

elipse

REVISTA DE AUDIOVISUAL

Nº2 / SETEMBRO 2020

**WAGNER
MOURA**

Cinema de resistência

"Eu sei que nós, os artistas, a arte, a cultura, vamos resistir. E isso vai passar"

HELENA IGNEZ . FABRÍCIO BOLIVEIRA . O PAGADOR DE PROMESSAS . ORLANDO SENNA



Começar de novo

Há alguns meses, quando o novo coronavírus se apresentava como uma crise distante, o cinema brasileiro vivia um dos maiores paradoxos de sua história: premiado e reconhecido internacionalmente pela qualidade de obras como "Democracia em Vertigem", "Bacurau" e "A Vida Invisível", o setor assistia, internamente, a uma grande operação de desmonte de sua estrutura de produção, tão arrasadora quanto àquela praticada em 1990, quando o então presidente Fernando Collor extinguiu órgãos vitais como Embrafilme e Concine.

A pandemia acirrou ainda mais o estado de fragilidade do cinema nacional, acelerando um processo que, há três décadas, levou à total estagnação da área. Com a Ancine paralisada, as leis de incentivo e os editais paulatinamente sendo cancelados ou desfigurados e uma deturpada avaliação negativa do dinheiro público investido em filmes, o vírus freou o pouco que nos restava: produções tiveram que ser interrompidas, festivais de cinema foram adiados e salas de exibição encerraram momentaneamente as atividades.

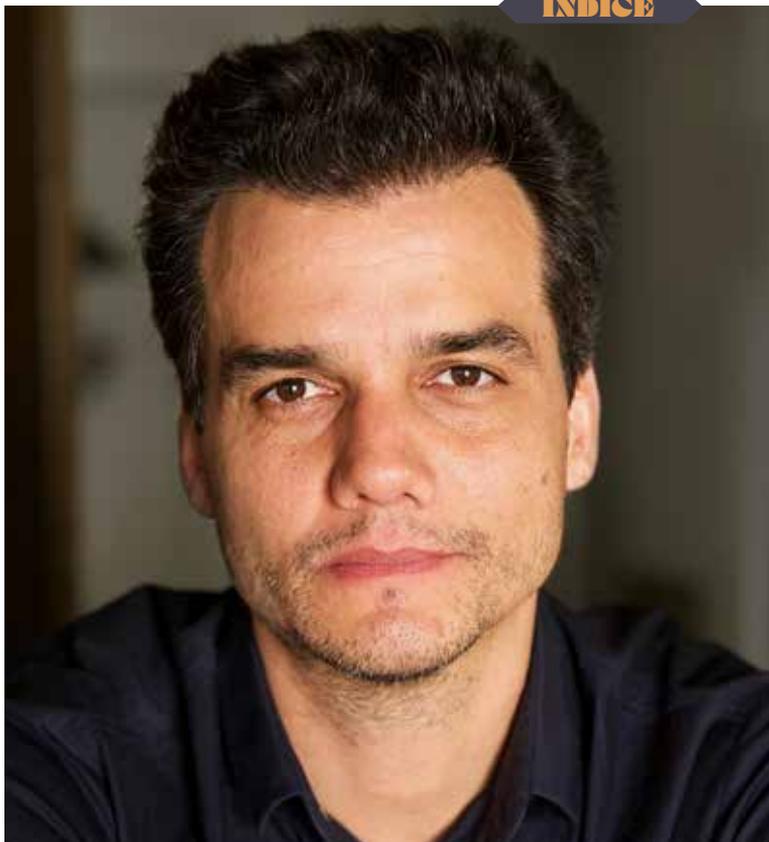
Apesar deste quadro desalentador, podemos tirar bons exemplos da forma como tivemos que, forçosamente, nos readaptar individualmente, para sobreviver às novas configurações trabalhistas e familiares, para encontrar e avaliar formatos de produção e difusão. Neste sentido, a tecnologia é um importante aliado. E a volúpia como as pessoas consumiram imagens, a partir de *lives* e vídeos no YouTube e em outras plataformas, aponta para um norte a ser acompanhado, especialmente num momento de certa hesitação por aglomerações.

Com a revista **eclipse** não foi diferente. A primeira edição tinha acabado de nascer, em formato físico, tornando-se a única totalmente dedicada à produção brasileira, mas tivemos que rapidamente compreender o contexto global e nos reinventar para garantir que nossa missão como fonte de informação e de conhecimento sobre o cinema e as práticas audiovisuais permanecesse e crescesse, mesmo diante das adversidades provocadas pela pandemia.

Com esta segunda edição chegando primeiramente por meio digital, almejamos novos ares e a modernização na forma de diálogo com seu público sem perder a ternura e a materialidade de nossa publicação impressa (o formato físico não será abandonado, é bom que se diga). Caminhamos mais firmemente em uma nova aventura, com a construção de um espaço virtual para abrigar matérias, entrevistas, perfis, análises e podcasts sobre o nosso maior tesouro: o cinema nacional e as suas interfaces dentro e fora da crise.

Acreditamos que o mundo está mudando e queremos contribuir para esta realidade que agora se apresenta, trazendo informação de qualidade, tanto na dimensão virtual quanto física. Afinal de contas, não é para isso que servem as elipses, para permitir o salto quântico entre espaço e tempo, interligando mundos e redefinindo narrativas? Um novo momento virá e estaremos preparados para estar ao seu lado, fortalecendo a cultura nacional e preservando nossas identidades.

Ao mirar estas novas formas de consumo cultural, a **eclipse** prossegue promovendo reflexões sobre o fazer nos territórios de identidade do cinema brasileiro. Nesta edição, em especial, nos propomos a uma imersão no passado, no presente e no futuro da produção baiana, responsável pelo surgimento de grandes expressões de nossa cultura cinematográfica e que provou, em diversos momentos, que bastam uma ideia na cabeça e uma câmera à mão (um celular?) para estabelecer uma pujante transformação no audiovisual no mundo.



4 Capa

WAGNER MOURA

Made in Brazil

Com projetos como "Narcos", "Sergio" e "Wasp Network", ator vem trilhando uma importante caminhada internacional

FOTO DA CAPA:
SANDRA DELGADO/DIVULGAÇÃO



18 Em Contato

Animação baiana vive momento de efervescência, com projetos de curtas, longas e séries



Grande Angular 22

Alfredo Manevy comenta a importância de um Ministério da Cultura para a valorização do cinema brasileiro

32 Representatividade

Erisvaldo Pereira dos Santos analisa os filmes que abordam a espiritualidade da diáspora africana no país



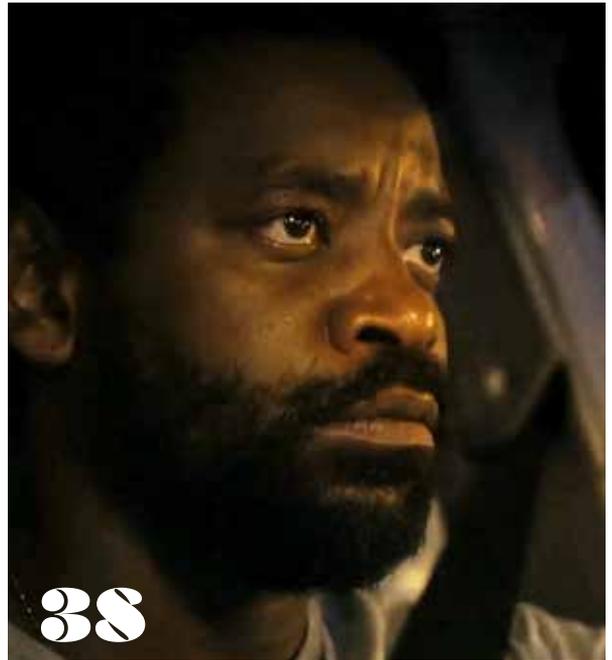


LEONARDO LARA/JUNIVERSO PRODUÇÃO/DIVULGAÇÃO

28

Diálogos Cinematográficos

Aos 81 anos, **Helena Ignez** garante que o prazer pela experimentação é o mesmo de sua juventude



38

Premiere

Fabrício Boliveira vive personagens que são a síntese da problemática racial no Brasil

16 Tá nos Créditos

Verônica Julien destaca que o trabalho do figurinista vai muito além de escolher roupas e adereços

44 Estado da Crítica

Roberta Canuto identifica em "Breve Miragem do Sol" a tradução da aridez de nosso tempo

46 Making Of

"Café, Pepi e Limão" retrata a vida de três adolescentes que se encontram no movimento das ruas

50 Em foco

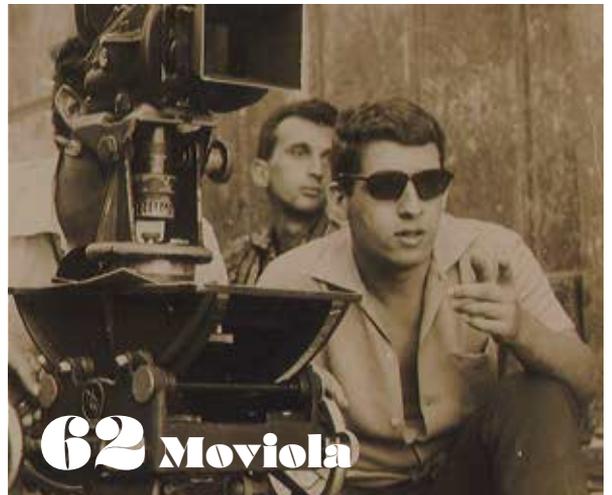
Donny Correia radiografa a trajetória de Anselmo Duarte, diretor de "O Pagador de Promessas"

58 Som & Música

Confira entrevista com o *sound designer* Leslie Shatz e crônica sobre Paulo Vanzolini

68 Click

Imagem de "O Pagador de Promessas", único filme nacional a ganhar a Palma de Ouro em Cannes



62 **Moviola**

O cineasta **Orlando Senna** lembra das produções estrangeiras feitas na Bahia que serviram de formação para uma geração

elipse

NÚMERO 2 - SETEMBRO/2020

REVISTA ELIPSE - Uma publicação do Centro de Referência da Juventude - ONG Contato - CNPJ 04.822.785/0001-39 • TIRAGEM: 1500 exemplares
Diretor-presidente CARLOS NAGIB - Coordenação geral HELDER QUIROGA - Editor-chefe PAULO HENRIQUE SILVA - Jornalista SILVANA MASCAGNA - Coordenação de produção FERNANDO LIBÂNIO - Comunicação ÂNGELA AZEVEDO & SANDRA NASCIMENTO - Projeto gráfico e editoração FRED PAULINO & XANDE PEROCCO - Colaborador de música VITOR SANTANA - Assistente de produção THAYLANE CRISTINA Estagiária BRUNA MAYNART - Assistente administrativo MARDEM MOTTA. *Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião da revista.* REDAÇÃO - R. Pouso Alto 175, Serra, Belo Horizonte/MG CEP 30240-180 E-MAIL: ongcontato@gmail.com

[f /elipsecinema](https://www.facebook.com/elipsecinema)

[i /contatoong](https://www.instagram.com/contatoong)



WAGNER MOURA

A Estrela Sobee

Envolvido em vários projetos internacionais e morando nos Estados Unidos, o ator baiano é hoje o maior nome do cinema latino-americano

POR FLAVIA GUERRA

Im janeiro, quando se desenhava - como acontecia todos os anos - uma abertura de temporada de festivais e estreias de cinema, antes de a pandemia colocar o mundo de cabeça para baixo, Wagner Moura completava um verdadeiro circuito olímpico de festivais internacionais. Ele aterrissou em Sundance, nos Estados Unidos, voltado principalmente à produção mais independente, para lançar "Sergio", de Greg Barker, já como grande estrela do cinema latino-americano, após percorrer em 2019 mais de 30 festivais em diversos países com "Marighella", que marca a sua estreia na direção, e "Wasp Network", filme de Olivier Assayas baseado no livro "Os Últimos Soldados da Guerra Fria", de Fernando Morais.

A passagem por Sundance, mais do que promover a estreia mundial de um filme em que é protagonista e produtor, sobre a história do diplomata brasileiro Sergio Vieira de Mello, deu a largada a um projeto ambicioso do ator baiano: o de levar para as telas personagens latinos que fogem aos estereótipos que geralmente são retratados em produções internacionais, principalmente as hollywoodianas.

Em meio à paralisação de filmagens e às salas de exibição fechadas, "Sergio" estreou em maio na Netflix causando diversas reações de crítica e público. Um ponto era consenso: Wagner é um dos artistas mais versáteis do cinema brasileiro e latino-americano, tendo conquistado uma importante e conceituada caminhada internacional. Do sonhador Romão de "Caminho nas Nuvens" (2003) aos polêmicos Capitão Nascimento de "Tropa de Elite" (2007) e Pablo Escobar de "Narcos" (2015), passando pelo Taoca de "Deus é Brasileiro" (2003), ele correu o mundo revelando muito mais do "que é que a baiana tem", representada por Carmen Miranda, a Brazilian Bombshell com frutas na cabeça.

Em terras americanas, Wagner fechou o que ele definiu como um "ciclo lindo". Não só para ele como para o cinema brasileiro, que vinha recebendo, antes da pandemia, a atenção de todo o meio cinematográfico. "Sundance é um dos maiores festivais do mundo, num momento em que o filme da Petra (*Costa, com 'Democracia em Vertigem'*) é indicado ao Oscar e os de Kleber Mendonça Filho e de Juliano Dornelles e Karim Ainouz ('Bacurau' e 'A Vida Invisível', respectivamente) receberam prêmios em Cannes... Isso só mostra a importância e a força que nosso cinema tem", assinalou, dividindo os louros com colegas que têm levantado a bandeira de um cinema livre e crítico.

Cinco meses depois, em 16 de junho, voltamos a nos encontrar, desta vez separados por uma tela de computador - ele em Los Angeles, onde mora com a mulher e os dois filhos, e eu, em São Paulo. A conversa girou em torno de um novo ciclo, pautado por muitas perguntas e dúvidas em relação ao futuro do cinema. O que será o "novo normal" na poderosa indústria do entretenimento?

A carreira de Wagner também sofreu uma interrupção: as filmagens da nova temporada de "Narcos", que ele dirigia no México, tiveram que ser suspensas. A estreia de "Marighella", que já tinha sido adiada por diversas vezes pelo alto teor de combustão política (o filme é uma biografia do guerrilheiro comunista Carlos Marighella), voltou ao campo da incerteza. Graças ao *streaming*, não precisou esperar muito para ver "Sergio" e "Wasp Network" chegarem ao grande público.

Ele, que sempre é procurado para dar sua opinião sobre o cinema, a cultura e a situação política do Brasil, prefere evitar o bombardeio de informações e opiniões que

circulam atualmente nas redes sociais. "Eu estou sentindo nesse momento a necessidade de ficar aqui quieto. Gosto de promover as coisas que faço. Mas sempre tive uma posição mais reservada com relação à minha vida. Não gosto de ficar dando opinião em tudo. As pessoas me perguntam e eu falo. E esse momento agora da pandemia está uma explosão de opiniões de gente falando e *lives* de tudo quanto é coisa. Acho que eu não tenho muita coisa para contribuir, não", observa.

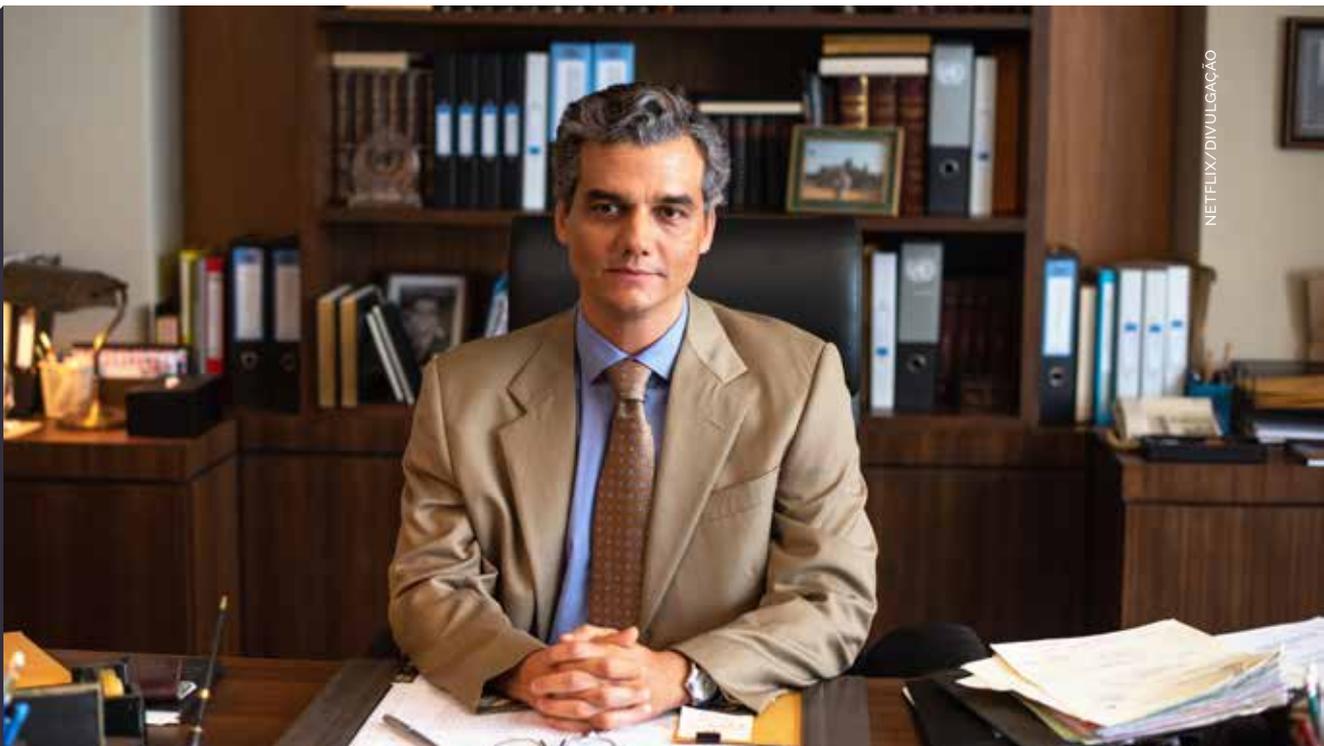
Wagner, que não tem perfil em redes sociais, tenta se preservar também das ondas de ódio que de tempos em tempos tomam conta da vida online, preferindo fazer uma pausa para reflexão. "O fato de eu não ter redes sociais me protege um pouco do ódio e dos comentários ruins. Há muita gente falando, muita *live*, muita coisa. Acho que esse momento que a gente está passando é muito bom para ficar quieto. É muito bom para olhar para dentro. De alguma forma, é o que as circunstâncias estão nos forçando. É deixar a correnteza levar um pouco", explica.

Até mesmo quando o assunto é a repercussão de seus trabalhos, prefere ser informado da forma mais direta possível. "Você me pergunta qual foi a recepção do 'Sergio'. Suponho que, se eu tivesse rede social, iria entender

muito melhor que repercussão foi essa. Eu veria o que as pessoas comentam e tal. O que sei é o que as pessoas me falaram e os e-mails que recebi, muito interessantes; pessoas que comentam que acabaram de ver, amigos de outros países... Recebi um e-mail de uma amiga na Austrália, um cara do Chile, outro de Cuba... O entendimento que tenho é isso".

Importante observar que parte dos personagens mais marcantes vividos pelo ator é real, o que exige, como ele mesmo afirma, um trabalho maior de observação. Afinal, por mais que haja o espaço de criação do ator, é preciso se ater à figura real. Ao mesmo tempo, também é a chance de dar luz a nomes importantes que muitas vezes nunca tiveram a atenção merecida. Desta inquietação e do desejo de contar histórias de personagens reais, nasceram Pablo Escobar, Sergio, Juscelino Kubitschek (na minissérie "JK"), Marcelo Rocha (o golpista que protagoniza o filme "VIPs") e até Marighella, que ele não interpreta, mas que consumiu diversos anos de trabalho.

Foi "Sergio" que o levou a se mudar para os Estados Unidos, com o objetivo de acompanhar de perto o projeto, do qual também participa como produtor. A mudança de endereço representa ainda a necessidade de buscar novos papéis na meca do cinema. Sem falar no cenário político brasileiro.



NETFLIX/DIVULGAÇÃO

Sempre tive uma posição mais reservada com relação à minha vida. Não gosto de ficar dando opinião em tudo.

Durante o Festival de Sidney (Austrália), em agosto de 2019, quando era um dos jurados, ele afirmou a um jornal do país que "as coisas tomavam um lugar perigoso no Brasil". A declaração foi interpretada como se tivesse medo de voltar à terra natal. Não foram poucas as vezes em que teve explicar tratar-se de uma tradução equivocada do inglês para o português. Mas Wagner não nega que "há lugares onde vou que sei que as pessoas me olham de uma forma esquisita". Para ele, "a possibilidade de uma agressão verbal é muito ruim".

Por ora, nesta fase de isolamento social, Wagner oscila, como todos, entre a produtividade e a ansiedade durante a pandemia. "Estou como todos. Uns dias melhores que os outros. Há coisas muito boas acontecendo, muito bonitas, mas há também muita angústia com tudo... Viver entre os Estados Unidos de Trump e o Brasil de Bolsonaro dá muita angústia. Nada está normal. Mas também acho que é normal estar assim", comenta, ao ser questionado sobre a ausência compulsória nos sets. Inatividade não é a melhor palavra para definir o dia a dia do ator. "Tenho produzido. Estou tratando de projetos que quero fazer, que quero produzir, que eu estou desenvolvendo, trabalhando no conteúdo para ficarem robustos, pensando nas pessoas com quem eu quero trabalhar e onde é o melhor lugar para vendê-los", destaca.

