu fazia meu terceiro filme filmando na Mangueira o Cartola, trabalhando ligado a um coletivo que criamos em 69 a partir da realização de um filme ("Sai dessa Exu!") produzido na Escola de Comunicação da UFRJ, grupo que em 72 tinha registrado uma firma, a Corisco Filmes.

2. Por que uma Associação Brasileira de Documentaristas e não uma Associação Brasileira de Curta-Metragistas? Desde o primeiro instante os realizadores de curtas de ficção foram aceitos?

- Naquele momento esse conjunto de realizadores e técnico-artistas que estou identificando como o Cinema Alternativo carioca nos anos 70 e 80, que progressivamente se aproximaria da ABD e muitos, depois, formariam a CORCINA, produzia unicamente filmes de curta-metragem pelas limitações de experiência e recursos, o que apontava

também para a produção de documentários. Havia uma enorme vitalidade colocada nesses projetos e uma valorização tanto do curta como do documentário como formas expressivas em termos tanto políticos como artísticos. É claro que fomos aceitos pelos caras que organizavam a ABD, também curtas-metragistas e aproximados geracionalmente de nós – e isso não é difícil de vocês identificarem, os membros das primeiras diretorias. Nós da Corisco e muitos de nossos parceiros do meio começamos a frequentar irregularmente as reuniões por volta da metade dos anos 70, exatamente quando acontece uma enorme virada no Cinema Brasileiro marcada pela inesperada presença dos antigos cinemanovistas na Embrafilme, gente com quem nos identificávamos e que agora víamos do outro lado da mesa, nos exigindo achar formas de presença e voz, o que levava à ABD mesmo nós da Corisco que éramos bastante pessimistas com essa forma institucional de ação política.

3. Quais foram, naquele momento (1973) os principais pontos de luta da nascente ABD?

Não estávamos mais na fase dos movimentos, a ABD para mim representava exatamente o que podia-se chamar de uma movimentação, a reunião de pessoas não mais ligadas por um mesmo ideário político ou estético, mas gente bastante diversificada aproximada por necessidades comuns em fazer cinema. O que nos unia fundamentalmente era a necessidade de regulamentar a lei que previa um mercado para o curta junto com o longa metragem estrangeiro, o que acontece sob a liderança da ABD no final da década de 70, ocasionando um momento de grande produção de filmes. Assim, a criação de um mercado, a profissionalização do setor, que garantissem a expressão de um universo cinematográfico ligado principalmente a uma cultura de oposição e resistência contra o governo militar, onde

os ecos da esquerda dialetizavam com as novas vozes vindas da contracultura como das ideologias do aperfeiçoamento profissional e empresarial – me parecem os principais pontos de luta.

4. Que papel desempenharam Paulo Emílio Salles Gomes e Cosme Alves Netto na luta pelo filme cultural brasileiro e na consolidação da ABD?

Especificamente, da participação deles na consolidação da ABD, nada sei. Quanto à luta pelo filme cultural eles são uma referência, como é, mais especificamente ligado à ABD, o Santeiro.

5. Você participou da luta pela Lei do Curta (1975/79) -- um curta brasileiro como complemento do longa estrangeiro? Qual a importância desta luta? Em que medida ela permanece viva?

Falei disso na 3. A luta pelo curta no mercado comercial permanecer viva, certamente em mim e em muitos está. Como seria importante, inclusive para os filmes produzidos na universidade em termos culturais. Os curtas das produtoras no circuito em 35mm e os curtas universitários num circuito em 16mm a ser criado em parceria com o Estado. Parte de uma política onde os interesses mais abrangentes da sociedade brasileira na produção e exibição de audiovisuais aparecessem junto aos interesses específicos dos produtores, coisa a que o controle político do cinema brasileiro excessivamente hegemônico resiste.

6. *Cite os momentos que, na sua opinião, foram os mais importantes na história da ABD e do curta-metragem brasileiro nos últimos 30 anos.*

O grande momento da ABD e da produção de curtas foi exatamente o momento da regulamentação em que a lei entrou em vigor, permitindo uma importantíssima e extremamente diversificada produção nacional de filmes de curta-metragem, fase que se delimita entre os últimos anos da década de 70 e os primeiros da de 80, interrompida pela produção de “falsos” filmes e pela política de mandados de segurança por parte dos exibidores ligados às *majors*. Já nos anos 90 estive distante da ABD.

7. Cite filmes importantes na história da ABD nas últimas três décadas: Afonsinho Passe Livre? Os da Corcina? Os curtas da fase ABC no ABC paulista? Enfim, a avaliação é sua!

Todos os filmes citados e outros são importantes. Esses filmes tem que ser resgatados objetivamente para que sua importância valha de alguma coisa. São pouco conhecidos mas representam um ponto de vista diverso, em sua própria diversidade, do cinema cultural estatal, do efêmero cinema marginal, e do cinema comercial que tem sua ponta de lança na pornochanchada. Isso resumindo em quatro as vertentes do Cinema Brasileiro daqueles anos, do qual só uma parte foi estudada e incorporada por uma “história” e, conseqüentemente, recebeu cuidados específicos de preservação nesses tempos loucos de desorganização da Cinemateca do MAM-RJ.

8. Que papel as realizadoras desempenharam na consolidação da ABD? Destaque suas contribuições como militantes do curta e do cinema cultural e seus principais filmes.

Lembro de muitas mulheres na movimentação, uma importância crescente no CB, outro(a)s falarão melhor sobre isso. Nesse “cinema alternativo” há uma radicalização da desierarquização da equipe

cinematográfica no Brasil já iniciada nos Cinema Novo e Marginal, e um dos aspectos centrais disso é na participação e na representação das mulheres nos filmes. Não apenas as diretoras, mas produtoras, montadoras, atrizes, muitas vezes dobrando suas funções no dia a dia das equipes e dos coletivos. Lembro de muitas coisas mas pouco organizadas na cabeça. O tema é interessantíssimo.