MARIGHELLA

Enquanto se debruça em novos projetos, Wagner Moura vive a expectativa de pôr "Marighella" em circuito comercial. A primeira data cogitada para o lançamento foi novembro de 2019, depois transferida para maio deste ano, cancelada por conta do fechamento dos cinemas devido ao coronavírus. A primeira mudança se deu em função de questões burocráticas entre a produtora O2 Filmes e a Agência Nacional do Cinema. Situação que foi, obviamente, recebida como censura e gerou um debate acalorado sobre a perseguição do atual governo aos profissionais da cultura.

Para não se estender nestes conflitos, os produtores abriram mão de R\$ 1,2 milhão de reais do Fundo Setorial do Audiovisual, com os quais o filme havia sido contemplado para seu lançamento. "É um valor que a gente não tem, mas que os produtores tiveram a coragem de abdicar, esperando que 'Marighella' faça uma boa bilheteria, já que essa proibição inegavelmente gera mais interesse. Muita gente me fala: 'Bota de graça no *streaming*'. Não posso fazer isso porque o filme não é meu, e, segundo, para mim, seria como capitular. Quero meu filme nos cinemas como qualquer outro. E esse dia vai chegar", analisou, ao comentar o adiamento numa entrevista à revista "Marie Claire", publicada em maio.

PARIS FILMES/DIVULGAÇÃO



A gente conhece muito pouco a nossa história e o que a gente conhece foi muito mal contado.

Não deixa de ser curioso que, depois de emprestar voz e corpo a um dos personagens mais queridos da Direita, ao personificar o Capitão Nascimento de "Tropa de Elite", ele tenha se tornado *persona non grata* da mesma Direita, que hoje o persegue por fazer a cinebiografia de Marighella e o define como comunista. A história do guerrilheiro ganhou *première* justamente no festival em que "Tropa" recebeu o Urso de Ouro de melhor filme, em 2008. A estreia na seleção oficial da Berlinale, ainda que fora de competição, encerrava com louvor um longo ciclo de trabalho dedicado a contar os últimos cinco anos do autor do "Manual do Guerrilheiro Urbano", vivido com competência por Seu Jorge. Inspirado na biografia "Marighella - O Guerrilheiro que Incendiou o Mundo", de Mário Magalhães, o longa faz uso engenhoso da linguagem do *thriller* e da ação para contar uma história de potência, resistência e apelo de público.

Para Wagner, apesar de ser uma figura política tão citada, as pessoas ainda não conhecem Marighella com profundidade. "A gente conhece muito pouco a nossa história e o que a gente conhece foi muito mal contado. Eu me revolto quando lembro das coisas que estudei na escola. Estudei que 'os portugueses tentaram escravizar os índios e colocá-los pra trabalhar, mas eles eram muito preguiçosos e não trabalhavam. Então eles foram forçados a irem para a África para buscar os africanos, que eram mais afeitos a esse tipo de coisa'. Eu estudei essa barbaridade na escola, no interior da Bahia. Estudei a Revolução de 64, que 'acabou com o perigo do comunismo no Brasil'".

Fascinado por histórias de resistência brasileiras, Wagner acredita que todas são contadas do ponto de vista errado.

Como a resistência ao regime militar é algo muito próximo de sua geração, "embora seja muito diferente da geração que resistiu à ditadura", o ator assinala que sempre teve muito interesse em recontar esta história e "dizer que estas pessoas resistiram ao poder tirano". Para Wagner, aliás, hoje é possível discutir, sob a perspectiva histórica, se a luta armada foi o caminho certo ou não. "Marighella", ao fim, é um filme sobre sacrifício, sobre abrir mão do que, aos olhos de muitos, era o correto. Ele era um cara de 50 e tantos anos cercado de jovens que queriam libertar o país de uma tirania. Eles sim tiveram muita coragem", sublinha.

Por tudo que Wagner aponta, é impossível não traçar um paralelo com a atual conjuntura brasileira. Em Berlim, onde o filme teve recepção calorosa e positiva, quando questionado pela imprensa internacional sobre as notícias que chegavam sobre o novo governo brasileiro e a simpatia de Jair Bolsonaro pelo regime militar, Wagner e equipe foram enfáticos ao afirmarem que, "sim, ele (Bolsonaro) saudou torturadores, saudou a ditadura". O diretor ainda previu, com propriedade, que seria difícil lançar o filme no Brasil. "Vamos enfrentar uma forte oposição", afirmou na época, pontuando o que talvez seja o nó górdio do debate: "É uma questão de narrativa. Começou a haver esta mudança semântica. Quando você estuda a história de regimes fascistas, sempre começa com isso: criminalizar arte, o pensamento crítico, mudando a semântica das palavras. Cria-se um ambiente em que tudo se torna natural. Este filme está aqui para dizer que a ditadura militar existiu, foi horrível e que houve pessoas corajosas o suficiente para lutar contra isso", asseverou.



“Vivemos o triunfo do homem medíocre”

De sua casa em Los Angeles, onde mora atualmente, Wagner Moura conversou com a reportagem, em junho deste ano, sobre o período complexo em que, como todos nesta pandemia, oscila entre a produtividade e a angústia, momentos bonitos em família e outros de ansiedade em relação ao Brasil. Em pauta, a preocupação trazida pela doença viral e pelas incertezas do atual governo atual brasileiro, passando pela expectativa do lançamento de “Marighella” e da vontade de rever e recontar a história do nosso país. Confira:

Nesta fase de confinamento, você tem conseguido trabalhar em seus novos projetos. São todos internacionais?

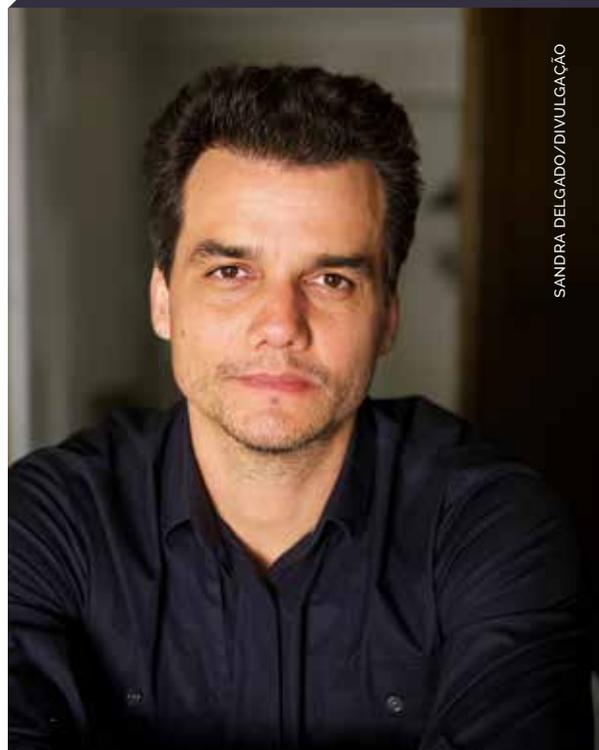
Alguns sim. Hoje em dia tudo é, de uma forma ou de outra, internacional. Ouvi dizer que o filme em língua não-inglesa mais “bombado” na Netflix é um filme brasileiro: “Modo Avião”. Um filme falado em português! A própria “La Casa de Papel” é um sucesso, o “3%”... Então, hoje em dia acho que tudo é internacional. Mas tenho alguns projetos em inglês e outros tantos em português.

Estes projetos fazem parte desse seu projeto maior de focar personagens latinos sem estereótipos?

Sim... meu projeto “personagem” é sempre com personagens latinos, porque eu sou latino. Tudo que fiz, qualquer personagem que faço, será o personagem de um homem latino. Então, esses personagens estão todos eles dentro desse contexto de não reforçar estereótipos.

Sobre “Sergio”, a crítica recebeu com ressalvas, mas o público parece ter embarcado na jornada do personagem. Você também percebeu assim?

Acho que foi isso mesmo. Acho que as pessoas que vêm falar comigo sempre são muito mais entusiasmadas com o filme do que a crítica de modo geral, ainda que a gente tenha tido críticas boas. Então ficou naquele lugar morno da crítica. Mas acho que as pessoas se identificaram muito.



SANDRA DELGADO/DIVULGAÇÃO

Todo relato das pessoas que vêm falar comigo é sempre muito bonito, tanto do ponto de vista da figura de Sergio (Vieira de Mello), que era um desconhecido para muita gente, quanto do fato de terem se emocionado com o filme, com a história de amor e com o exemplo de um líder mundial com os valores que aquele cara tinha. Tudo isso em um momento sinistro de pandemia. Então, tudo bem.

Por falar em pandemia, como tem vivido este momento residindo em Los Angeles, fora de sua terra natal. As incertezas acabam lhe atingindo de alguma forma?

Sim. Tenho bastante angústia aqui. As notícias aqui são horríveis. Viver nos Estados Unidos e no Brasil... são os dois centros da pandemia no mundo. E não é por acaso que esses dois países estão nesta situação. Eles são governados por presidentes com o mesmo perfil, autoritários, ignorantes... (Governantes) preocupados com a economia. Há uma predisposição psicopática nos dois. Essas mortes todas estão sendo causadas por negligência, pelo negacionismo inicial, pela maluquice, pela negação de ciência, pela cloroquina, não sei o que lá mais... É o “saia às ruas; é só uma gripezinha”... Essas mortes têm que entrar na conta desses caras. Esses caras têm que ser responsabilizados. Claro, a pandemia está no mundo todo, mas a ineficácia, aliás, mais do que a ineficácia, a falta de humanidade tanto de Trump como de Bolsonaro, levou a milhares de mortes. Isso é um fator que angústia. Todo dia eu leio os jornais grandes, cada dia é uma bomba.



E diante dos números de mortes, muitos não lembram que se tratam de perdas reais, de pessoas que tinham famílias, amigos, filhos...

É, são pessoas reais. Essa é a questão. Por isso o filme sobre Sergio é uma obra importante. A impressão que se dá é que esses caras não veem as pessoas. O Bolsonaro fala "ah, vai haver mortes, muita gente vai morrer...". Quem? Que gente vai morrer? A minha mãe? A minha irmã? Eu não quero que as pessoas morram, sabe. Fica em um terreno dos números, das estatísticas, do descaso com a vida. Desumaniza. É a minha mãe, é a mãe do outro, do meu amigo.

A propósito, sobre a dimensão humana dos fatos. Em "Marighella" você faz isso, que é algo próprio do trabalho do ator e do diretor, ao humanizar o personagem que está retratando. Mas muita gente não compreende isso e, mesmo sem tê-lo visto ainda, já odeia o filme.

O pessoal foi no IMDB (principal site de dados sobre o cinema mundial) e deu nota negativa para o filme, sem ter visto, por puro ódio. Muitas vezes eu me pego com muita raiva. Eu tenho muita raiva do Bolsonaro. Ele me faz mal. Então, às vezes, fico com raiva de quem votou nele. Ver aquele cara cuspidando na enfermeira... me dá ódio daquele cara, ao ver um homem batendo em uma mulher... Fico trabalhando mesmo isso em mim, para não sentir esse ódio, porque é o que está envenenando a gente.

Você afirma que regimes totalitários começam com mudanças na semântica, na narrativa dos fatos. Como vê esta questão hoje no Brasil?

Essas mudanças semânticas são perigosíssimas, porque você começa a naturalizar a barbárie. Hoje em dia estamos falando em AI-5 e do perigo de algo semelhante ao AI-5 e a um golpe militar com uma naturalidade que há dez anos seria impensável. O assunto hoje do futurismo brasileiro é o golpe, como será dado o golpe, de que forma será dado o próximo golpe. Serão milícias armadas que tomarão o Supremo (Tribunal Federal) e a casa dos ministros ou os militares mesmo, como antigamente. Estamos discutindo coisas absurdas, como se a Terra é plana. Essas coisas começam, no seu surrealismo, com essas mudanças semânticas. Acho que temos que ficar muito atentos a isso, a forma como a imprensa diz o que as coisas são. A imprensa agora está sendo atacada e nós estamos nessa condição de defender a liberdade de imprensa e o jornalismo, mas essa mesma imprensa foi muito conivente com 64, com o *impeachment* de Dilma, com a eleição do Bolsonaro. Na sua ode cega ao lavajatismo. Eu me lembro de um editorial dizendo assim: "em uma época de segundo turno, estamos entre dois extremos perigosos: Bolsonaro e Haddad". Como assim dois extremos perigosos? E agora o Bolsonaro diz: vocês da imprensa vão se f... E nós todos temos que defender a imprensa, o Supremo, o Congresso, porque estamos defendendo a democracia. Marighella dizia que a democracia que tínhamos antes de 64 não era uma democracia perfeita, não era plena. Para mim, ele dizia: "Isso não era democracia, mas agora é o momento de lutar para que voltemos pelo menos ao ponto em que estávamos antes".

"Marighella" teve mais uma vez a sua estreia adiada. Como vê a questão da volta aos cinemas pós-pandemia?

Fico trabalhando mesmo isso em mim, para não sentir esse ódio, porque é o que está envenenando a gente.

NETFLIX/DIVULGAÇÃO



"Marighella" pode estreiar ainda neste ano, embora as condições para a reabertura das salas ainda sejam imprecisas. A retomada só poderá acontecer se houver total segurança para os que quiserem ir ao cinema. De todo modo, já não será como antes.

Mas o filme não envelheceu.

Não, e ele está ficando cada vez mais atual, infelizmente.

Com os fatos recentes envolvendo o assassinato de George Floyd e a consequente reverberação dos protestos contra o racismo em todo o mundo, pensei em quanto foi acertado escolher o Seu Jorge como protagonista de "Marighella".

Marighella era negro, né? A avó de Marighella era uma escrava trazida do Sudão. E o pai dele era um italiano. Então ele era um negro de pele mais clara. A pele dele era igual a do Mano Brown, que também é filho de um homem branco com uma mulher negra. Tenho grande admiração por ele. É um Marighella da periferia, do Capão (Redondo, em São Paulo). Mas quando o Brown saiu do projeto, o que não podia era o ator ser mais claro do que ele. É a história de um homem negro, afinal. Essas críticas à cor da pele do Seu Jorge só evidenciam o racismo estrutural da gente. E esses racistas, quando fazem os memes, nem se dão conta do racismo deles.

Eu sei que eles não se dão conta. Eles foram criados nesse sistema de embranquecimento, em que o (escritor) Machado de Assis vira branco. A gente embranquece todo mundo. E isso (a escolha de um ator com tom de pele mais escura) causa uma reação que não passa, talvez, pelo racional. Talvez seja uma reação instintiva de um racismo arraigado.

Por que você escolheu Marighella? Era um mito de infância para você?

Era de adolescência. Marighella era uma figura que sempre estive no meu imaginário, de resistência, do cara que resistiu à ditadura e que era da Bahia. E sou muito amigo da neta dele, a Maria, que é atriz e está no filme. Quando o Mário Magalhães escreveu o livro, Maria me trouxe (um exemplar) e falou: "Você tem que fazer esse filme! Vamos fazer!". Eu queria produzir um filme sobre Marighella, mas não pensava em dirigir. Queria que acontecesse, queria ver e não queria esperar alguém fazer. Pensei então: "por que eu mesmo não dirijo isso?". E foi duro, porque geralmente um primeiro filme você faz uma coisa mais simples, né? Um filme com três atores em uma casa. E o "Marighella" é um filme grande para o nosso padrão. É um *thriller* político, histórico, é um drama também, mas tem muita cena de ação que eu não sabia muito como fazer.

Você teve medo?

Não, eu não fiquei com medo, não. Vou lhe falar sinceramente: foi surpreendentemente fácil. Até porque eu tinha uma equipe com quem já tinha trabalhado há muito tempo. Pessoas muito a fim de contar aquela história, que queriam muito fazer o filme. Os atores são incríveis. Então, só se eu me esforçasse muito para esculhambar aquilo. Tinha muita gente boa ali. Para mim, o mais difícil da parte criativa foi o roteiro. Escrever o roteiro é uma coisa muito difícil e o Felipe (Braga) é um escritor maravilhoso. A gente trabalhou muito tempo junto, mas foi muito difícil. Em relação à filmagem, o set é um lugar que estou muito acostumado e, por isso, foi muito bom. Com toda tensão que havia ao redor, difícil no "Marighella" foi captar, rebater as injúrias e ofensas. Mas a filmagem mesmo foi boa demais, prazerosa, emocionante, tesuda...

Como é sua relação hoje com eleitores de Bolsonaro?

Eu estava falando esses dias com o Kléber Mendonça (Filho, diretor de "Aquarius"): "Rapaz, às vezes eu tenho uma raiva, porque eu tenho alguns amigos conservadores que eu amo muito. São pessoas boas, mas que se eximiram e, no segundo turno, anularam o voto. Não votaram em nenhum dos dois. E anular o voto era dar o voto para o Bolsonaro. Preferiram anular porque "não dava mais pra votar no PT" e aquela coisa. Às vezes eu tenho muita raiva disso. Eles às vezes reclamam do Bolsonaro e eu falo "meu irmão, você tinha uma oportunidade". O Kléber me falou que nunca viu um bolsonarista, que não sabe quem são. E eu fiquei pensando: realmente a gente vive em pequenas bolhas, que são bolhas de incompreensão mútua, né? A gente não sabe quem são os outros e eles não sabem como a gente é. A gente fica desumanizando uns aos outros. Nós achando que eles são um bando de fascistas e eles achando que nós somos comunistas ladrões da Lei Rouanet. Isso é ruim para todo mundo. Esse negócio das redes sociais e das *fake news* é a coisa que mais me preocupa. Por isso eu fico feliz de não ter rede social nenhuma - e vez ou outra aparece um e outro dizendo que sou eu, falando com as pessoas. Por isso o papel do jornalismo é tão importante, né? Por isso ele também é um pilar da democracia, com todas as questões que o jornalismo tem. A máquina de destruir reputações ou de levar as pessoas a pensarem de determinada maneira é uma loucura. Eu estava vendo um filme da Netflix, o "Privacidade Hackeada", com aquela

coisa da Cambridge Analytica com o governo Trump e o Brexit, de como se envolveram nesse florescimento da Direita no mundo nos últimos anos. Tudo é um negócio de manipulação muito grande. A forma como o Facebook entregou as informações dos seus usuários para a Cambridge Analytica é um absurdo, um negócio criminoso. Isso me preocupa muito. E acho que a tecnologia vai chegar em um ponto muito sério de, de repente, você não estar fazendo *zoom* comigo, de não ser eu que está falando, mas sim um holograma projetado, um *fake* com a minha voz e meu rosto falando com você. A gente não está longe disso.

Estamos enfrentando o fantasma do desmonte da Cultura. Como vê esta questão? O que seus amigos estrangeiros comentam com você sobre o Brasil?

Meus amigos me dão pêsames, mas não exatamente pelo desmonte da Cultura. É mais pelo debate do país como um todo. Eles dizem "sinto muito pelo seu país" após verem a Amazônia queimar, os índios morrerem, nós como o centro da pandemia. Eles veem entrevistas do Bolsonaro, sendo que não é preciso mais do que dez segundos para entender quem é aquela pessoa. O Ernesto Araújo, chanceler do Brasil, falar que o aquecimento global é obra do marxismo cultural... E essa vassalagem do Bolsonaro com o Trump, essa lambeção de botas com os americanos, que não estão nem aí para a gente? Algo que sempre admirei no Itamaraty foi a política da reciprocidade. Se pede visto para o brasileiro, a gente pede também para o americano. Agora acabou isso. É triste, patético.

E sobre a Cultura?

O desmonte da Cultura é uma coisa que é mais a gente que sabe, porque diz respeito a nós que trabalhamos com cultura. Mesmo que os festivais internacionais saibam, não é um assunto da mídia. E a gente sabia que a primeira coisa que Bolsonaro ia fazer era destruir o setor cultural totalmente. Ele vê a cultura como máquina de propaganda. Não vê como cultura. Ele não sabe o que é cultura, ele não tem ideia do que seja isso. O que lamento, e eu já disse isso em outras entrevistas, é ele não entender o poder econômico do setor. Porque essa é uma linguagem que supostamente ele deveria entender. O subjetivo, a parte toda do valor da cultura e da arte para o país, esquece, tudo bem. Mas o valor econômico e o tanto de empre-

Eles veem entrevistas do Bolsonaro, sendo que não é preciso mais do que dez segundos para entender quem é aquela pessoa.



go... (Veja) a quantidade de gente desempregada que tem pela destruição proposital e desnecessária que ele está causando no nosso setor nesse momento. Costureiro, motorista de caminhão, marceneiro, contrarregista, eletricitista... essa galera está fodida. Essa destruição do setor cultural parte de uma imensa ignorância, mas também de uma "vingancinha", porque nós, em grande maioria, fomos contrários e nos mobilizamos contra ele. Então, é um negócio muito pequeno. Vivemos o triunfo do homem medíocre, do homem pequeno, mediano. Eu sei que nós, artistas, a arte, a cultura, vamos resistir. E isso vai passar. Estamos aí a vida inteira. Outro dia vi a Fernanda Montenegro falando isso no Canal Brasil, falando que a gente está aqui há um tempão.

E depois de nossa cinematografia chamar a atenção em festivais e no Oscar, provavelmente, vamos passar por um hiato, sem filmes para lançar.

Vai ter um hiato grande. E por ignorância. É um processo antigo, de muito antes de Bolsonaro ser considerado para ser presidente. Havia na imprensa, na grande mídia brasileira, esse discurso contra as leis de incentivo à cultura, de os artistas que se aproveitam e não sei o quê. Você parte de um convencimento da população de que: 1) cultura não importa; 2) artistas se aproveitam daquilo e do dinheiro público para enriquecerem. Enfim... Foi um processo de convencimento gradual de que nós somos

bandidos. O MBL (Movimento Brasil Livre), maior disparador de *fake news*, divulgou cartaz com a minha cara, falando que recebi não sei quantos milhões do PT. Falo da cultura porque foi o que você me perguntou, mas é em tudo. Não há nada no Brasil que escape do projeto de destruição deste governo... nada. É essa minha raiva contra os que apoiaram ou se omitiram quando sabiam quem Bolsonaro era que eu quero conter. Porque essa força toda dos muitos que estão abandonando o governo é importante. Escrevi um texto para a "Folha" (de São Paulo), ainda em 2016, dizendo que Sérgio Moro é um juiz que agia como promotor. Estava claro para mim. Acho esse o pior de todos. Mas ele sair atirando no governo daquele jeito foi ótimo para todo mundo. Por puro cálculo político, ele pulou fora de um barco que ajudou a construir. Mas não importa. O que é mais importante agora é derrotar o atraso civilizatório, a tragédia sem precedentes que é o governo Bolsonaro.

Você estava filmando a nova temporada de "Narcos" no México. Acha que volta a filmar este ano?

Por ora, não sei. Depende um pouco do México, das leis, e de quando o país vai retomar.

E no Brasil? Você tem previsão de voltar a filmar?

Não, no Brasil ninguém tem previsão de filmar mais nada.

De Capitão Nascimento a Pablo Escobar



LC BARRETO/DIVULGAÇÃO

1



SONY/DIVULGAÇÃO

3



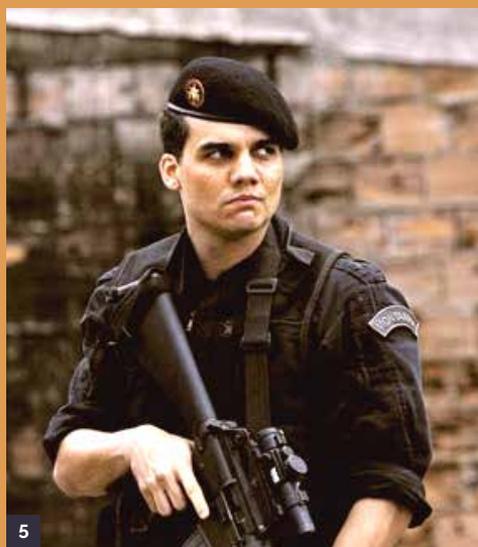
O2 FILMES/DIVULGAÇÃO

2



VIDEOFILMES/DIVULGAÇÃO

4



UNIVERSAL/DIVULGAÇÃO

5



COLUMBIA/DIVULGAÇÃO

6



GLOBO FILMES/DIVULGAÇÃO

7



O2 FILMES / DIVULGAÇÃO

8



PARAMOUNT / DIVULGAÇÃO

9



WARNER / DIVULGAÇÃO

10



DOWNTOWN / DIVULGAÇÃO

11



CALIFÓRNIA / DIVULGAÇÃO

12

PAPÉIS DIVERSIFICADOS:

1) "O CAMINHO DAS NUENS" (2003), DE VICENTE AMORIM; 2) "DEUS É BRASILEIRO" (2003), CACÁ DIEGUES; 3) "CARANDIRU" (2003), DE HECTOR BABENCO; 4) "CIDADE BAIXA" (2004), DE SÉRGIO MACHADO; 5) "TROPA DE ELITE" (2007), DE JOSÉ PADILHA; 6) "SANEAMENTO BÁSICO, O FILME" (2007), DE JORGE FURTADO; 7) "ROMANCE" (2008), DE GUEL ARRAES; 8) "VIPS" (2010), DE TONIKO MELO; 9) "O HOMEM DO FUTURO" (2011), DE CLÁUDIO TORRES; 10) "SERRA PELADA" (2013), DE HEITOR DHALIA; 11) "A BUSCA" (2013), DE LUCIANO MOURA; 12) "PRAIA DO FUTURO" (2014), DE KARIM AÏNOUZ; 13) "NARCOS"



NETELIX / DIVULGAÇÃO

13

ROUPAS que contam HISTÓRIAS

Figurista de "Marighella", Verônica Julian narra as dores e delícias de seu ofício

POR SILVANA MASCAGNA

São mais de 25 anos de carreira no teatro, no cinema e na televisão. De produtos tão díspares como o filme "Xingu" à série "Coisa Mais Linda", passando pelo espetáculo teatral "Avenida Dropsie" e pela ópera "Os Pescadores de Pérola", muitos foram os *looks* criados por Verônica Julian em sua trajetória como figurinista. Tantos que nem ela mesma é capaz de enumerar.

E pensar que tudo começou, meio por acaso, lá nos anos 80, porque ela gostava de se vestir com roupas de brechó. "Uma amiga pediu emprestado as minhas roupas para um projeto que ela fazia, chamado 'Panorama Histórico Brasileiro' (série de documentários sobre a identidade nacional). Depois me convidou pra trabalhar com ela e aí começaram a me chamar para ser assistente de figurinista".

Tomou gosto. Fez figurino para curtas-metragens e se embrenhou no mundo da publicidade até que sentiu a necessidade de se profissionalizar. Participou do curso de estilismo da Esmold International Fashion University Group, o que foi determinante para a trajetória dela. "Lá aprendi a desenhar, me especializei. E dei uma guinada na minha carreira", conta. Logo após se formar, surgiu o convite para fazer "Castelo Rá-Tim-Bum – O Filme" (1999), de Cao Hamburger, o primeiro que assinou como figurinista. Ao mesmo tempo, passou a realizar projetos no teatro, ao lado de Daniela Thomas, com quem ganhou o prêmio Sharp pela peça "Don Juan", em 1998. A TV viria em seguida.

E, assim, com experiências em várias linguagens, Verônica Julian pavimentou a carreira, porque, como gosta de dizer, ela "ama contar histórias". E entre tantas histórias já narradas por meio de seus figurinos, Verônica anda apaixonada por uma em especial: "Marighella", filme de Wagner Moura.

Para a figurinista, a cinebiografia do guerrilheiro brasileiro

assassinado pela ditadura militar, em novembro de 1969, foi uma experiência única pela entrega de toda a equipe durante a feitura do longa. "Todo mundo queria muito fazer o filme. Todos estávamos muito envolvidos. O Wagner conseguia muita concentração em cena. Foi um trabalho muito envolvente e minucioso", afirma.

O fato de o diretor optar pelo plano-sequência em muitas cenas, segundo ela, fez a equipe se emocionar "porque a ação parecia acontecer de verdade". Verônica revela que ela mesma, quando vestiu Seu Jorge, protagonista de "Marighella", pela última vez, chorou muito. "Há muito tempo não me comovia tanto", registra. Ela afirma que a equipe era tão coesa que, muitas vezes, atores que não iam filmar no dia apareciam no *set* só para dar força aos colegas em uma cena difícil. "Nunca vi isso", confessa.

Triângulo

No filme de Wagner Moura, ela contou com dois velhos conhecidos: o diretor de arte Frederico Pinto e o fotógrafo Adrian Teijido "Nós temos muita harmonia e sintonia", assinala. Com o primeiro, ela fez dobradinha em "Vips" (2011), de Toniko Melo, protagonizado por Wagner Moura, e "Xingu" (2012), de Cao Hamburger. Ao lado de Teijido, trabalhou no filme "Malasartes e o Duelo com a Morte" (2017) e na série de TV "Irmandade", lançada pela Netflix no ano passado.

A importância do entendimento desses três profissionais durante a realização é explicado assim por Verônica: "O diretor de arte define a palheta e eu proponho o figurino. Nas filmagens, o fotógrafo vai me dizer se aquele tom da roupa é o ideal", detalha. Em "Marighella", por exemplo, Verônica ouviu de Teijido, logo nos primeiros dias de locação em Cachoeira, na Bahia, que, se o paletó do personagem de

Seu Jorge fosse de um tom mais escuro, imprimiria melhor na tela. Lá foi ela tingir a peça durante a madrugada para que, no dia seguinte, refizessem a cena. "Isso acontece sempre e faz parte. Por isso, quanto mais afinados estão o diretor de arte, a figurinista e o fotógrafo, melhor", diz ela.

Antes de chegar ao set, porém, há muito trabalho por trás. No caso de "Marighella", Verônica e sua equipe fizeram uma extensa pesquisa de época porque o desafio era recriar os anos 60, sem glamour e o mais realista possível. Imagens, fotos e filmes produzidos naquela década serviram de fonte para o projeto, que previa achar o *look* ideal para personagens muito diferentes entre si, como policiais, estudantes, operários e toda a gama de tipos que fazem parte da história.

A dificuldade, segundo Verônica, era que a maioria das imagens disponíveis estava em preto e branco. "Até que encontramos fotos coloridas maravilhosas feitas por David Drew Zingg, que registrou a Passeata dos 100 mil, em 1968. Foi então que achamos a palheta do filme", observa.

O trabalho de pesquisa e produção foi intenso durante nove semanas. Foram cerca de dois mil *looks*, entre os comprados em brechó, os alugados de acervo e os produzidos especialmente para o filme. "Tem muita roupa dupla e tripla e estas foram confeccionadas especialmente para o longa", explica, referindo-se aos *looks* iguais usados em momentos diferentes da rodagem. "O filme tem muitas cenas de tiros, brigas e espancamentos. Então, você precisa da mesma roupa em várias situações, com manchas de sangue, sujas, amassadas".

PRINCIPAIS TRABALHOS DE VERÔNICA JULIAN

CINEMA

- O Primeiro Dia (1998)
- Castelo Rá-Tim-Bum – O Filme (1999)
- Nina (2004), Não por Acaso (2007)
- Vips (2011)
- Xingu (2012)
- Somos Tão Jovens (2013)
- Bingo: o Rei das Manhãs (2017)
- Malasartes e o Duelo com a Morte (2017)
- Marighella (2019)

TEATRO

- Don Juan (1997)
- Nostalgia (2001)
- Avenida Dropsie (2005)
- Thom Pain – Lady Gray (2006)

TV

- Som e Fúria (2009)
- Sessão de Terapia (2012)
- Vade Retro (2017)
- Coisa Mais Linda (2019)
- Irmandade (2019)



VERÔNICA TAMBÉM ASSINA OS FIGURINOS DO FILME "BINGO: O REI DAS MANHÃS", DE DANIEL REZENDE

WARNER/DIVULGAÇÃO

Neste processo, ela ressalta a importância de ouvir o ator durante o processo de criação. "Assim como eu, ele está compondo o personagem. O Seu Jorge, por exemplo, é o nosso Marighella. É fundamental ter em mente o tipo físico, o tom da pele e outras características de quem vai vestir. O veículo do figurino é o ator", sublinha.

Equipe

É preciso que se diga, ainda, que o trabalho do figurinista vai muito além de escolher e produzir as roupas e adereços dos personagens. E que não termina quando as filmagens começam. A figurinista e sua equipe são responsáveis por vestir os personagens, da lingerie ao sapato, calcular quanto tempo se leva para isso ficar pronto e quantificar o número de roupas necessárias para todos que vão estar em cena, entre outras atribuições. "Há uma dinâmica. Você verifica se a figuração está correta para ver se não tem pessoas vestindo a mesma cor de roupa juntas, além de coordenar os camarins e o set todo. Tem toda uma psicologia e logística que é preciso se levar em conta", afirma. E o segredo para dar certo, Verônica garante, é saber escolher a equipe.

Ela afirma que ser figurinista requer muita responsabilidade, atenção e vigilância. "Tem que conferir tudo 24 horas. Filmagem é uma coisa tensa. Cada dia de filmagem é muito caro. No 'Marighella', o dinheiro era justo, não tinha margem de erro", salienta. Além da verba, o desafio no filme de Wagner Moura é que, por ter muitos planos-sequência, foi preciso que tudo funcionasse com perfeição do começo ao fim. "Se não, soaria falso".

A vasta experiência como figurinista não diminui a paixão de Verônica Julian pela sua profissão a cada novo projeto. "Eu amo. Primeiro, que é sempre um mergulho num universo totalmente diferente. Segundo, não existe tédio. Não tem um dia que seja igual ao outro. E eu sempre digo que figurinista tem que gostar de ler e não pode ter preconceito porque você tem que vestir todo mundo: vilões, mocinhos, pobre, rico, feio, bonito, gordo, magro, comunista, bolsominion", diverte-se. Nem mesmo dos sufocos característicos da sua profissão, ela reclama. "Com a experiência, você vai encontrando maneiras de superar os perrengues", garante.

EM CONTATO

"ORUN AIYE", DE JAMILE COELHO E CINTIA MARIA
ESTANDARTE PRODUÇÕES/DIVULGAÇÃO

CENA ANIMADA

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Formato vive grande efervescência, mostrando variedade de técnica e temática

Berço de um dos principais nomes do formato no país, Chico Liberato, o primeiro a se destacar fora do eixo Rio-São Paulo, na década de 1970, a Bahia vem se tornando um importante produtor de animação. "Tem um mercado em crescimento, apesar do cenário político. Vários profissionais estão investindo na área", observa Amanda Aouad, crítica, professora e roteirista de cinema.

"Tem de tudo, com variedade de técnicas, como *stop motion*, 2D e 3D, e públicos, do infantil ao adulto. Os temas também são variados, de coisas mais ligadas à região a temáticas mais universais", analisa Amanda, que aponta para um segmento cada vez mais crescente: a produção de séries.

Ela estabelece como marco o ano de 2014, quando a produtora Origem ganhou o núcleo criativo "Anima Bahia", a partir de editais do Fundo Setorial do Audiovisual, renovado em seguida. Outra produtora, a Griot, também ganhou um edital de núcleo criativo, abrindo-se para a realização de longas-metragens.

Um dos longas mais recentes é "Miúda e o Guarda-Chuva", de Amadeu Alban, que fez a sua estreia no Anima Mundi, principal festival brasileiro dedicado ao formato, em 2019. A história acompanha uma menina que tem uma planta carnívora e trava uma guerra com as formigas, principal alimento do vegetal. O filme é uma expansão do curta de mesmo nome, lançado em 2010, e assinado por Alban e Jorge Alencar.

Outra produção em formato longa é "Meu Tio José", em fase de finalização. O diretor Ducca Rios se baseou numa história familiar: o assassinato do tio José Sebastião Rios Lisboa, nos anos 80. Atuante nos movimentos contra a ditadura militar, ele participou do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick em 1969.

"É uma característica local falar de nossas histórias. É mais ou menos aquela ideia de cante a tua aldeia que serás universal", pondera Rios.

Como roteirista e assistente de direção, ele ganhou o troféu Galgo Alado na Mostra Competitiva do 3º Granimado, em Gramado, no Rio Grande do Sul, com "A Bruxinha Lili", assinado por Leonardo Copello. Baseado no livro homônimo de Catarina Andrade (ilustrado por Rios) e com narração do cantor Durval Lelys, o filme acompanha as façanhas de uma garotinha que cresce acreditando que feiticeiros adotam a magia para o bem.

"A partir dali comecei realmente a produção de animação,

que antes era mais um *hobby*, aproveitando a política que foi criada no país para o incentivo da área. Assim replanejamos o nosso negócio para fazer este tipo de conteúdo", lembra Ducca, que está à frente da produtora Origem.

O apoio governamental estimulou a realização de séries como "Bill, o Touro", "Turma da Harmonia", "Tori, a Detetive" e "Belatrix", exibidos em canais infantis como Disney Jr., Play Kids e Zoomoo.

"A gente fez muitos projetos em paralelo. Conseguimos construir uma estrutura, com uma equipe interna e muitos parceiros externos. Chegamos a trabalhar em três, quatro projetos ao mesmo tempo", registra.

A sua empresa também está desenvolvendo uma adaptação em animação de "Revoada", longa dirigido por José Umberto em 2008. Rios conheceu a obra de perto, tendo trabalhado na equipe de arte. A narrativa, que trata da fuga dos cangaceiros de Lampião após a morte do líder, explora, segundo o diretor, a mudança de paradigmas de uma era antiga para o período industrial.

PRESEÇA FEMININA

As mulheres têm marcado presença com nomes como Jamile Coelho e Cintia Maria, de "Orun Aiye" (2016), série da Estandarte Produções com 16 episódios que exibem histórias da cultura iorubá. Maria Carolina, do Projeto Lanterninha, assinou o curta "Entroncamento" (2015), ao lado de Igor Souza, e tem outros trabalhos em andamento. Apesar de dirigido por Alban, "Miúda" é um projeto de Paula Lice, inspirado num conto de sua autoria.

Amanda Aouad realizou o curta "A Guardiã", projeto foi selecionado por um edital para se transformar em série. "Uma história de mitologia original, sobre lara, uma menina que tem uma ligação com a Natureza e luta para manter o equilíbrio da mesma contra Jurema, um ser que vive no subterrâneo junto com três monstrinhos de lama", destaca.

Filha de Chico Liberato, Candida-Luz Liberato, que foi presidente da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA), produziu a primeira série animada 100% baiana, intitulada "Turma do Xaxado", exibida na TVE Bahia em 2013 e 2014.

"Dirigida por Claudio Guido Cardoso e roteirizada por Tom Figueiredo, 'Turma do Xaxado', além de ser a primeira série de animação da Bahia, se tornou a primeira toda

produzida online, a partir de reuniões virtuais e transferência de arquivos pela internet", assinala Candida.

"Totó, Cocó e Vovó" é um dos próximos projetos da Liberato Produções Culturais e será dirigido por Yata Andersen, que trabalhou como ilustrador de Feng Zhu, fundador da FZD School of Design, em Singapura, especialista em desenvolver a arte conceitual de games. "Com Yata iremos fazer outra série, chamada 'Grubs', que também terá o seu próprio jogo eletrônico", adianta. Os dois projetos foram selecionados por editais do Fundo Setorial do Audiovisual.

Candida registra que uma das preocupações da produtora é fortalecer o mercado baiano. "Sempre contratamos profissionais baianos e investimos em sua formação antes de iniciar nossas produções", afirma. A Liberato investe continuamente em tecnologia de ponta, tendo sido a segunda empresa brasileira a adquirir o sistema completo de animação da canadense Toon Boom Harmony, um dos programas mais utilizados no setor, empregado em filmes da Disney e em séries como "Os Simpsons".

Ela ressalta a importância de Chico Liberato para o encorajamento de um cenário tão efervescente, levando

"estrutura e formação necessárias ao surgimento de novos animadores, que atualmente fazem seus próprios filmes ou trabalham em estúdios de animação pelo mundo".

No início da década de 1970, quando Chico Liberato fez várias experiências com cinema de animação em curta-metragem, "ele não imaginava o quanto esta iniciativa seria frutífera e o quanto impactaria no cinema de animação na Bahia". O pai, lembra Candida, foi pioneiro na produção de longas-metragens no formato. "Até o ano de 2018 permanecia como o único diretor a produzir longas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste", frisa.

Um dos fundadores da ABCA e diretor do curta "Almas em Chamas", o paulista Arnaldo Galvão observa que, "quando pensamos em animação baiana, o nome de Chico Liberato surge como um farol potente", definindo-o como um "artista plástico que mergulhou fundo no universo de nossos labirintos imagéticos para sair de lá com preciosidades como 'Boi Aruá' e 'Ritos de Passagem'". Ele não tem dúvidas de que o trabalho de Chico foi fundamental para chamar a atenção e pavimentar o caminho para outros realizadores no estado.



TRABALHOS DA PRODUTORA ORIGEM, UMA DAS MAIS ATIVAS DA BAHIA. EM SENTIDO HORÁRIO: "TORI, A DETETIVE", "MIÚDA E O GUARDA-CHUVA", "MEU TIO JOSE", "ARABELA", "A LENDA DE BRAVE LEE" E "GALALAU E CORUJINA"

Chico Liberato:

PIONEIRO DA ANIMAÇÃO BAIANA

POR GABRIEL CARNEIRO

Para um filme de poucas falas, as palavras "você não pega esse boi, esse boi você não pega" atravessam "Boi Aruá" como um mantra. Tibúrcio as ouve por toda sua jornada obsessiva. Atrás do boi encantado, o vaqueiro descobre nele seu próprio espelho.

Lançado em 1984, "Boi Aruá" é um marco da animação brasileira. Primeiro longa-metragem no formato realizado fora do eixo Rio-São Paulo, o filme sintetiza as principais preocupações de seu criador. Nele, Chico Liberato mistifica e mitifica o sertão, suas formas, suas cores, suas músicas, e cristaliza seu imaginário iconográfico. Os traços que emulam as inconfundíveis xilogravuras que ilustram os cordéis reverberam o conteúdo. Seus filmes são centrados na cultura popular nordestina, suas narrativas lúdicas. Em "Ritos de Passagem" (2012), seu segundo e mais recente longa, por exemplo, o beato e o guerreiro, inspirados nas figuras de Antonio Conselheiro e de Lampião, precisam confrontar seus atos em vida na barca de Caronte.

Nascido em Salvador em 1936, Chico Liberato se destacou como pintor e desenhista nos anos 1960, atividades que nunca largou. O cinema e a animação surgem do desejo de dar movimento à sua arte. Esse movimento extrapola a simples ação dos personagens e encontra sua mais instintiva e inventiva representação na mescla de cores e de formas, uma resignificando a outra.

Suas primeiras obras audiovisuais são experimentações em bitolas diversas como o super-8 e o 16mm.



ARQUIVO PESSOAL

Estreia com "Ementário" (1972), que junta *live action* com animação. Até 1975, alterna curtas em *live action* ("Onirak", 1973; "Deus Não Está Morto", 1975) e em animação ("O que os Olhos Veem", 1973; "Antístrofe", 1974; "Caipora", 1975; "Pedro Piedra", 1975), infelizmente quase todos perdidos.

Após a interrupção do cinema brasileiro, em 1990, Chico Liberato se afastou do audiovisual. Voltou quase 20 anos depois. Produz em menos quantidade, em filmes menos artesanais. Está menos misterioso e mais filosófico. É uma fase mais eloquente da carreira do cineasta, que inclui o citado "Ritos de Passagem" e "Amarilis" (2016). Já no retorno, com "Um Outro" (2008), buscou condensar mais claramente uma máxima de seu cinema e olhar pra vida. Se for para o homem existir, que seja em harmonia com a natureza. Um olhando o outro.



LIBERATO PRODUÇÕES/DIVULGAÇÃO

NOTÍCIAS de uma GUERRA PARTICULAR (ao audiovisual nacional)

POR ALFREDO MANEYV
ILUSTRAÇÕES BINHO BARRETO



BINHO BARRETO

“Vamos buscar a extinção da Ancine. Não tem nada que o poder público tenha que se meter a fazer filme”. A frase, dita pelo presidente Bolsonaro em julho de 2019, deu o tom da relação entre o governo federal e o audiovisual ao longo do início de mandato. Nela percebem-se duas tendências: ora o governo utiliza medidas típicas de regimes autoritários, como a censura a manifestações que lhe causam incômodo; ora omite-se ou publica medidas que asfixiam economicamente a produção cultural e audiovisual. O resultado vem sendo alcançado: progressivo estrangulamento do financiamento e da viabilidade de produção.

Mas jabuti não sobe em árvore. Esvaziar o arcabouço legal brasileiro pode parecer mera sinalização à base radical do governo, mas, no jogo real dessa indústria, são contemplados velhos *lobbies* queixosos quanto ao “protecionismo” da indústria audiovisual.

Apesar de muitos produtores hoje trabalharem para grandes *players* e *majors* – o que é um ótimo resultado da lei de TV paga, que abriu a economia do setor em 2011, antes restrita às TVs abertas –, o que está em jogo agora é o controle da propriedade intelectual destes valiosos conteúdos, ou seja, dos *royalties* derivados. *Royalties* que hoje são regulados em lei (de 2011) a favor do produtor nacional. Todas as medidas de Bolsonaro até o momento concorrem para fragilizar e rebaixar novamente o produtor de conteúdo brasileiro a prestador de serviços, minando sua autonomia e capacidade de investir criativa e financeiramente.

No cenário anterior à pandemia de coronavírus, enquanto o governo atuava para minar o aparato regulatório existente e desprestigiar a cultura brasileira, retirando direitos conquistados, a produção cinematográfica nacional colecionava prêmios e reconhecimentos inéditos – em festivais como Cannes, Rotterdã e Berlim e até na indicação a um inédito Oscar de melhor documentário (para Petra Costa, com “Democracia em Vertigem”). Um patamar de consistência cultural e estética talvez só comparável ao ciclo do cinema moderno dos anos 1960 e 1970. Tais reconhecimentos lá fora são inversamente proporcionais à rejeição a Bolsonaro na comunidade política internacional.

Apesar de ter se cortado abruptamente as políticas para o cinema, em janeiro de 2019, os investimentos realizados em anos anteriores continuaram dando frutos. Em 2019 foram lançados 294 longas-metragens – o ponto alto de uma série histórica que vinha em crescimento – 149/158/176/162/182/214/226/251/291 (os números foram organizados pelo crítico e curador Eduardo Valente). No auge da era de ouro da Embrafilme, foram 102 filmes, em 1980.

Mais que obras isoladas, trata-se de uma produção que se mantinha relevante e continua. Diversa em gêneros e gostos. Não raro, uma representação do Brasil que não tinha medo de colocar o dedo em feridas históricas, sociais e culturais do conturbado processo de formação do país. Em termos de estilo, uma produção múltipla nas formas de fazê-lo, com um uso inventivo da linguagem e da releitura de gêneros nacionais e estrangeiros.

O cinema brasileiro indiscutivelmente vinha – ou vem, se deixarmos de lado a paralisação causada pela pandemia – recuperando uma posição estratégica na compreensão e interpretação do país (basta observar como invadiu a pauta dos grandes debates políticos).

Esse êxito, porém, não alterou o viés destrutivo do atual governo federal. Ao contrário, houve acirramento do chamado bolsonarismo e sua guerra cultural. O governo reage ressentido perante os triunfos da produção brasileira, como se fossem de uma nação inimiga e não do Brasil.

A campanha de *fake news* que dá sustentação a Bolsonaro costuma falar do cinema nacional como um monopólio de “esquerdistas”. Nesta máquina política de inverdades, omite-se que a produção audiovisual brasileira é diversa, está longe de ser monocromática ou partidária, e exibiu leituras tão diferentes quanto antagônicas sobre temas como 1) Lava Jato; 2) *impeachment*; 3) comportamento; 4) religiosidade; um forte indicativo de que os filmes refletem visões que convivem democraticamente. Ponto a favor da experiência de política cultural democrática que sucedeu à ditadura militar e antecedeu à visão autoritária de Bolsonaro. Quem não convive democraticamente são Bolsonaro e sua política cultural.

PODER E EFICIÊNCIA

A primeira e talvez mais grave medida do governo foi o ato de extinguir o Ministério da Cultura, órgão responsável por articular e promover esse *boom* do cinema nacional – por meio da autarquia Ancine – Agência Nacional de Cinema. A medida foi tomada sob o argumento de necessidade de enxugamento do Estado, com apoio, inclusive, de setores liberais e empresariais na cultura, que não viram problema no fim do MinC, desde que mantidos os incentivos fiscais. Mas logo em seguida foram surpreendidos com medidas restritivas também à Lei Rouanet.

Embora tenha atuado, ao longo de sua história, sob o risco de ser mera organização decorativa, o MinC veio conquistando poder e eficiência dentro da estrutura do Estado brasileiro democrático, construindo políticas culturais importantes, participando de estratégias econômicas e diplomáticas e de programas interministeriais. Com isso, passou a ampliar seu orçamento e sua capacidade de influência em outras instituições – como Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e estatais, multiplicando seu poder de financiar arte e cultura no Brasil. Apesar de inúmeras insuficiências, de um orçamento bem inferior ao que necessitaria para dar conta dos múltiplos desafios e necessidades da cultura, esses avanços contribuíram para o estímulo a outro patamar na produção cultural brasileira. Sem falar, é claro, de um papel importante para garantir as liberdades culturais em um país democrático, em que o fazer cultural não é garantido apenas pelo mercado.

Numa democracia, o Estado não faz cultura, mas cria condições para seu florescimento. Para muito além do finan-



ciamento, a ausência do MinC abre um amplo terreno para interesses econômicos fazerem valer sua agenda na desregulamentação do mercado cultural brasileiro. Especialmente no Congresso, os *lobbies* econômicos estrangeiros encontram no governo Bolsonaro um poderoso aliado. Conglomerados como TIME-Warner não querem leis que regulem competição, nem presença do Estado no apoio ao audiovisual local. Serviços transnacionais que operam música, vídeo e cinema, pela internet, têm interesse de operar no Brasil, de preferência sem regulamentação, taxas e contribuições locais. Mas não há segredo: a “uberização” da indústria cultural internacional, sem a mínima presença de leis e regras, significa relegar aos produtores locais as migalhas que caem da mesa.

A ausência de um ministro da Cultura significa, a rigor, muito mais que uma imediata supressão de programas e ações, mas também de direitos, de renda e de soberania. As organizações passam a ter menos poder de planejamento e de definir seu futuro e as condições para o fazer cultural. A transformação do MinC em secretaria especial (subordinada ao secundário Ministério do Turismo) diminui também a capacidade política de defesa do mercado brasileiro. Assim como de organismos de proteção a acervos e memória histórica em matéria de recursos humanos, logística e gestão.

As medidas de censura e autoritarismo de Bolsonaro vêm recebendo críticas quase consensuais. Mas quando se trata de asfixia orçamentária e institucional, setores da opinião pública mostraram-se simpáticos ao argumento do enxugamento do Estado. O *lobby* liberal tem sido eficiente em criar antipatia local por medidas de proteção ao mercado brasileiro de conteúdo. O governo Bolsonaro soube aproveitar esse flanco para eliminar o MinC e segue adiante com uma agenda contrária aos produtores de conteúdo nacionais.

DESMONTE DO MINC

Jair Bolsonaro não apenas rompe com a tradição de governos democratas que investiram em audiovisual, mas sobretudo com a tradição da própria direita conservadora, como Collor de Mello e os governos militares.

Para compreender o que está em jogo com o fim do MinC é preciso olhar para alguns antecedentes históricos. Assim, podemos projetar melhor os enormes riscos em curso para o audiovisual (e para além dele).

A criação do Ministério da Cultura ocorreu em 1985, logo após a retomada da democracia no país. A criação de uma instituição no mais alto nível da administração pública parecia sinalizar novos tempos para a delicada relação Estado e cultura. Delicada porque marcada por uma história de abusos e omissões. O passo seguinte foi consagrar, nos artigos 215 e 216 da Constituição, os conceitos de diversidade e liberdade de opinião.

Em seus longos 21 anos, a ditadura militar perseguiu e censurou especialmente (mas não apenas) as artes engajadas, a renovação comportamental e a vanguarda, mas encorajou uma indústria cultural privada brasileira e a construção de uma identidade nacional desde que alinhada aos valores do regime. Ao mesmo tempo sentiu necessidade de se aproximar de intelectuais e artistas, mesmo críticos ao regime, nos anos de distensão. Para isso, criou instituições culturais públicas que se tornariam importantes para o setor, entre elas a Embrafilme e a Funarte, estabelecidas durante a ditadura. Instituições que garantiam o financiamento da produção e circulação nos anos de abertura, como no caso da música e do cinema.

Durante o governo militar, como bem discutido pelo

Com a derrota da ditadura militar, a criação do MinC foi um ato simbólico, mas gerou resistência no nascedouro, inclusive em setores da esquerda.

historiador Marco Napolitano em seu livro "Coração Civil, a Vida Cultural Brasileira sob o Regime Militar (1964-1985): Ensaio Histórico", a política cultural teve movimentos contraditórios, e não se confunde nem com o ultraliberalismo de Paulo Guedes (atual ministro da Economia) nem com a subordinação imediata aos interesses norte-americanos ensaiados no primeiro ano de Bolsonaro, exemplificada na postura subserviente do Palácio do Planalto no caso da fusão AT&T e TIME- Warner, que atropelou leis e interesses do Brasil a pedido do presidente norte-americano Donald Trump.

Com a derrota da ditadura militar, a criação do MinC foi um ato simbólico, mas gerou resistência no nascedouro, inclusive em setores da esquerda¹. A pasta, na visão de alguns intelectuais críticos à ideia de se criar o órgão, poderia esvaziar instituições culturais federais já existentes ou transformar-se em forma nova e disfarçada de controlar a cultura e os opositores.

A trajetória posterior do MinC, porém, não faria jus a essa desconfiança. O órgão implementou inúmeras políticas públicas, de variadas vertentes, e cumpriu um papel de estímulo importante nos rumos da cultura brasileira. A preservação das cidades históricas, a retomada do cinema, o resgate da Bienal de São Paulo, os milhares de Pontos de Cultura, o apoio ao Parque Indígena do Xingu e às centenas de culturas indígenas, o Museu da Língua Portuguesa, a moderníssima lei da TV paga que propiciou a explosão das séries independentes brasileiras, a emergência da produção cinematográfica regional e a Biblioteca Mindlin na Universidade de São Paulo são algumas entre inúmeras iniciativas com amparo do MinC ou programas de iniciativas da pasta. Sem falar de instituições privadas como Itaú Cultural, que são parcialmente beneficiadas por recursos públicos federais via Lei Rouanet, apesar de muitas vezes, no setor de marketing delas, isso ficar quase invisível.

O modelo de gestão cultural centrado em incentivos fiscais ganhou destaque na primeira fase do MinC, nos anos de 1980 e 1990. O modelo "liberal" predominou num contexto de traumas da área cultural. As diversas experiências autoritárias nacionais, em especial os oito anos do Estado Novo e os 20 anos de regime militar, criaram sequelas e uma desconfiança arraigada. Tal desconfiança se traduz bem na expressão "dirigismo cultural". Esse seria, anos depois, um discurso também manipulado e exacerbado.

Mas no pós-ditadura – e talvez agora num contexto de Bolsonaro – esse discurso tem legitimidade e importância. É o que explica como um intelectual defensor do papel do Estado, Celso Furtado, viria propor, enquanto ministro da Cultura, as bases gerais da renúncia fiscal na cultura – a Lei Sarney. Furtado enxergava um fortalecimento da sociedade civil. Os incentivos seriam gerenciados prioritariamente por pessoas comuns, comunidades ou pequenas empresas.

Na prática isso não ocorreu. Além do trauma da ditadura, sopravam os ventos ultraliberais de Margareth Thatcher e Ronald Reagan, incentivando uma drástica redução de direitos comuns e sociais, concentrando poder e riqueza – mesmo em países que nem sequer haviam experimentado um Estado democrático, como é o caso do Brasil.

Após os anos Sarney/Furtado, o Ministério da Cultura foi extinto pela primeira vez por Fernando Collor, apenas quatro anos após seu nascimento, abrindo uma crise com a área cultural.

Assumiria o diplomata e filósofo Sergio Paulo Rouanet. Habilidade, Rouanet transformou o limão azedo que Collor lhe delegou numa lei que leva o seu nome. Manteve o tripé fundo/renúncia/investimento da Lei Sarney, mas limitou os patrocinadores ao lucro real (ou seja, às grandes empresas). E buscou controles para evitar desvios e mau usos.

INCENTIVO FISCAL

Na história da Lei Rouanet, no entanto, apenas a renúncia movimentou recursos de monta. Os Ficart – Fundos de Investimentos Cultural e Artístico, por envolver riscos de investidores, não saíram do papel. Ao concorrer com a renúncia de 100%, nenhum patrocinador optou por assumir riscos típicos em investimentos capitalistas. E os Fundos não decolaram porque a crença no investimento direto do Estado caiu em desgraça nesses anos de hegemonia neoliberal. Oitenta por cento de todo o recurso para a cultura em quase 20 anos foi canalizado por meio de incentivo fiscal². Ou seja: o bom e velho dinheiro público, mas com decisão privada. Houve a concentração de recursos em estados (80% nas capitais de Rio de Janeiro e São Paulo), exclusão de segmentos da cultura e número reduzido de proponentes (4% a deter 50% de todas as verbas).

Por trás dessa tendência dos anos 1990 há uma interpretação, bastante questionável, mas avalizada por organismos internacionais como o Fundo Monetário Internacional, de que a renúncia fiscal não entra na matemática do superávit. Uma interpretação um tanto quanto absurda, mas que vigora até hoje.

E os fundos públicos, em especial aqueles sem vinculação constitucional, sofrem na luta por recursos. Como o caso do próprio Fundo Nacional de Cultura, cujos recursos lotéricos previstos na lei criada por Rouanet nunca foram devidamente repassados. Além das restrições impostas pelos governos liberais, com o chamado Teto de Gastos, os fundos são mais uma vez fragilizados, em

¹ MALERONKA, Fabio. A criação do MinC.

² Estudo realizado pelo Ministério da Cultura em 2009. Pode ser encontrado em <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/01/projeto-15-28jan10-web.pdf>.

detrimento de outras formas de transferência de recursos Estado-setor privado, como as privatizações.

Seria preciso esperar até 2006 para ver o modelo mudar. E isso ocorreria, justamente, com o audiovisual. O setor seria o primeiro a superar esse modelo com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual.

As diferenças estão aí. O vigor cultural e econômico do audiovisual face à precariedade de setores como artes cênicas e artes visuais (dependentes da Lei Rouanet) reflete bem a diferença entre a existência de um fundo público versus a dependência exclusiva da renúncia fiscal. Gilberto Gil, ao tomar posse em 2003 como ministro da Cultura, propôs fortalecer a pasta e mecanismos diretos de apoio à cultura, e isso seria feito exatamente seguindo regras claras e critérios.

Pela primeira vez na relação governo e cultura, um ministro teve a ideia de contratar o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e outros institutos de pesquisa. O diagnóstico revelou um país com baixo índice de acesso cultural: em 2006, apenas 21% dos municípios brasileiros possuía museus. Nas capitais brasileiras, como Belo Horizonte, apenas 15% da população frequentava cinema (e dentro deste montante, 20% para ver filmes brasileiros).³ Se alguém ainda duvidava da razão de existir do MinC, os números (vergonhosos) vinham mostrar a importância da pasta.

Manteve-se então da matriz liberal a atitude aberta e refratária a qualquer dirigismo, nos anos Lula, mas foi-se muito além ao promover uma ruptura com a dependência de incentivos fiscais. A bandeira do 1% do Orçamento Geral da União para a cultura torna-se essencial. Ainda que a meta

não tenha sido alcançada, Gil e Juca Ferreira (seu braço-direito e sucessor na pasta) encontram o MinC com R\$ 300 milhões de orçamento, em 2003, e o deixam com R\$ 2,2 bilhões, em 2010. Valor que logo mais seria somado a um turbinado Fundo Setorial do Audiovisual (em 2011), adicionando R\$ 800 milhões/ano, sem contar os incentivos fiscais.

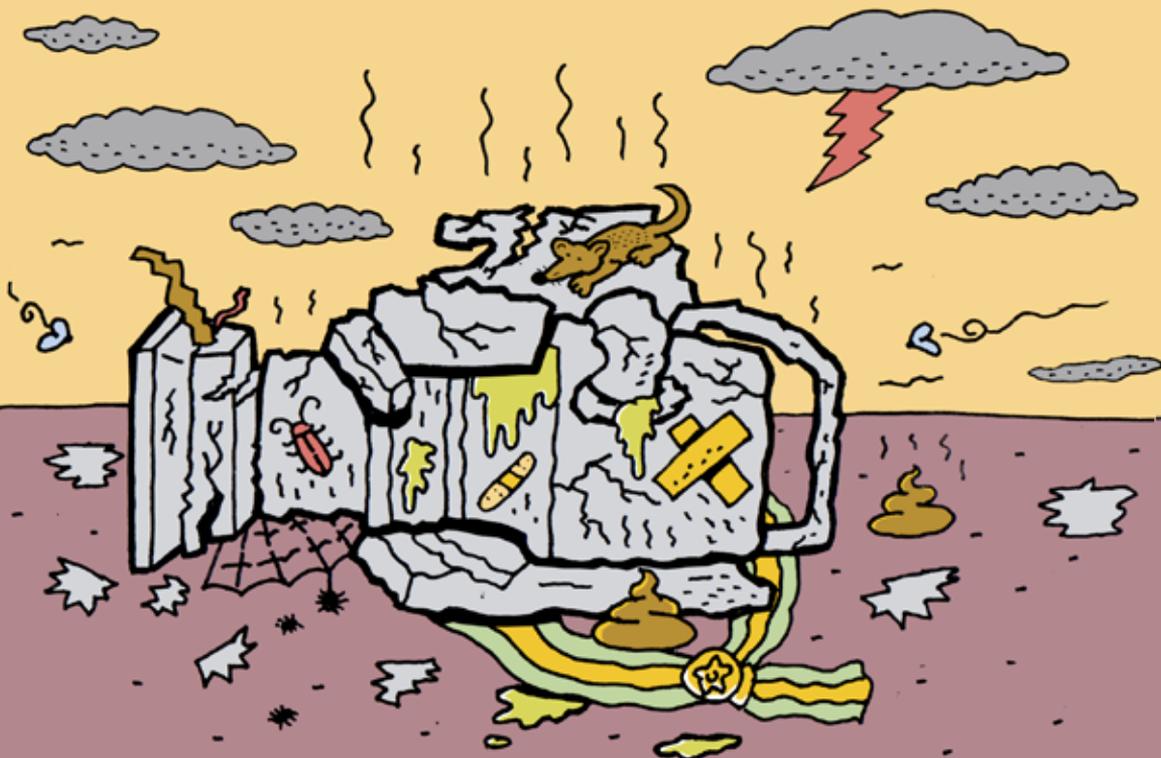
A Lei Rouanet voltaria à pauta em anos recentes, na campanha de Bolsonaro à presidência, como vítima de uma cruzada destrutiva e disseminadora de desconhecimento e de *fake news*.

É possível manter-se crítico à Lei Rouanet sem endossar essa campanha infame de criminalização. Simplesmente eliminar a Rouanet, sem substituí-la por outra legislação, seria um equívoco e um retrocesso. Ela deveria ser substituída por uma lei mais ampla e moderna. E isso só ocorrerá em um contexto de normalidade democrática, de maior compromisso com a cultura, quando voltar a existir um projeto de política cultural para o Brasil.

VIDA DEPOIS DO MINC

Collor de Mello extinguiu o MinC após polarizar com artistas, músicos, atores de televisão e cinema durante sua campanha eleitoral. Depois do *impeachment*, o setor cultural conquistou a reabertura do Ministério no governo de Itamar Franco.

Temer anunciou em 2016 o fim do MinC como um dos primeiros atos de governo, e enfrentou manifestações que culminaram na sua primeira crise política. Temer recuou e o MinC foi salvo nas ruas, mas se manteve sob enorme desprezo e constrangimento da presidência.



Os governos da Nova República tiveram diferenças profundas de política cultural, mas o espírito crítico inerente aos artistas e criadores não foi molestado pelo poder executivo. Parece pouco, mas não é.

Políticas públicas e Estado democrático foram premissas dessa crescente apropriação e percepção da necessidade do MinC, algo que transborda a seara partidária.

Collor, por exemplo, foi eleito para uma agenda liberalizante e anticorrupção, mas sua campanha não questionou o sistema eleitoral brasileiro. Collor teve uma política ambiental importante, com a ECO 92, algo impensável no governo Bolsonaro e seu desejo manifesto de integrar indígenas, revogar suas terras. Ou de tratar a questão ambiental como "esquerdismo".

Perde-se com o fim do MinC? Os que dependem da renúncia fiscal são atingidos pelo fim do investimento das estatais e pelo temor de empresas privadas. Aqueles que dependem do orçamento sobretudo, como grupos populares, pequenos produtores, artistas experimentais, iniciantes, indígenas, pontos de cultura, feiras, festivais, todos fora do eixo Rio-São Paulo. Ao mesmo tempo, sem um Ministério, não há política para bibliotecas, museus e centros culturais em cidades fora dos grandes centros de consumo e onde existe uma juventude carente de oportunidades.

Com uma ação desastrosa na cultura, decisões importantes que o Brasil deve tomar ocorrerão com sinal negativo, contrariando os interesses do setor. Decisões que impactam os direitos autorais e o audiovisual, como a definição brasileira de regulação do Vídeo on Demand e do próprio audiovisual, terão impactos negativos sobre a língua portuguesa. A maior parte dos países do mundo desenvolvido e em desenvolvimento diferencia a cultura nas regras de comércio internacional e, por isso, tem normas de proteção ao conteúdo nacional, especialmente Estados Unidos, China e Europa. Como economia importante, o Brasil terá que escolher se é centro produtor de cultura ou mero consumidor. Tudo indica, como sinaliza Bolsonaro, que sua escolha é pelo segundo.

O caso recente em que o governo brasileiro atende a um pedido de Donald Trump a favor da fusão de dois conglomerados de mídia (AT&T e TIME-Warner) é exemplo de ação contra a soberania do Brasil em matéria de indústria cultural. Ameaça-se extinguir a eficiente legislação de cotas na TV por assinatura, que é uma das mais modernas do mundo e que hoje embasa a indústria de entretenimento nacional.

CONCLUSÃO

É nesse contexto de esvaziamento e ação destrutiva do governo que o audiovisual brasileiro vive como ator político, estando diante de uma encruzilhada. Temos o enorme desafio de enfrentar o cerco e as ameaças crescentes, recuperando capacidade de atuação política e social. Evidentemente, o setor não vive isolado e deve antes de mais nada perceber-se como parte do campo democrático e de outros segmentos sociais.

São fundamentais as críticas fortes a cada abuso de poder e tentativa de desmonte. Ao mesmo tempo, é preciso acentuar a interlocução com a sociedade, para além dos eventos corporativos que foram tão importantes na década que agora termina. É preciso ir além dos muros e dialogar com as forças vivas e democráticas do país -os movimentos da sociedade, o judiciário, o Congresso Nacional com poderes estaduais e municipais - no esforço de mostrar o peso econômico, social e cultural da atividade.

Até segunda ordem, o poder executivo se movimenta (e testa seu espaço político) para reduzir o audiovisual nacional a pó. Não há vestígios, no projeto Guedes/Bolsonaro, de existir um projeto nacional para a cultura, como no período militar. A política cultural do governo, até agora, é implodir tudo: negar as características livres e diversas da produção cultural brasileira, em nome de obscuros valores religiosos ou de uma fé no livre mercado - leia-se: os interesses do mercado estrangeiro em abocanhar o consumo dos brasileiros.

As únicas manifestações culturais que parecem agradar são as piadas homofóbicas e a mofada agenda anti-comunista de 70 anos atrás.

Não há sequer vestígios da sofisticação da direita liberal - na sua versão cultura de massas ou a que simpatiza com vanguardas, mesmo que sob o prisma exclusivo do neo-mecenato privado.

A área cultural tem o desafio urgente de ir além das políticas corporativas. De se fazer ouvir perante a opinião pública do país. As forças democráticas e lúcidas sabem que é preciso cerrar fileiras em defesa das liberdades, dos direitos civis e da cultura brasileira.

³ In CULTURA em NÚMEROS, Anuário de estatística culturais 2009, editado pelo Ministério da Cultura/Funarte. Brasília, 2009.



Alfredo Manevy é gestor, pesquisador e professor, com doutorado em audiovisual pela Universidade de São Paulo. Foi presidente da Spcine (empresa de cinema e audiovisual do município de São Paulo), secretário executivo e secretário de políticas culturais do Ministério da Cultura, durante o governo Lula, além de secretário-adjunto da cultura no município de São Paulo, na gestão de Fernando Haddad.

Helena Ignez: uma artista experimental

*Atriz e diretora mostra que a inquietude
ainda é a marca de seu trabalho*

POR SILVANA MASCAGNA

Não há nada mais injusto do que reduzir Helena Ignez ao título de musa do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Se é fato que inspirou cineastas tão grandes como Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, ela também construiu e reconstruiu ativamente a sua carreira como atriz e diretora, imprimindo uma marca inovadora. É preciso, então, colocá-la em seu lugar: Helena Ignez é, por excelência, uma artista experimental.

Aos 81 anos, o prazer pela experimentação é o mesmo de sua juventude, quando inaugurou uma nova forma de atuação no cinema: audaciosa, debochada e irreverente. Incansável, Helena lançou o documentário "Fakir", em 2019, e já está finalizando o roteiro da ficção "Relatos de uma Faquiresa", que pretende filmar no final do ano. "Eu ouvi muitas coisas que adorei ouvir, que estou fazendo filmes de jovens, de meninos inquietos. Isso é bacana", registra, ao comentar as críticas sobre o novo trabalho.

"Fakir" estreou em São Paulo no 14º Festival Latino-Americano de São Paulo, em julho de 2019, para uma plateia de 1.800 pessoas, e recebeu o prêmio de melhor longa pelo Júri Popular na última edição do Cinefantasy – Festival Internacional de Cinema Fantástico, realizada em setembro. O filme foi destaque também na Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro. No evento mineiro, ela teve oportunidade de acompanhar a reação da crítica e do público ("Foi uma alegria, tivemos uma sessão linda", conta) e de entregar o prêmio que leva seu nome, destinado a um destaque feminino em qualquer função entre os trabalhos exibidos nas mostras Aurora e Foco. Este ano a agraciada foi a diretora de fotografia Lilis Soares.

Baseado no livro "Cravo na Carne", de Alberto Oliveira e Alberto Camarero, o documentário poético "Fakir" é fruto de uma pesquisa de mais de três anos realizada pela diretora e pelos autores do livro. "Eu achei um tema extremamente interessante e um dos motivos de eu fazer o filme foi também aprender sobre faquirismo, porque essa é uma arte de um mistério extraordinário", afirma a artista, que se lembra de ter visto a performance de um faquir quando ainda era criança, na cidade natal Salvador. "Meu pai me levou pra ver; possivelmente ele tinha mais de 30 dias de jejum. Mais tarde, o Alberto Oliveira me informou que era o Silk, o grande faquir brasileiro, e o protagonista, vamos dizer assim, do meu filme, porque, a partir dele, é que surgiram discípulos e discípulas que estão presentes neste trabalho", assinala.

Encantada com o tema, o próximo projeto de Helena também gira em torno do assunto, desta vez na forma de ficção. "Relatos de uma Faquiresa" acompanha a história de uma performer ativista da infância aos 80 anos. "No final da vida, ela descobre o orgasmo, de uma maneira bem feminina, bem especial, e se torna uma mestre disso. E numa casa à beira-mar, doada por um milionário, ela exerce isso, ensinando mulheres de vários tipos e idades a descobrir o orgasmo".

O frescor de seus projetos em seis décadas de carreira, acredita, vem de estar sempre aberta a todas as lingua-

gens. "Acho que ser experimental é mais ou menos por aí: estar aqui e agora e esquecer de tudo o que se aprendeu. E olha que é difícil pra mim, porque sou muito estudiosa. Mas é preciso esquecer e criar uma novidade para você mesma, se surpreender com você mesma. É assim que eu trabalho", afirma a artista.

O caminho até aqui foi árduo, mas natural. No início, quando aos 17 anos resolveu cursar a Faculdade de Direito e a Escola de Teatro e Dança, na Universidade Federal da Bahia, ela ainda não sabia qual carreira seguir. "Eu entrei nos dois cursos porque queria entender o que eu queria, e entendi", recorda. O entendimento, por sinal, veio rápido: "No final do segundo ano, eu e Glauber (Rocha), que era meu colega, abandonamos o Direito". Lançado em 1959, "O Pátio", curta-metragem que marca a estreia de ambos no cinema, foi determinante para a decisão de Helena.

O primeiro encontro deles aconteceu no dia do aniversário de Glauber, que é o mesmo de Castro Alves, 14 de março. "Na Faculdade de Direito estava havendo uma celebração ao poeta e tinha um jovem recitador muito famoso, que sempre recitava Castro Alves nos eventos. E Glauber subiu no palco e gozou dele, não antipática nem agressivamente, mas ri. Nesse momento, nos encontramos. E percebemos que o mesmo riso dele era o meu. E imediatamente ficamos amigos", lembra.

O amor veio em seguida. "Tive uma grande admiração, um grande carinho e amor, e achei que valia a pena casar com ele porque os outros não me interessavam nem um pouquinho", afirma, divertida. Casaram, tiveram uma filha, Paloma Rocha, e algumas parcerias artísticas, mas a união durou apenas cinco anos. "Glauber se tornou muito ciumento e obsessivo, foi apertando a minha liberdade e eu estourei. Fui conhecer alguma coisa que seria mais livre, porque o casamento estava pesando muito, me amarrando muito", explica.

SGANZERLA

Anos mais tarde, Helena Ignez iria abrilhantar a estreia como diretor de outro gênio do cinema brasileiro: "O Bandido da Luz Vermelha" (1968), de Rogério Sganzerla. Antes, havia feito "A Grande Feira" (1961), de Roberto Pires, "Assalto ao Trem Pagador" (1962), de Roberto Farias, e "O Padre e a Moça" (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Este último chamou atenção daquele que viria ser um dos expoentes do Cinema Marginal. "Rogério era crítico de cinema e tinha escrito sobre 'O Padre e a Moça' no jornal e me convidou pra fazer 'O Bandido da Luz Vermelha'. Estava hiper ocupada, no auge dos trabalhos, fazendo teatro, cinema e TV, mas ele me esperou. Seis meses depois iniciamos as filmagens e o conheci melhor", conta.

A atriz foi casada com Sganzerla por 35 anos, tiveram duas filhas, Djin e Sinai, e uma profícua parceria no cinema. O casal, junto com Julio Bressane, criou em 1970 a Bel-Air, produtora de filmes que tinha como objetivo produções



"O GRITO DA TERRA"
(FOTO: EMBRAFILME/DIVULGAÇÃO)



"A MULHER DE TODOS"
(FOTO: BEL AIR/DIVULGAÇÃO)

de baixo custo com muita experimentação. Durou pouco. Acusados de subversão pela ditadura militar, em apenas três meses eles fecharam as portas e foram obrigados a sair do Brasil. Neste curto espaço de tempo, porém, produziram sete longas, todos com atuação de Helena Ignez. Entre eles, "A Família do Barulho", "Copacabana, Mon Amour" e "Sem Essa Aranha".

A parceria de Ignez e Sganzerla ainda daria muitos outros frutos, como "Signo do Caos" (2005), lançado um ano depois da morte do cineasta, em 2004, e perdura até hoje. Ele deixou um legado de textos, produções, anotações e materiais que tem gerado novos projetos. "A Moça do Calendário" (2017), filme dirigido por Helena, foi baseado num roteiro do marido.

A estreia dela como diretora só foi acontecer quatro anos depois de ficar viúva, com "A Canção de Baal" (2008), um trabalho fortemente inspirado no teatro, como vários de seus outros trabalhos. "Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha" (2012) e "Ralé" (2015) são alguns dos títulos que tiveram boa recepção de crítica.

De Glauber e Sganzerla, Helena diz ter herdado a capacidade de transformar a realidade em arte. "Mais do que ninguém, eu aprendi muito com Rogério, com quem fiz tantos filmes", sublinha. O maior aprendizado, segundo ela, foi a liberdade e a atenção no ator, no *set* e naquilo que chama de "milagre". Ela explica: "Acontecem milagres, e você tem que percebê-los e trazê-los para o seu filme. São aqueles momentos melhores de inspiração".

Por Glauber e Sganzerla, ela diz ter sido apaixonada, mas intelectualmente. "Paixão é muito mundana, ligada ao corpo, a fluidos, tesões e coisas muito misteriosas e muito mais difíceis de controlar. O impulso da paixão, no meu caso, é sempre intelectual. Pra mim, não existe paixão sem admiração", define. O amor, sim, admite, existiu pelos dois. "Como não amá-los. São pessoas, com quem eu tive filhos e admiro tanto".

Mas engana-se quem pensa que Helena Ignez se sente

uma mulher privilegiada por ter sido tão íntima de dois dos maiores cineastas brasileiros. "Durante muito tempo, eu achei que era um carma difícil ter sido casada com essas duas pessoas", admite. "Não é legal ser 'a mulher de', 'ser casada com'. Bem mais difícil do que ter sido casada com dois homens fracos. É uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo que favoreceu a uma formação intelectual e me deu resistência, também foi massacrante e poderia ter me destruído completamente. Foram dois casamentos extremamente fortes e que agora, na maturidade, viúva, eles estão suaves dentro da minha vida".

Segundo ela, a sua capacidade de se reinventar prevaleceu. "Como o faquir, eu tenho necessidade de recriar minha própria vida. Tive momentos em que parecia que estava tudo destruído, mas havia uma personalidade ali que ou sofria ou se dissolvia, aproveitando essa maré para dissolver mais ainda e fazendo surgir uma nova coisa, uma nova forma de resistir à vida", pondera.

RESISTÊNCIA

Helena parece mesmo ter nascido sob o signo da resistência. Do contrário, não teria sobrevivido na vida artística. Seus filmes são produções de baixo orçamento e feitos de forma independente. "Fakir" foi realizado graças a prêmios que ela ganhou com "A Moça do Calendário", o longa anterior. "A resistência sempre foi muito presente em todos esses filmes, mas não acredito que seja possível fazer um filme como 'Fakir' fora das condições que eu tive e, na verdade, sem ganhar nada. Isso não é profissão", afirma, ao comentar o desmantelamento das políticas públicas de fomento ao cinema no atual governo. Embora diga que a produção tenha saído como ela queria, admite não ser a forma ideal. "Todo o cinema, no mundo inteiro, tem leis de incentivo e proteção".

A artista vê com desânimo a situação do cinema brasileiro hoje. "Ele está fadado, por enquanto, a levar seus realizadores para uma situação difícilíssima. Tão difícil como foi na época da ditadura. Nós estávamos tendo (antes da pande-

O impulso da paixão, no meu caso, é sempre intelectual. Pra mim, não existe paixão sem admiração.



"PESSOAS SUBLIMES"
(ARQUIVO PESSOAL)



"FEIO, EU"
(ARQUIVO PESSOAL)

mia) coproduções internacionais, mas não é o suficiente, porque ainda é para uma nata, uma elite. Existem muitos cineastas brasileiros que não têm ainda esse acesso, e são ótimos, talentosos", avalia.

Por ter vivido e sofrido as consequências do regime militar no Brasil, nos anos 60 e 70, Helena faz um paralelo entre aquele tempo e hoje. "A ditadura era mais violenta, torturava mesmo, matava, desaparecia com as pessoas. Isso a gente ainda não está vendo e não creio que chegue a isso. Mas, no momento, a cultura está totalmente destruída no país, com pessoas totalmente incapazes, que nunca lidaram com cinema, com produção, nem gestão de cinema. Os militares não se expunham tanto. Castelo Branco (presidente entre 1964 a 1967) amava teatro. Ele viu várias peças minhas. Agora o nível das pessoas é um vexame. É um ataque diário à ciência, à arte, à saúde. Um absurdo", afirma.

Helena tem ainda uma outra preocupação com o atual governo. "Eu estou apavorada porque a ditadura militar não era simpatizada. Não foi eleita. Esse é o grande problema. É apavorante. Não sei se tem retorno", lamenta. O que fazer? "Resistir trabalhando. Eu sou pacifista. Não acredito em pegar em armas", avisa.



ARQUIVO PESSOAL

+++++ MAIS HELENA +++++

LITERATURA

Escrito em francês e publicado em 2018 pela Universidade de Estrasburgo, "Helena Ignez, uma Atriz Experimental", de Pedro Maciel, é um reconhecimento do trabalho inovador de Helena na atuação e motivo de orgulho para a artista. "É muito interessante que este livro é de uma editora dedicada a estudos de atores no cinema, que é uma coisa muito rara. Eu sou a terceira mulher. Antes de mim foram Leonardo Dicaprio e Montgomery Cliff", destaca. O livro ainda não ganhou versão em português.

TEATRO

Recentemente atuou em "O Sete Afluentes do Rio Ota", de Monique Gardenberg, e "Insônia Titus Macbeth", de André Guerreiro Lopes, pelo qual ela foi indicada ao prêmio Shell de melhor atriz. "No teatro, o ator é a grande estrela, não adianta querer passar para o diretor. Mas André é maravilhoso. Quando fui indicada para este prêmio, fiquei extremamente emocionada e agradei a ele a oportunidade de fazer neste espetáculo um homem, um general cruel e perverso", registra.

MÚSICA

O trabalho de criação dos filmes de Helena começa, muitas vezes, pela música. Em "A Moça do Calendário", ela assina a trilha sonora, compondo "Neuronal", aoladode Dan Nacagawa, e "Traja Preta", com Iara Rennó, fundamentais para mostrar a doença psíquica como mal do século 21. No dia a dia, a atriz/diretora não passa um dia sem se deixar embalar pelo som. Ela ouve principalmente jazz e blues, que a ajudam a se concentrar nas práticas de tai chi chuan e ioga taoísta.

ESPIRITUALIDADE da diáspora africana e o cinema no Brasil

POR ERISVALDO PEREIRA DOS SANTOS

A partir da década de 1960, o cinema brasileiro começou a abordar diversos matizes sobre a espiritualidade da diáspora africana no Brasil. Os conteúdos e os enquadramentos apresentados foram sendo construídos a partir da perspectiva ético-política e também poética de roteiristas e diretores interessados na temática. No entanto, as tramas e os enredos filmicos parecem alheios a uma educação do olhar e dos sentidos estéticos que envolvem razão, emoção e encantamento nas experiências religiosas dos afrodescendentes. O objetivo desta reflexão é problematizar a trama e o argumento de dois filmes produzidos em temporalidades diferentes, a fim de contribuir para a construção de roteiros e filmes que retratem com delicadeza as experiências de sentido poético, político, estético e religioso presentes nas expressões de espiritualidade da diáspora africana no Brasil. Para refletir sobre este objetivo, os dois filmes tematizados neste texto são "Barravento" (1962), de Glauber Rocha, e "Jardim das Folhas Sagradas" (2011), de Pola Ribeiro.

Sem sombra de dúvidas, o filme que inaugura a representação das religiões brasileiras de matrizes africanas no cinema é "Barravento". Ao trazer o cotidiano da vida, envolvendo as relações e as tensões do trabalho com a pesca, a experiência religiosa no candomblé e as relações amorosas dos sujeitos de uma comunidade negra no litoral de Salvador, Glauber Rocha evidenciou não apenas as expressões identitárias da diáspora africana no país, mas também as relações de desigualdade, dominação e racismo presentes na nossa sociedade.

A perspectiva crítica de "Barravento", marcada pela compreensão de Karl Marx de que "a religião é o ópio do povo", não impediu que pudéssemos ver em cena a força e a resistência da espiritualidade afro-brasileira no contexto de dominação cultural e econômica. Mesmo porque, no caso específico do candomblé da Bahia, naquele contexto havia uma perseguição religiosa desencadeada pela Igreja Católica, pela imprensa e por setores do Estado que não toleravam "as sobrevivências religiosas africanas no Brasil", consideradas como atrasadas, primitivas e não higiênicas. Da parte da Igreja Católica havia uma vasta bibliografia que, além de condenar os rituais de origem africanas, os demonizavam. Exemplo disso era a obra do frei franciscano Boaventura Kloppenburg, "A Umbanda no Brasil", publicada em 1961.





"BARRAVENTO"
(FOTO: IGLU FILMES/DIVULGAÇÃO)

Em "Barravento", Glauber Rocha apresenta uma criação cinematográfica que tem mais a ver com uma religiosidade do catolicismo popular do Nordeste...



No entanto, Glauber Rocha, embora tivesse conhecimento da situação de perseguição sofrida pelas religiões brasileiras de matrizes africanas, não estava preocupado em usar sua arte para denunciar a perseguição na mesma linha do que fez Jorge Amado em sua obra "Tenda dos Milagres" (1969), que depois se transformou em filme pela arte do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Mesmo porque, como era de tradição protestante, não deveria ter interesse em contribuir para a manutenção e preservação de heranças africanas, que o cineasta de Vitória da Conquista também definiu como lócus de um "misticismo trágico e fatalista". Na perspectiva da vanguarda marxista de crítica ao imperialismo e assunção da consciência de classe pelos explorados, Glauber Rocha apresenta uma criação cinematográfica que tem mais a ver com uma religiosidade do catolicismo popular do Nordeste - que é fatalista -, pois "aceita[m] a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino Divino", do que propriamente com a religiosidade das matrizes africanas presentes no candomblé, na qual a vivência do amor e da sexualidade não se apresenta na lógica do pecado cristão. A bem da verdade, o enredo filmico da lemanjá que Glauber Rocha apresenta em "Barravento", escolhendo o jovem pescador Aruã como uma espécie de pupilo protegido, cujo interdito maior é não dormir com mulher, tem mais a ver com a performance e as exigências das divindades gregas do que com as africanas.

Ao mesmo tempo em que essa perspectiva denota os vínculos do cineasta baiano com a cultura clássica grega, revela também o seu completo desconhecimento do papel desempenhado pelas divindades africanas na vida dos adeptos das religiões brasileiras de matrizes africanas. Na compreensão de alguém de dentro do candomblé, os interditos, as proibições, também denominados de quizilas, são estabelecidas para garantir o axé - a força vital - e a felicidade do adepto. lemanjá jamais proibiria a realização afetivo-sexual de uma pessoa protegida por ela. Nesse sentido, Glauber a transforma em uma divindade grega ciumenta, que elege um protegido e disputa sua fé, seu afeto e seu corpo em troca da garantia da sobrevivência material de toda uma comunidade carente. Ela não tem preocupações com o bem-estar e a felicidade de Aruã, que sofre por não poder viver e realizar sua paixão pela jovem Naina.

Quem conhece as divindades africanas sabe que não é apolínea, mas dionisiaca a lógica que estrutura a relação religiosa com aqueles adeptos que lhes rendem homenagens e tributam gratidão em troca de proteção. Bem diferente de outras denominações religiosas que exigem um ascetismo, com abstinência dos prazeres físicos e psicológicos, inclusive com uma vida de pobreza material; as religiões brasileiras de matrizes africanas advogam em prol da felicidade, da prosperidade e de uma prole numerosa. lemanjá, a divindade





...do que propriamente com a religiosidade das matrizes africanas presentes no candomblé

que cuida das cabeças de todos os adeptos do candomblé, não quer garantir apenas uma pesca farta, mas uma vida marcada por bem-estar físico e psicológico. Todavia, para o jovem revolucionário de classe média, educado na tradição presbiteriana da mãe, essa compreensão de lemanjá era algo que não fazia parte do seu universo cultural. Não importa onde o cineasta buscou inspiração e informações para construir o roteiro de "Barra-vento", mesmo porque, como obra cinematográfica que inaugura a presença do candomblé no cinema, o que muitos críticos têm destacado é a dimensão crítica e política de sua obra. Entretanto, não dá para negar de que se trata de um "filme contrário ao candomblé" (RODRIGUES, 2001, p.101)

Aqui não se trata de construir uma polêmica sobre a relação entre o cinema e o candomblé, mas de insistir na defesa de uma arte que seja ao mesmo tempo fruição poética, encantamento ético-político e verossimilhança. Tomando emprestado o que Mariana Souza (2018) escreveu na resenha sobre o filme de animação "Égun: os mistérios do mar", dirigido por Helder Quiroga, isso significa "retrata[ri] com delicadeza a relação com a espiritualidade e as forças da Natureza no cenário social e cultural das famílias pesqueiras que habitam o litoral do país." (SOUZA, 2018, p.283). O fato é que a originalidade, a criatividade e a estética do trabalho do cineasta não estão isentas da crítica de quem se encontra imerso na realidade em cena. Depois do longa-metragem de Glauber Rocha, outros filmes abordaram as religiões brasileiras de matrizes africanas, alguns revelaram um maior nível de embasamento histórico sobre as lutas e resistência das religiões brasileiras de matrizes africanas para continuar existindo no Brasil, casos de "Tenda dos Milagres" e "Amuleto de Ogum", também de Nelson Pereira dos Santos.

Uma obra mais recente, "Jardim das Folhas Sagradas", assume a tarefa de desenvolver uma narrativa fílmica defendendo e desenvolvendo a tese do candomblé sem sacrifício de animais do babalaô (sacerdote de oráculo ioruba) português Agenor Miranda - iniciado no Ilê Opô Afonja pela lendária Iyalorixá Aninha, que faleceu no final da década de 1930. A narrativa é desenvolvida de uma forma que termina sustentando a inexistência do destino na vida da pessoa e a tensão dialética entre tradição e modernização. No argumento principal encontra-se a tese de que o candomblé precisa evoluir para superar realização de sacrifícios de animais e ser apenas um culto à natureza a partir da força imanente dos vegetais.

É importante ressaltar que essa tese atende aos interesses de setores da classe média urbana, sobretudo o segmento jovem, que tem se aproximado das religiões brasileiras de matrizes africanas em busca de uma espiritualidade não hegemônica de grupos subal-



ternizados e sem os rigores proibitivos de uma doutrina ético-religiosa, como é o caso da noção de pecado da tradição judaico-cristã. Muitos dos jovens são universitários, artistas, vegetarianos, defensores do movimento ecológico-ambientalista e encantados com a noção de axé das religiões brasileiras de matrizes africanas. Porém, eles querem um candomblé "vegano", não aceitando rituais que envolvam sangue de animais, pois se dizem defensores da vida destes. Em razão disso, a plataforma de "Jardim das folhas sagradas" atende bem a demanda desse segmento geracional e social.

O protagonista do filme chama-se Miguel Bonfim, filho do Orixá Ossaim, que é o patrono das folhas e responde pelos segredos da cura pelos vegetais. Embora seja filho de uma iyaxorixá (mãe de santo), o jovem tem uma relação crítica com o candomblé, porque também não aceita o sacrifício de animais que é parte constitutiva de vários rituais religiosos. Ele trabalha em um banco e é casado com uma mulher evangélica e intolerante com as religiões brasileiras de matrizes africanas, mas tem uma relação homossexual com um artista. Em uma consulta ao jogo de búzios, recebe a informação de que precisa assumir o sacerdócio no terreiro. Em atitude de recusa, expressa seu descontentamento com as tradições preservadas no terreiro. Os membros de sua comunidade religiosa de origem discordam da perspectiva de candomblé ecológico defendida por Bonfim, mas o identificam como alguém escolhido na barriga da mãe para dar continuidade à tradição dos orixás. Após pedir demissão do trabalho no banco, separar da esposa evangélica que demonizava o candomblé e ver seu namorado morrer ensanguentado em uma colisão do carro que ele dirigia em uma estrada, Bonfim assume a empreitada de criar um novo candomblé com a colaboração de um antropólogo.

Bonfim consegue adquirir, com seu dinheiro, um terreno onde, no passado, havia sido um quilombo e também um terreiro de candomblé. Porém, pouco tempo após construir o novo terreiro em regime de mutirão, com a ajuda de intelectuais e artistas que abraçam a proposta, ele recebe uma ordem de despejo da Justiça e descobre que comprou um lote com documentação falsa. Movimentos sociais e culturais são mobilizados para defender a comunidade religiosa. Em um dia de tempestade, o terreiro começa a pegar fogo e as pessoas se mobilizam na tentativa de conter o fogo. O antropólogo acaba morrendo depois de ser atingido na cabeça por uma madeira. A morte é notícia em vários telejornais de Salvador. Bonfim vai até o mercado com outro iniciado no candomblé e compra um frango, que é posto morto em uma encruzilhada. O sacrifício propriamente não é mostrado na cena.



As tramas e os enredos filmicos parecem alheios a uma educação do olhar e dos sentidos estéticos que envolvem razão, emoção e encantamento nas experiências religiosas dos afrodescendentes.



"JARDIM DAS FOLHAS SAGRADAS"
(FOTOS: POLIFILMES/DIVULGAÇÃO)



A perspectiva de candomblé modernizado, sem rituais de sacrifícios de animais, defendida pelo protagonista de "Jardim das Folhas Sagradas", pode até estar amparada na fala de uma autoridade religiosa do culto - Agenor de Miranda Rocha, que aparece em uma pequena entrevista no início do filme. Entretanto, indicar o Orixá Ossaim como divindade que garantiria a chancela para esse empreendimento religioso parece um contrassenso diante dos fundamentos que estruturam a noção de axé nas religiões brasileiras de matrizes africanas em torno das folhas, da água e do sangue. Mesmo porque estes elementos não são intercambiáveis, pois pertencem a diferentes reinos da natureza. O argumento e o enredo do filme terminam sendo uma afronta ao Orixá Exu, o primeiro a ser homenageado, a fim de garantir o sucesso de todas as oferendas. No entanto, Exu recebe uma pequena oferenda somente após o fracasso do empreendimento.

Embora tenha a participação e assessoria de pessoas do candomblé, o filme apresenta uma série de problemas narrativos e deslocamentos de cunho religioso que tem a ver com o lugar do Orixá Exu, suas performances e seus rituais no seio dessa tradição. Talvez, nesse caso, Glauber Rocha tenha sido mais assertivo do que Pola Ribeiro, ao introduzir a personagem de Firmino para provocar mudanças no ritmo e nas relações da comunidade, em uma alusão simbólica e performática ao Orixá Exu. Em "Jardim das Folhas Sagradas", a abordagem religiosa é punitiva até mesmo no que diz respeito à homossexualidade, que desaparece da tela após acidente automobilístico que mata o namorado de Bonfim. Como se a homossexualidade não tivesse nada a ver com sua vida, o novo pai de santo passa a se relacionar afetivamente com uma das jovens que se integra na luta para construir o terreiro. O espaço, as práticas sociais e os saberes reconstruídos e vivenciados pelos sujeitos se apresentam como uma nova forma de educação e vivência da diáspora africana na Bahia, mas a dialética entre tradição e modernização/modernidade é muito fraca, até mesmo quando aborda a questão da intolerância religiosa. A pergunta que emerge ao final dos dois filmes é a seguinte: como a arte cinematográfica pode representar a poética, as práticas, os saberes, as tensões e as crenças presentes nas religiões brasileiras de matrizes africanas com delicadeza, evitando produzir confusões e desencantamento para os sujeitos de culto e para a sociedade abrangente?

Referências:

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Salvador: Iglu filmes, 1962.

JARDIM das folhas sagradas. Direção de Pola Ribeiro. Salvador: Polifilmes, 2011.

KLOPPENBURG. Boaventura. A umbanda no Brasil. Petrópolis, 1961.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SOUZA, Mariana. "Égun: os mistérios do mar". In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo (Orgs). Animação brasileira: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Abraccine; Abca; Letramento, 2018.



Erisvaldo Pereira dos Santos é doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio de Pós-doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Professor Associado III no Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde atua no Mestrado em Educação e coordena o Grupo de Pesquisa Formação de Professores e Relações Étnico-Raciais e Alteridade, vinculado ao CNPq na cidade de Mariana. É membro correspondente da Academia de Letras de Jequié, da Bahia. É sacerdote (Babalorixá) do Candomblé Keto no Ilê Axé Ogunfumilayo, em Contagem (MG).

PREMIERE

TV GLOBO/DIVULGAÇÃO



Quebrando preconceitos

Com “Breve Miragem de Sol”, Fabrício Boliveira vive personagem conectado com o seu tempo

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Não foi uma situação montada, em que Fabrício Boliveira contracenou com outros atores que se faziam passar por passageiros. Durante os dias em que filmou “Breve Miragem de Sol”, no Rio de Janeiro, ele virou um taxista de verdade. Mesmo durante a madrugada, parava para qualquer um que lhe desse sinal nas ruas do Rio de Janeiro. A diferença é que, quem entrasse no carro, toparia com um câmara a bordo. E assim fez várias corridas noite adentro, na maioria das vezes recebendo o valor do taxímetro.

Entrar na pele do personagem Paulo representou uma experiência muito enriquecedora para o ator soteropolitano, um dos raros rostos negros no país a protagonizar um filme. “O Paulo foge a qualquer estereótipo do que é visto sobre um homem pobre e negro. Acho que esses estereótipos estão no pré-conceito de como a dramaturgia brasileira colocou estas figuras nestes lugares engavetados. O Paulo foge por meio das vestes, pelo o que ele pensa, estando muito conectado com a vida real”, registra.

Boliveira define o personagem do filme de Eryk Rocha como um homem pós-Lula, pós-governo de esquerda. “Não tinha como este cara continuar oprimido sem se colocar”, afirma. O ator também é fruto destes tempos de diversidade, quando o cinema passou a mirar as periferias e a buscar heróis que não aqueles consagrados pela História – “É realmente uma luta para um artista negro neste país viver de sua arte. É muito raro”. Ele sabe que a luta não pode se resumir a ele ou Lázaro Ramos, especialmente numa população formada por 56% de negros.

Ao viver recentemente o cantor Wilson Simonal nas telonas, Boliveira trouxe a síntese da problemática racial no Brasil. Paulo não é diferente a esta questão, assim como João de Santo Cristo, de “Faroeste Caboclo”. Há três anos, no Festival de Brasília, ele estava na mesa de debates, como um dos atores do filme “Vazante”, de Daniela Thomas, quando tomou uma atitude corajosa, dando razão a uma parte do público que questionava a maneira como a produção estava impregnada pelo olhar branco e colonizador.

O tema perpassa toda a entrevista realizada pouco antes de o Brasil (e o cinema brasileiro) se fechar diante da pan-

demia do coronavírus. Boliveira conversou com a **clipse** num instante de pausa da construção de uma casa em Salvador. Após vários anos morando no Rio, ele estava de volta à terra natal. Ele quer estreitar relações com um revigorado cinema baiano, participando de projetos de cineastas locais, como Daniel Lisboa e Henrique Dantas, além de se preparar para “entrar de cabeça” na direção.

De todos os filmes que você já participou, tirando os policiais, que se filiam a uma cartilha do gênero, “Breve Miragem de Sol” talvez seja o seu trabalho mais conectado com o momento atual do país. Você concorda?

Eu penso super assim. Alguns outros filmes que eu fiz estavam conectados com a importância de terem sido feitos para a discussão no hoje, mas eles não são contemporâneos. “Breve Miragem de Sol” é sobre este instante do agora, sobre a falta de saneamento básico, sobre os alagamentos, todas estas questões que estamos passando e que nos levam à essa figura da cidade como antagonista.

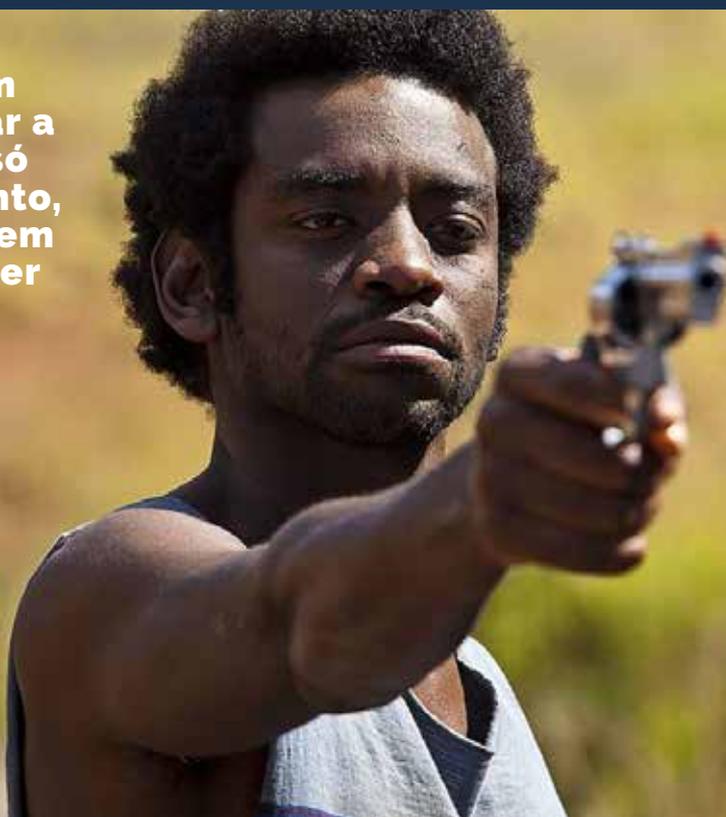
Eu vejo uma grande proximidade do Paulo com o Expedido, de “Transeunte”, personagem do primeiro filme de ficção de Eryk Rocha, por serem figuras solitárias que se deparam com alguns seres míticos de uma cidade. Também enxerga essa relação?

São (personagens) solitários, andarilhos, com o Paulo fazendo este percurso de carro e Expedido andando, ambos numa conexão cidade-ser. A gente constituiu esta figura do pai-pais, do homem com todo um país. Há este paralelo da investigação do local, do ser humano se conectando com o ambiente, em que se percebe uma determinada busca. São seres inquietos. O Paulo traz esta inquietude humana, esta tensão da vida, apontando para uma serendipidade, que é você seguir um caminho e acabar encontrando uma outra coisa, um novo objeto dentro de sua trajetória e, a partir daí, mudá-la. Para as coisas acontecerem com você, tem que estar neste estado de atenção. Atenção para além de si, atenção com o outro no espaço onde estão coexistindo. Acho que estes dois personagens estão preparados para o que a vida tem para oferecer.

Numa entrevista recente, chamou-me a atenção o fato de você falar da importância de fazer personagens negros que fujam a certos estereótipos. O Paulo se encaixa neste perfil?

O Paulo foge total a qualquer estereótipo do que é visto sobre um homem pobre e negro. Acho que esses estereótipos estão no pré-conceito, de como a dramaturgia brasileira colocou essas figuras nestes lugares engavetados. O Paulo foge por meio das vestes, pelo que ele pensa, estando muito conectado com a vida real. Ele é muito menos engendrado neste pensamento impositivo do que é um personagem, dando valor às contradições internas que deve ter. Quando os personagens estão construídos

As pessoas ficam tentando colocar a arte num lugar só de entretenimento, mas não entendem que arte tem a ver com escolha.



"FAROESTE CABOCLÓ"
(FOTO: EUROPA/DIVULGAÇÃO)

no formato mais generalizado, o que se tem é a tinta sobre alguém. Paulo tem profundidade, porosidade... Isso tomou uma proporção muito séria para a gente depois que eu aluguei uma casa no bairro de Cascadura, no Rio de Janeiro, e fiz uma viagem de trem do Flamengo para lá. Aí comecei a ver neste trem de subúrbio carioca pessoas muitos livres esteticamente, de comportamento... Não tem mais esse ideal massacrador que pertenceria a alguém de subúrbio. É sempre alguém que está numa torre num bairro de classe nobre, que tem o aparato artístico e escreve sobre o outro que mora no subúrbio e o enche de achismos e estereótipos. No trem, vi a relação (que mantinham), os cabelos, as roupas, as músicas que estavam ouvindo... Experiências que eu já tive, mas que, fazendo este filme, estava aberto às minúcias desta viagem. Saí dali e fui para a casa da Ruth de Sousa, que era a minha vizinha no Flamengo, e contei o que vi. Ela me pediu para pegar um poema do Solano Trindade, que estava num dos livros dela, e, ao ler, encontrei uma experiência também passada no trem. Foi muito forte para mim, ajudando-me a entender toda a evolução do que era mesmo a existência deste povo do subúrbio, do que era estereótipo, do que a gente continuava comungando de um estereótipo de dramaturgia e que não fazia mais sentido. Depois, tive um papo definitivo com o Eryk, de forma a repensar o comportamento do Paulo, de como ele se colocava nos lugares. Nós tivemos uma universidade de comunicação nos últimos 15 anos. Foram 15 anos de avanço, do povo pobre, do povo negro... Paulo é um homem pós-Lula, pós-governo de esquerda. Não tinha

como este cara continuar oprimido sem se colocar. Acho que os tempos são outros, não só por oportunidade dada, mas sim tomada. Acho que o Paulo reflete um homem realmente deste tempo. Falo isso para você entender como a gente foi fundo para trazer estas experiências do hoje sem os estereótipos de personagem... Ainda mais com o advento do Uber agora, em que pessoas que têm outras profissões estão assumindo este lugar de motorista, é preciso mesmo abrimos a cabeça e nos livrar deles (dos estereótipos).

"Simonal" também foge aos estereótipos, trazendo um personagem raro, um músico que tem uma auto-estima elevada, um "swing", como ele gostava de dizer. E, por falar em swing, lembro de um caso seu em que, antes de se tornar ator, você dava aula de swing em Salvador. Isso lhe ajudou de alguma forma no filme?

Foi ótimo poder juntar isso. Como não sou cantor de profissão, apesar de ser um ator que canta, eu não podia cantar neste filme porque seria um desaforo. Simonal é um dos maiores artistas da história do país, com uma voz tipo impar. Então eu não queria me colocar naquele lugar, pois a nova geração não conhece muito a música dele e seria importante que, além da história dele, ouvissem a grande potência vocal dele. Isso tinha que estar no filme. Resolvi investir numa parte que conhecia bastante, que é a dança. Como você falou, eu dei aula de *swing* baiano, o que foi ótimo. Já que eu iria dublar, investiria no corpo. Preocupe-me para que tivesse o *sinc* (sincronismo) perfeito, na dublagem, mas foi importante deixar o corpo

livre e ter mais uma expressão deste artista que já fazia isso na época. Tem uma história curiosa sobre isso: em inglês, existe a palavra "swegger", usada principalmente pelos negros americanos, que não tem a ver apenas com o swing na dança, mas sim na vida. "Swegger" é um estilo de vida que você tem. Quando passei uns meses estudando em Nova York, antes de fazer "Simonal", pessoas que mal me conheciam diziam que eu tinha "swegger". Ao retornar, eu pesquisei e achei uma definição, no Brasil, que era o de arrogante. Essa é a tradução da palavra para o português. É como viram o Simonal, um sujeito com jeito forte, com estilo. Vemos bem a diferença entre a história que o negro conseguiu galgar e o embate que ainda enfrentamos aqui. Esta é a história de como os negros foram tratados no Brasil e a história do Simonal.

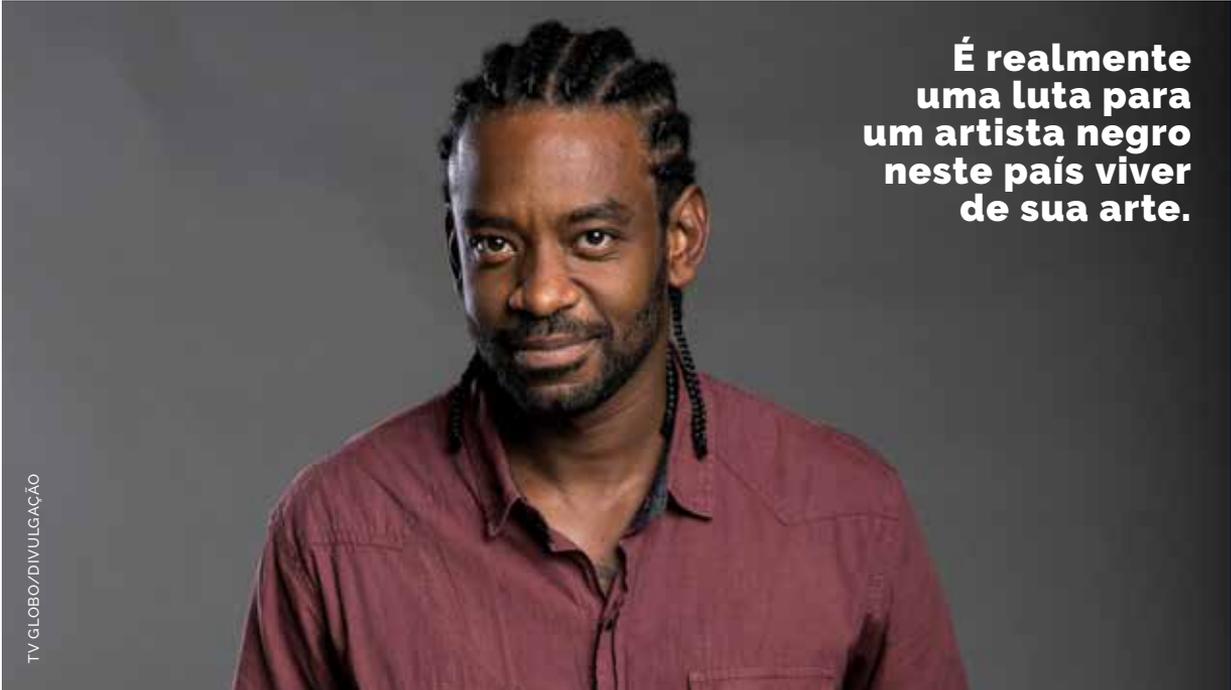
Apesar de não ser um cantor profissional, a música está sempre presente em sua carreira. Além de "Simonal", você fez "Faroeste Caboclo", baseado na música homônima de Renato Russo, e a peça "Preto peritamar - O Caminho Vai Dar Aqui", em que você interpreta o cantor Itamar Assumpção. É uma curiosa coincidência ou você busca este tipo de trabalho?

Eu penso a arte como algo híbrido, com limites mais tênues. Apesar de falar que não sou um cantor, eu sou um ator que canta, que dança e que faz performance. Hoje em dia eu não consigo mais separar estas coisas. É difícil para mim tentar enquadrar um projeto num edital, porque justamente está tudo misturado. Além disso, temos em Simonal e Itamar histórias de resistência. Apesar de acontecerem em tempos diferentes, elas se cruzam. A questão de o Simonal ter rompido com o empresário e ser o primeiro artista a abrir um escritório para negociar os shows tem a ver com o Itamar romper com as gravado-

ras e começar a fazer disco independente. O que vemos por meio deles é uma força negra neste país. Protagonistas de uma mudança de pensamento. E foram dois desbravadores que, infelizmente, não foram reconhecidos dentro da História.

Nos últimos anos, o seu trabalho tem sido muito reconhecido, com vários papéis de protagonistas. Hoje eu diria que você e Lázaro Ramos conquistaram um espaço inédito, especialmente na TV, para os atores negros. Você se sente responsável por ser um modelo, de um homem negro que conseguiu vencer e, por isso, pensa em cada passo que irá dar?

Tem muitas coisas nesta pergunta. Eu não vim de uma família humilde baiana. Meus pais eram de uma boa classe média. Eu tive acesso ao teatro, ao cinema e à arte em geral muito cedo. Neste sentido, eu fiquei muito forte sobre o que queria fazer. Os negros neste país, independentemente da situação financeira que eles têm, sofrem com um racismo socialmente incrustado. É o que a gente chama de racismo estrutural. Para além da minha casa, eu vivi todo o racismo, especialmente quando me mudei para o Rio de Janeiro. É realmente uma luta para um artista negro neste país viver de sua arte. É muito raro. Na sua cabeça, há eu e o Lázaro que conseguem se destacar, o que é muito pouco, se a gente pensar numa população em que 56% são negros. A gente tem que parar e repensar tudo, com o caos que o país virou sendo oriundo do racismo e da desigualdade social. No meu caso, continua sendo uma luta permanente. Lembro-me de uma pesquisa de mestrado de uma professora da PUC, que acompanhou três estudantes negros que tinham passado em universidade, todos eles baianos e cotistas. Ela mostrou o quanto eles não



É realmente uma luta para um artista negro neste país viver de sua arte.



relaxavam, o quanto se sentiam obrigados, o tempo inteiro, a demonstrar resultado, a serem exemplos. Compromisso que estudantes brancos, da mesma idade, não tinham. Então eu faço um paralelo desta pesquisa com a minha trajetória, porque hoje eu tento me livrar destas obrigações. Claro, eu sei que sou uma referência, mas não quero ser uma representação única. Quero que se tenha muito mais ao meu lado. A gente não pode parar na ideia da representação. Estamos longe ainda de uma situação harmônica. Ainda não dá para comemorar. Neste sentido, hoje eu me trabalho para me sentir menos exemplo, menos exigido, mas a minha exigência comigo mesmo já é altíssima, porque eu sei que é um lugar muito raro ainda. Passar por este lugar nos deixa muito tenso. E isso tem muito a ver com a história do Simonal. Ele teve aquele momento onde tudo aconteceu, a história que mandou dar porrada no contador dele, mas se ele tivesse outros artistas negros do lado dele, parceiros em que ele pudesse contar o que aconteceu, teria gente para apoiá-lo contra a mentira de ser dedo-duro. Ele esteve sozinho todo o tempo. Em relação ao que você me perguntou, é um lugar que parece bom, de destaque, mas é muito perigoso, porque só tem duas pessoas vivendo de uma realidade ainda muito desigual.

Todo cinema feito por negros é, de certa forma, um ato político?

A arte, por si só, já é política. As pessoas ficam tentando colocar a arte num lugar só de entretenimento, mas não

entendem que arte tem a ver com escolha. A escolha é política. Estou elaborando algo e transmitindo para você. Isso já é política, mesmo que eu ache que não esteja fazendo. E, evidentemente, pela quantidade de negros dentro da dramaturgia brasileira, ainda é um ato muito forte, muito político, a existência de um ator negro protagonista. Eu até falei há pouco tempo sobre isso, sobre tirar este adjetivo racial, principalmente nestes espaços mais comerciais de trabalho. Ou a gente racializa todo mundo ou a gente desracializa a profissão, porque o ator branco não ser chamado de ator branco tem alguma coisa de estranho. Ou a gente coloca todos os atores personagens racializados ou todos os atores passam a estar aptos a fazer qualquer papel. A partir daí a gente vai quebrando o preconceito e o estereótipo.

No Festival de Brasília de 2017, houve aquela polêmica em torno do filme "Vazante", de Daniela Thomas, especialmente no debate feito no dia seguinte à exibição, em que a obra foi bastante criticada pela forma como apresenta os negros na história. Você estava no debate, como um dos atores do filme, e se posicionou favoravelmente ao que estava sendo apontado pela plateia. Como você vê essa questão do lugar de fala?

Eu achei a colocação do público super coerente, porque realmente a gente tem que pensar de onde parte o olhar sobre aquela situação. Do contrário, a gente vai sempre ratificar o mesmo pensamento. E, no filme, o olhar é do colonizador. É muito sério isso, já que estamos perpetuan-

Usando a expressão de Glauber Rocha sobre uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, parece que esta câmera agora está sendo pilotada por outros tipos de pessoas, o que torna o cinema e a cultura do país muito mais potente.

do um pensamento que a gente vem tentando se livrar o tempo inteiro. Outras narrativas podem e devem surgir e até serem um revigorador para a história do cinema. Ninguém aguenta mais essa história sendo feita de olhares de cima para baixo. Não tem primeira pessoa, não tem um ponto de vista que seja justo ou que esteja transitando pelos dois focos da questão. Seria a mesma coisa, só para deixar isso mais claro, se eu quisesse fazer hoje um trabalho sobre a questão feminina. Não faz sentido se eu não tiver uma mulher do meu lado, se eu não estiver dividindo esta escrita com ela. Eu não tenho um corpo feminino, não sei o que se passa ali dentro. Não tenho uma lógica feminina. Eu precisaria realmente estudar, enraizar a história e sair do lugar de superficialidade para contar a história do outro. Ou você se junta a este outro, saindo do lugar de conforto para assumir um outro ponto de vista, ou deixe ele contar a história dele. Por isso tudo, eu acho super coerente quando a gente ressalta um lugar de fala. As pessoas precisam saber que é necessário ter respeito pela história do outro.

Hoje vivemos um momento difícil no cinema brasileiro, de perdas de muitas conquistas, especialmente em

relação a temas que envolvem minorias. Como vislumbra o audiovisual do país nos próximos anos a partir deste cenário?

É difícil prever. O que chega para gente é algo muito pessimista. Mas tem alguma coisa acontecendo dentro da arte. O cinema é uma arte que precisa de um investimento e de uma participação grande do governo. O que significa estar atrelada ao pensamento macro do país. No último Festival do Rio, e não sei se isso vai permanecer nos próximos anos, eu vi a cor, o gênero e a sexualidade das pessoas na tela. Os filmes indicados aos prêmios eram muito variados, muito harmônicos pela diferença. Isso me deu uma esperança. Para além da estrutura de governo, há outros polos artísticos acontecendo no Brasil, emergindo de lugares antes nunca vasculhados, como periferias, quilombos e reunião de mulheres. Está acontecendo alguma coisa para além da imposição errônea do governo. Usando a expressão de Glauber Rocha sobre uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, parece que esta câmera agora está sendo pilotada por outros tipos de pessoas, o que torna o cinema e a cultura do país muito mais potente.



"SIMONAL"
(FOTO: DOWNTON/DIVULGAÇÃO)

UMA JORNADA NOITE ADENTRO

POR ROBERTA CANUTO

Para se entender o espírito do nosso tempo, é preciso olhar para o cinema: há muito tempo não nos deparamos com filmes que traduzem tão bem o *zeitgeist* desta era de incerteza e colapso sociopolítico que paira sobre o mundo. Em um exercício mirabolante da imaginação, posso afirmar que obras como "Bacurau" (de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), "Coringa" (Todd Phillips) e "Parasita" (Bong Joon-ho) seriam oráculos certos caso viajantes do tempo e do espaço aqui pousassem e tentassem decifrar esta estranha temporada da humanidade. Agora, "Breve Miragem de Sol", de Eryk Rocha, se junta a esta cápsula temporal na busca de traduzir imagetivamente toda a aridez.

Coproduzido por França, Brasil e Argentina, com a parceria entre a Videofilmes, Globo Filmes e Canal Brasil, é o segundo longa-metragem de ficção de Eryk (o oitavo de sua carreira) e narra a jornada noite adentro de Paulo (Fabrício Boliveira, em uma atuação memorável), um brasileiro classe média desempregado que se vê diante das exíguas opções no mercado de trabalho contemporâneo, que tem se reduzido drasticamente em escala mundial, lançando grande parte dos trabalhadores à informalidade. O filme faz de seu táxi "alugado" um microcosmo de um Rio de Janeiro sombrio, entrando pela madrugada com pequenas pausas diurnas, que funcionam apenas como um breve intervalo no cotidiano solitário do protagonista, povoado por monstros, anjos e toda uma mitologia urbana de uma cidade em decomposição.

Entre os anjos desta desventura mítica está Karina, personagem de Bárbara Colen, uma enfermeira que divide com Paulo a solidão e os desafios das labutas noturnas de trabalho. Os dois têm no horizonte poucas perspectivas de mudança, vivem em suas rotinas o enfrentamento da realidade crua. No caso dela, em um exercício diário de tentar salvar vidas, tendo como ferramenta um sistema público de saúde precário. Eles trocam afetos e confidências, entre banhos de mar à noite e

tardes melancólicas e insones, em um rápido idílio com poucas frestas para o sol. Karina se apresenta como um respiro redentor nas madrugadas de Paulo pelas ruas do Rio. Cada viagem em seu táxi é um exercício em que tateamos junto com o personagem um território hostil. O filme exala de forma contundente uma permanente sensação de insegurança, conduzindo o nosso olhar em uma travessia que percorre uma cidade sequestrada pela violência urbana.

A solidão que Paulo divide com o espectador na carona do seu táxi revela também um humanismo em desencanto, submerso nas ruínas vivas de um sistema que a tudo e a todos devora, em que a única possibilidade de segurança é a monetária - sem ela, estamos todos navegando em mares sombrios e caminhando em terreno absolutamente movediço. Neste sentido, o filme de Eryk promove um intenso diálogo com "Parasita", que também traduz brilhantemente a aridez e os perigos de um mundo dominado pelo capital, em que as pessoas estão cada vez mais apartadas pelos abismos classistas.

Primeira ficção de Eryk, "Transeunte" tem uma série de pontos de interface poética com "Breve Miragem de Sol". Os dois filmes carregam um forte tom documental, escola trilhada de forma brilhante pelo cineasta; se em "Transeunte" a câmera se coloca como uma observadora ativa da trajetória de Expedido, protagonista do longa, em "Breve Miragem de Sol", Eryk constrói a mesma relação de extensão do seu corpo/olho filmico, transcendendo a virtuosidade técnica para fazer da câmera uma espécie de canal xamânico entre a arte e a vida, uma ponte sensorial que captura o pulsar do mundo. Esta câmera-corpo se faz presente a maior parte do tempo como um passageiro do carro de Paulo. E é este olhar um tanto claustrofóbico do interior de um carro vazio em uma madrugada inóspita do Rio de Janeiro que se transborda na tela, em um intenso road movie noturno e urbano, exalando as sensações desta viagem.

O cotidiano solitário do protagonista é povoado por monstros, anjos e toda uma mitologia urbana de uma cidade em decomposição.



FOTOS: MIGUEL VASSY/DIVULGAÇÃO

Assim como em "Transeunte", o som em "Breve Miragem de Sol" é um elemento essencial na composição narrativa. A narração radiofônica, desta vez por meio do rádio do carro e dos áudios de redes sociais, é o canal de relação do personagem com o mundo exterior, seja como ferramenta de trabalho, em uma corrente entre Paulo e seus companheiros de volante, seja pelo viés do afeto. É por meio do som que ele fala com a ex-mulher sobre o filho Mateus (em um dos melhores "diálogos" do filme), apartados, ao que tudo indica, devido a uma separação conturbada. É também pela banda sonora que ouvimos as músicas que embalam o romance de Paulo e Karina. De fato, sabemos pouco sobre Paulo, e é o som que mais nos dá pistas de quem ele é: sensível quando pensa no filho, solitário quando mergulhado em seu silêncio, explosivo quando testado em seus limites pelo burburinho de passageiros animados pelas noitadas etílicas.

É interessante pensar no país por trás deste hiato de

uma década que separa as duas ficções assinadas por Eryk. No que cabe nestes dez anos que separam um país cheio de expectativas e protagonismo e o Brasil de hoje, em que há uma deterioração da cultura, em especial do cinema, e das relações trabalhistas, tema tão caro a "Breve Miragem de Sol". Se os dilemas do protagonista de "Transeunte" giram em torno de conflitos existenciais, em "Breve Miragem" temos um alter-ego do nosso tempo, um homem adulto e endividado que encontra no subemprego a única saída para sobreviver.

Com um discurso social contundente, "Breve Miragem de Sol" chega para endossar que é preciso estarmos atentos e fortes, em consonância com a história (com H maiúsculo), tão ameaçada neste milênio, reafirmando a premência de manter pulsante a reflexão acerca do mundo e do papel da arte como agente vital para a manutenção do tecido social e da vida como a conhecemos até então.



Roberta Canuto é jornalista, especialista em cinema pela PUC/MG, mestra em Cinema e Literatura pela UFMG, doutora em Cinema/Comunicação pela PUC/RJ. Tem quatro livros publicados e alguns contos em coletâneas. É diretora do documentário "Milton Nascimento Fala de Cinema" (2002), uma produção do Canal Brasil, e do curta-metragem "O Mar" (2015), exibido no festival Court Devant, na França. É roteirista da série de ficção "Insônia" (2015), indicada ao Prêmio ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas) como melhor roteiro para série de TV em 2017. Se prepara para dirigir os longas-metragens "Filhos do Exílio" e "Marginais", produzidos pela Raccord.



Luta pela sobrevivência

Produtora DocDoma prepara o longa "Café, Pepi e Limão", sobre a realidade dos meninos em situação de rua

POR SILVANA MASCAGNA

O cinema da Bahia é de resistência. Quem diz é o diretor, roteirista e produtor Lula Oliveira, um dos sócios da DocDoma Filmes. A fala dele não é apenas retórica. É na prática que o fazer cinema hoje no Brasil, fora do eixo Rio-São Paulo, se mostra uma verdadeira batalha, uma vez que as políticas de fomento do audiovisual estão sendo paulatinamente desmanteladas no país.

"O cinema morre, mas vai reviver. Nós vamos continuar fazendo. Vamos encontrar modos de fazer, já que o risco está posto. Não sei lhe dizer qual é o caminho, mas sou da resistência, da trincheira", afirma Lula, com a experiência de quem, como produtor, de um lado, e como diretor e roteirista, de outro, está prestes a entregar dois filmes realizados graças ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA),

criado em 2008 e principal fonte de financiamento público do cinema brasileiro. "Estamos terminando projetos que são frutos de uma política que não existe mais. De editais que permitiam que estados brasileiros fora do eixo produzissem seus filmes. Então estamos entregando esse resultado. Devemos ser os últimos", acredita.

Ele se refere a "Café, Pepi e Limão", que está pronto, e "A Matriarca", que teve que adiar o início das filmagens devido à pandemia. Esse último, com roteiro e direção assinados por Lula, é um drama sobre uma família que resolve se reencontrar, depois de anos de diáspora, no aniversário de 90 anos da matriarca. Mas o que era para ser uma festa passa a ser um velório, com a morte da mulher (leia mais na página 51).





Já "Café, Pepi e Limão" retrata a vida de três adolescentes que se encontram no movimento das ruas e têm em comum a luta pela sobrevivência. A história se passa em Salvador, mas poderia ser em qualquer outra grande cidade acostumada a ver suas crianças vivendo em marqueses, viadutos, becos e buracos.

Dirigido a quatro mãos por Pedro Leo e Adler Paz, o filme busca jogar luz sobre a questão da indiferença da sociedade diante de uma realidade tão cruel. "Não tem como hoje em dia você pensar um produto artístico que não procure dialogar com esse momento que a gente vive no Brasil", afirma Lula. Para ele, "Café, Pepi e Limão" cumpre esse papel de dar visibilidade a algo que não se quer enxergar. "Não podemos continuar a ver esses meninos de rua como aqueles que estão à margem de uma realidade que parece não atingir a gente. Eles estão do nosso lado, vivem na mesma rua. Antes, moravam na periferia, mas agora moram no seu bairro, debaixo da marquise".

Projeto extremamente atual, o filme foi rodado no verão de 2019 e está praticamente pronto para percorrer os festivais nacionais e internacionais, assim que eles voltarem a acontecer. Mas, até chegar aqui, foi um longo e árduo caminho. Pedro Leo, que também é o roteirista do filme, conta que a primeira versão foi escrita em 2006 e só em 2008 foi incentivado a investir no longa. Inscreveu o projeto em vários editais, mas sempre batia na trave. Em 2011, estudou cinema em Cuba, tendo o roteirista Eliseu Altunaga (de "Violeta Foi para o Céu", "No" e "Uma Mulher Fantástica", esse vencedor do Oscar de 2018 como melhor longa estrangeiro) como um de seus professores, a quem submeteu o roteiro.

Leo estava em vias de desistir quando Adler Paz e Gisele Stangl, da DocDoma Filmes, resolveram encampar o projeto, que foi selecionado pelo Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro, do FSA, em 2015. "Ai, resolvemos que o Adler também deveria dirigir o filme. Nossas ideias são parecidas e essa parceria deu muito certo", afirma Leo.

OBSERVAÇÃO

Há tempos Leo queria contar a história de meninos em situação de rua como forma de apontar para um dano social na forma como a sociedade se torna cúmplice, permitindo esse estado de coisas. Morador de Garcia, na periferia de Salvador, sempre conviveu com crianças de ocupações e comunidades do seu bairro. Depois, fez várias pesquisas em centros de acolhimento e foi acumulando histórias. Em 2006, resolveu que era hora de colocar o que viu no papel. Assim, fez dos três protagonistas, Café, Pepi e Limão, uma síntese de vários relatos que ouviu ao longo de sua observação e pesquisa.

Na trama, Café chega à cidade, após seu pai ser preso por matar um inimigo no sertão nordestino e ele ser jurado de morte. Pepi é estuprada pelo padrasto e expulsa de casa pela mãe, que a culpa pelo abuso. Limão trabalha no sinal pela manhã, vai à escola à tarde e, à noite, compra droga



para a mãe viciada em crack, com quem vive em um buraco. O destino de cada um não é menos cruel. A história, como se vê, é dura, repleta de tragédias, mas com espaço para alguns respiros, garante Leo. "Há uma beleza, sim, no filme, que vem da própria amizade entre eles. O banho na fonte, a alegria de conseguirem algum dinheiro, a parceria que eles mantêm", afirma.

Leo revela, porém, que, embora aborde uma tragédia social, "Café, Pepi e Limão" não tem cenas de violência. "A violência já é o fato de eles estarem na rua. Nas sequências mais pesadas, a câmera fica inerte. Só há a escuta dos atos violentos. É para causar desconforto mesmo. Queremos

causar reflexão sobre esses meninos, que ninguém liga, nem sequer olha, para saber por quais coisas eles passaram para chegarem naquela situação", assinala.

Com uma verba de R\$ 1,3 milhão, o filme foi rodado, com muita câmera na mão, quase inteiramente na rua, com pouquíssimas locações. Uma delas foi uma boca de crack. "Filmamos de seis da tarde às seis da manhã lá. Aí, alguém passou um rádio dizendo que a polícia iria invadir o local, mas acabou não acontecendo", conta, aliviado. "Foi uma produção de guerrilha", destaca Leo, que não vê a hora de seu primeiro longa ganhar às telas após 13 anos do primeiro tratamento do roteiro.

► DRAMA FAMILIAR COM TEMÁTICA UNIVERSAL ◀

Assim como "Café, Pepi e Limão", "A Matriarca" é um projeto que está sendo gestado há anos. "Venho perseguindo esse filme desde 2012", conta Lula Oliveira, diretor e roteirista do longa-metragem. "Ganhamos um edital de desenvolvimento de roteiro no valor de R\$ 30 mil. E conseguimos viabilizá-lo graças à colaboração de Manuela Dias (roteirista de 'Deserto Feliz' e 'A Hora e Vez de Augusto Matraga'), João Rodrigo Matos, meu sócio na DocDoma Filmes, entre outros. Em 2016, inscrevemos na Ancine, ganhamos o edital e a grana saiu antes das eleições para presidente", conta o cineasta, que lamenta o fato de, dos R\$ 2,6 milhões aprovados, só ter conseguido captar R\$ 1,5 milhão. "É um filme caro que terá que ser feito de forma barata", resigna-se.

"A Matriarca" era para começar a ser rodado em meados de março, mas a quarentena levou ao adiamento das fil-

magens. Sem saber ao certo quando será seguro retomar os trabalhos, Lula quer estar preparado para quando isso acontecer. "Fiz alguns ajustes no roteiro porque nós precisamos dialogar com esse novo cenário pós-pandemia. Quando retomarmos, não será possível fazermos uma cena com 80 figurantes, por exemplo", afirma Lula.

As filmagens acontecerão em Valença e Cairu, cidades do Baixo Sul da Bahia, região pouco conhecida dos brasileiros, mas bastante íntima de Lula, uma vez que foi criado por lá. "Embora não seja autobiográfico, o filme tem total relação com o velório da minha avó, que aconteceu em Valença, em 1993", conta ele, que parte dessa memória de adolescente para criar algo mais profundo. "O longa tem o desafio de fazer de um projeto de temática familiar uma reflexão sobre o Brasil de hoje, em que muitas famílias se desconstruíram por questões ideológicas", registra.

EM FOCO

DEUS E O DIABO NO FILME DE ANSELMO

POR DONNY CORREIA





A noite de 15 de abril de 1962 estava agitada para aqueles que aguardavam, ansiosos, na sede do Instituto Nacional de Cinema (INC) em Brasília, a projeção de "Os Cafajestes", de Ruy Guerra, e "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte. Os dois eram candidatos a representar o Brasil em Cannes e Berlim, principais festivais de cinema da Europa. Nervosismo, especulações e expectativas invadiram o ambiente. Na plateia, um grupo consistente de jovens cineastas que ainda esperava pela chance de realizar suas obras mais pungentes. Entre eles, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Glauber Rocha e os irmãos Escorel. Ao final da sessão dupla, o crítico e cineasta Alex Vianny parecia tomado por uma força sobrenatural. Eloquente e agitado, subiu numa mesa do auditório e bradou: "Moçada, na noite de hoje estamos assistindo ao início de um cinema novo no Brasil!". O entusiasmo era compreensível. Na década de 1950, o Brasil havia assistido à derrocada de seus principais estúdios e o cinema tornara-se independente e difícil de ser realizado com poucos recursos individuais. Por outro lado, a Bossa Nova, a poesia concreta e a euforia progressista da política colocaram o país no mapa internacional da erudição e da diversão. As praias brasileiras nunca tinham visto tantos gringos como nos anos pós-Segunda Guerra, com a beleza e a receptividade dos brasileiros encantando visitantes, mas o cinema parecia ir na mão contrária. Com a crise da Atlântida e da Vera Cruz, não havíamos amadurecido o suficiente para nos igualarmos aos jovens encapetados da Nouvelle Vague. Conhecendo ambos os filmes exibidos no INC naquela noite, é fácil deduzirmos a razão de tanto regozijo. Nada, porém, seria assim tão

fácil ou simples.

Anselmo Duarte Bento nasceu na cidade de Salto, em 21 de abril de 1920. Embora essa parte do interior de São Paulo fosse preenchida de terras prósperas e a economia do país estivesse majoritariamente nas mãos de ricos proprietários daquelas cercanias, Anselmo veio de uma família pobre. A mãe era costureira, o pai abandonou a casa e o menino que viria a colocar o Brasil no mapa internacional do cinema ainda tinha de dividir as privações com mais seis irmãos mais velhos.

Se a vida era dura para comer e se vestir, diversão é o que não faltou na infância do pequeno Anselmo, nome que ele mesmo detestava, mas que o havia sido dado justamente por ter nascido no dia de Santo Anselmo - batizar o filho com o nome do padroeiro da data de nascimento era comum nas famílias interioranas. A infância franciscana possibilitou a ele o dom de se divertir com pouco e levar uma meninice extremamente lúdica, nadando em riacho, montando cavalos em pelo, correndo descalço pelas ruas irregulares da cidade e, principalmente, vendo filmes. Claro que Anselmo não tinha meios de custear seus ingressos para ir ao único cinema de Salto à época. Por isso, teve a brilhante ideia de pedir emprego ao proprietário do local para ficar atrás da tela e molhar o pano com uma seringa feita de bambu. Os equipamentos eram precários e, se a tela superaquecesse durante o filme, poderia haver um incêndio. Assim, era preciso molhar a superfície toda, de tempos em tempos. Anselmo conta que assistiu a tudo naquela sala e se divertiu muito com os ídolos masculinos John Barrymore, Lon Chaney, Charles Chaplin e Rodolfo

Valentino. Por esse último, tinha especial apreço. O "latin lover" do cinema mudo influenciou seu fã a ponto de o menino passar a ostentar cabelos cirurgicamente arrumados com goma de babosa, único cosmético ao alcance de sua penúria financeira, no início da adolescência.

Enquanto a adolescência chegava ao fim, Anselmo começava a se preocupar com o futuro. Naquele tempo, para um rapaz de família pobre, a única opção seria mudar-se para a capital e estudar algo que o desse sustento para ter uma vida minimamente confortável. Poderia estudar contabilidade enquanto trabalhava num banco ou numa repartição contábil, ou poderia tentar uma carreira no Exército. Também poderia estudar algo ligado à Engenharia e se tornar torneiro ou operário de uma grande fábrica. A indústria brasileira começava a ganhar força em fins dos anos 1930 e São Paulo, a cidade, já despontava como locomotiva nacional. Enfim, havia a chance de que alguma dessas ocupações garantisse uma vida profissional estável pela vida toda, para que pudesse gozar de uma aposentadoria tranquila.

No entanto, a Anselmo interessava mais a vida pública. Instintivamente, percebeu que tinha uma boa aparência, traços másculos que deixavam escapar, contraditoriamente, uma certa delicadeza, porte físico e um tino nato para atrair a atenção das garotas e a inveja dos rapazes. Em São Paulo, o futuro astro passou a frequentar aulas de dança e logo estaria a caminho do Rio de Janeiro para tentar a sorte nos palcos dos espetáculos de revista.

SEQUESTRO

Em 1942, quando Orson Welles veio ao Brasil filmar seu malfadado "It's All True", Anselmo foi selecionado por assistentes de casting para dançar um número de mambo diante das lentes do lendário criador de "Cidadão Kane". A impulsividade da juventude o fez se envolver com uma dançarina que, segundo ele mesmo, era um dos alvos de Welles. Por isso, garantia que havia sofrido um sequestro relâmpago urdido pela equipe de segurança do cineasta, para tirá-lo de circulação por algumas horas, enquanto Welles tentava seduzir a tal garota. Suas memórias dão conta de que teve de fugir de um restaurante no Morro da Urca, pela janela do banheiro, tamanho o medo de morrer nas mãos de alguns truculentos que o haviam levado até lá, à sua revelia. Coisa de filme, mesmo.

A entrada no cinema só viria em 1947. Entre desventuras na dança e nas mesas dos bares da Cinelândia, a carreira cinematográfica de Anselmo Duarte começou com "Querida Susana", do veterano italiano Alberto Pieralisi. Ao lado

dele, algumas figuras que também se tornariam imensos nomes em nossa arte, como Tônia Carrero e Nicette Bruno. Com o sucesso da fita, passou a estampar as capas das revistas da época e novos convites para atuar surgiram dos mais variados estúdios. No entanto, foi na Atlântida que nosso primeiro galã nacional se consolidou como nome principal do elenco de vários filmes sofisticados, tais como "Terra Violenta" (1948), "A sombra da Outra" (1950) e "Maior que o Ódio" (1951). Embora o carro-chefe da produtora de Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo fossem as chanchadas carnavalescas, Anselmo relutava em atuar num filme desse gênero, por considerá-lo um trabalho menor, apressado e desleixado. Em 1948, porém, o diretor Ricardo Freda veio diretamente de Cinecittà, famoso estúdio italiano, para dirigir "O Caçula do Barulho", uma comédia recheada de números musicais, mas com um elemento inédito em nossas produções: a pancadaria. Freda criou uma série de brigas de bar, com confrontos entre valentões e lutas marciais protagonizadas pelo galã nacional que, diga-se, chegou a praticar judô por vários anos, no início da carreira. Portanto, sua desenvoltura era evidente.

Com um pouco de insistência do amigo e principal diretor de chanchadas, Watson Macedo, Anselmo se convenceu a atuar numa dessas produções, desde que lhe fosse dada a oportunidade de escrever a história. Sem pensar muito, inventou "Carnaval no Fogo" (1949), filme delicioso, repleto de número musicais inesquecíveis e uma trama de mistério, que envolve um bando de assaltantes de joalherias e um engano que coloca o mocinho – Anselmo, claro – nas mãos de perigosos assassinos, ao lado de uma Eliana Macedo espevitada e destemida. E não poderiam faltar os números cômicos da dupla Oscarito e Grande Otelo. É desse filme a memorável paródia da cena do balcão de Romeu e Julieta. Foi um sucesso de público imenso. A crítica, para variar, torceu o nariz.

O preconceito de Anselmo contra as chanchadas carnavalescas estava superado e ele ainda estrelaria "Aviso aos Navegantes" (1950) antes de uma grande virada em sua carreira, que já estava consagrada, àquela altura.

Enquanto o Rio de Janeiro inundava as telas de comédias talhadas ao gosto popular, em São Paulo surgia um projeto faraônico, pensado por mecenas oriundos das indústrias e das famílias de prósperos imigrantes italianos, que queriam fundar um modelo hollywoodiano em terras nacionais. Era a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, idealizada por Francisco Matarazzo Sobrinho e por Franco Zampari, sócios do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que já havia revolucionado os palcos no país.

Abonado e realizado, Anselmo Duarte concluiu que, embora seu filme fosse um sucesso indiscutível, ele precisava aprender mais e elevar sua estética a um patamar superior.

A Vera Cruz pretendia ser a maior e melhor produtora brasileira jamais vista. Para isso, seus proprietários contrataram Alberto Cavalcanti, cuja reputação não deixava dúvidas sobre seu esmero, para trazer a São Bernardo do Campo, onde a Vera Cruz havia sido construída, os melhores profissionais da Europa e os mais modernos equipamentos que o dinheiro do café e do aço poderiam comprar. Como não poderia deixar de ser, Anselmo, então o nome masculino mais importante do cinema brasileiro, entrou nos planos de Zampari e Matarazzo. Fizeram-lhe uma proposta obscena. A quantidade de zeros no valor do salário, mais regalias como apartamento e motorista particular, levou o ator a aceitar prontamente a empreitada. Anselmo retornou à sua São Paulo, anunciado como a grande aposta da Vera Cruz, para interpretar Zequinha de Abreu no épico biográfico "Tico-tico no Fubá" (1952). Mas a irmã mais nova dos estúdios brasileiros era também a mais perdulária. Não havia a menor coesão interna no imenso grupo de profissionais da companhia. Os executivos nada entendiam da economia cinematográfica; os diretores vinham do teatro, o que deixava transparecer a mão pesada da encenação monótona e declamativa demais. Havia, também, os problemas de verossimilhança com o Brasil, de filmes como "Caiçara" (1950) e "Ângela" (1951), cujos temas poderiam muito bem se passar na Itália ou na Inglaterra; os técnicos vinham de diversos países diferentes, cada qual com sua língua e com seus modos profissionais. Nunca chegavam a um entendimento. A produtora estava fadada ao fracasso. Antes de fechar as portas, Anselmo estrelou quatro filmes. O melhor deles, "Veneno" (1952), de Gianni Pons, é um suspense noir em que o ator se despe da imagem inocente de bom moço e encarna um homem medíocre da classe média paulistana, que sofre de transtorno de personalidade e arma um plano quase perfeito para dar fim em sua esposa, uma megera que o trai com um ricoço. Já vi listas oficiais dos filmes produzidos pelos estúdios da Vera Cruz em que "Veneno" sequer é mencionado. O melhor trabalho produzido por um grupo de megalomaniacos foi um discreto drama policial realizado já no crepúsculo daquele ambicioso projeto do baronato paulista. A falência veio em 1954, tornando-se Brasil Filmes, nome fantasia que a permitia operar enquanto estivesse em processo de recuperação judicial.

...

Com o fim da Vera Cruz e o evidente esgotamento da fórmula das chanchadas cariocas, Anselmo perambulou, entre 1955 e 1956, por diversas produções independentes da Cinedistri, da Herbert Richers e de Watson Macedo. Foi durante as filmagens de "Arara Vermelha" (1957), dirigido

por Tom Payne, com Odete Lara como par romântico, que ele concretizou seus planos de produzir completamente uma obra só sua. Desde o início, o ator já havia incursionado pelas funções técnicas do cinema. Em "Carnaval no Fogo", além de assinar a história, ainda compôs uma das músicas e dirigiu a cena em que Adelaide Chiozzo a canta; na Vera Cruz, alegava ter auxiliado o diretor Adolfo Celi a enxugar o roteiro de "Tico-tico no Fubá" e organizar uma produção mais eficiente. Portanto, faltava um trabalho nascido diretamente de sua inventividade. Com sobras de filme virgem de "Arara Vermelha", Anselmo operou a câmera, escreveu o roteiro, montou o material e fez a narração de "Fazendo Cinema", curta-metragem que documenta a realização do longa de Payne e todas as dificuldades de um trabalho independente. Foi agraciado com o Prêmio Governador do Estado pela excelência da obra.

ESTREIA

Vendo a decadência do estilo de comédia que o havia revelado e sentindo a fuga acentuada do espectador de cinema, que passava a preferir o conforto de um aparelho de TV, em 1957 associou-se a Oswaldo Massaini e dirigiu seu primeiro longa-metragem, "Absolutamente Certo!", até hoje a maior bilheteria das comédias brasileiras em seu tempo. O filme é uma atualização do gênero. Se na Atlântida o ator havia reinventado a chanchada tradicional, mais uma vez suas ideias serviriam para refundar a comédia de costumes, muito populares na virada para os anos 1960. "Absolutamente certo!" tem todos os elementos de uma comédia padrão, mas muito renovados. Há o romance proibido do casal central – Anselmo Duarte no papel do mocinho de memória prodigiosa e uma vida de muita luta; há música – e não somente marchinhas de Carnaval, mas rock, chorinho e baladas; há brigas muito bem coreografadas; e há o esperado final redentor. Jamais Anselmo havia visto seu patrimônio aumentar tanto quanto no momento em que os dividendos do primeiro longa lhe foram repassados. O menino descalço de Salto, que imitava Valentino usando babosa colhida no quintal, conquistara independência e respeito no meio cinematográfico. O próximo passo seria mais ousado ainda.

Abonado e realizado, Anselmo Duarte concluiu que, embora seu filme fosse um sucesso indiscutível, ele precisava aprender mais e elevar sua estética a um patamar superior. Em 1960, partiu para um ano sabático na Europa, valendo-se de seus contatos para conhecer a produção de filmes em Portugal, Espanha e Itália, além de dar uma passada despreziosa pela Riviera Francesa na época

Se, por um lado, Anselmo havia pagado tributo à plástica apreendida com os professores da Vera Cruz e da Atlântida, por outro deixara claro seu toque autoral e traduzira bem os ânimos de um país que começava a flertar com militares traidores da pátria



do Festival de Cinema de Cannes.

Na adolescência, tive a oportunidade de conhecer Anselmo pessoalmente. À época, ele era um pacato senhor de 73 anos, que escolhera viver sua aposentadoria numa confortável casa de condomínio em Itu, próxima de sua cidade natal. Bem-humorado e solícito, não me parecia o mesmo Anselmo impetuoso e, por vezes, colérico que era descrito nas páginas de sua recém-lançada biografia, "Adeus Cinema", do jornalista Oséas Singh Jr. Ao contrário, quando recebia a mim, meus pais e minha irmã mais velha em sua residência, passava horas contando histórias de sua vida e de sua carreira, com minúcias. Às vezes, chegava a se levantar do sofá e reencenava certas passagens, como quando lembrava as experiências internacionais, atuando no cinema espanhol. Tendo o idioma como obstáculo e percebendo que o filme seria dublado na pós-produção, Anselmo dizia que se preocupava somente com a expressão corporal e, ao invés de decorar o texto, improvisava sons aleatórios e palavras desconexas. Isso causou certo imbróglio na produção, já que o restante do elenco passou a não querer decorar o texto, tal qual o convidado estrangeiro - "Se o brasileiro pode improvisar, nós também podemos", diziam. Foi preciso uma postura muito assertiva do diretor da fita em questão para resolver a quizila: "O brasileiro pode impro-

visar porque não fala nossa língua. Vocês têm a obrigação de decorar, porque é a língua de vocês". Esta é uma das histórias que não estão no livro de Singh Jr.

Em Cannes, durante a edição de 1960, Anselmo se deparou com um imenso cartaz que anunciava para o ano seguinte a estreia mundial de "Rei dos Reis", de Nicholas Ray, baseado na Paixão de Cristo, uma superprodução colorida, em Cinemascope, com o galã Jeffrey Hunter no papel de Jesus. O sempre inquieto ator e diretor teve uma iluminação. Seu próximo projeto seria uma releitura da Paixão num país de Terceiro Mundo, no início dos anos 1960. Um contraponto ao Jesus da Califórnia, com ambos subindo ao ringue no Festival de Cannes. Anselmo voltou ao Brasil logo em seguida e se pôs a trabalhar.

...

Passaram-se meses, sem Anselmo conseguir evoluir com sua versão brasileira de Cristo. Até a noite em que seu amigo Flávio Rangel o convidou a ir ao TBC, para assistir à peça de Dias Gomes que estava dirigindo, "O Pagador de Promessas" - uma tragédia regional sobre um camponês devoto de Santa Bárbara, Zé do Burro, que, na falta de um altar para fazer uma prece de vida ou morte à saúde do burro de estimação, que fora atingido por um galho pesado durante uma tempestade, vai a um terreiro de

candomblé e promete a lansã, equivalente sincrética da santa católica, que irá carregar uma cruz, tão grande e pesada como a de Cristo, de sua longínqua roça até a igreja matriz no centro de Salvador, depositando-a num altar legítimo. O problema é que o vigário local não vê com bons olhos uma promessa tão séria feita em nome de um burro e, ainda por cima, num terreiro. A evolução dos fatos desgraça a vida de Zé, desde seu casamento até à dúvida sobre sua sanidade. Por fim, o beato acaba morto numa confusão armada diante da igreja do Paço. O cadáver é posto sobre a cruz pelos moradores e levado à força até o tal altar. Zé poderia descansar, finalmente, quite com sua promessa.

Anselmo não precisava mais procurar por uma boa trama de contornos religiosos. Sua história tão buscada estava ali diante de si. Das dores - problemas que iam de um Dias Gomes melindrado com o diretor, que exigia liberdade para adaptar a história, a brigas internas com membros do elenco - à glória, ao criar cenas inovadoras, como um *travelling* em curva ascendente pela escada da igreja e uma panorâmica de 90 graus para cima na cena final, além da admiração de um jovem Glauber Rocha, ainda jornalista, que cobria as filmagens na Bahia, e de uma equipe composta por veteranos de Vera Cruz, enfim chegamos à cena da noite de 15 de abril de 1962, no INC, que abre este ensaio. Anselmo não concluiu o filme a tempo de confrontar o Cristo de olhos azuis em Cannes, por conta dos atrasos da produção de "O Pagador de Promessas", mas seu fil-

me havia despertado o vigor adormecido daqueles jovens que ansiavam por um novo cinema brasileiro. O filme iria para Cannes, enquanto Ruy Guerra levaria "Os Cafajestes" para Berlim.

Verdade que o filme saiu do Brasil desacreditado, em parte por um certo despeito daqueles que não enxergavam em Anselmo um cineasta de talento ou que o viam como, no máximo, um galã da era decadente dos estúdios; em parte pela própria "síndrome do cachorro vira-lata", tão difundida por Nelson Rodrigues quando se referia ao nosso futebol, mas que se espria até hoje por todos os âmbitos da confiança - ou falta de - que o brasileiro tem em seus próprios talentos. O próprio diretor já confessou que houve momentos, durante o festival, em que sentiu que seu filme não daria em nada. Afinal, naquela edição estavam na disputa trabalhos de Antonioni, Buñuel, Cacoyannis, Varda, Torre Nilsson, Lumet e toda a constelação do cinema mundial moderno. Se, por um lado, Anselmo havia pagado tributo à plástica apreendida com os professores da Vera Cruz e da Atlântida, por outro deixara claro seu toque autoral e traduzira bem os ânimos de um país que começava a flertar com militares traidores da pátria. Para a surpresa do mundo, "O Pagador de Promessas" recebeu a Palma de Ouro de melhor filme. Seria, ainda, o primeiro filme brasileiro indicado ao Oscar de Melhor Produção Internacional, no ano seguinte, e ganharia dezenas de outros prêmios pelo mundo.



Anselmo Duarte era, finalmente, o maior nome do cinema brasileiro. Quando viajara para a França, levava a esperança de uma nova geração de realizadores e, neste sentido, honrou o seu compromisso. Porém, ao voltar de Cannes, mesmo com a Palma de Ouro em mãos, já havia perdido o bonde – ou a panela – daquele tal Cinema Novo que Alex Viány declarava inaugurado. A juventude iconoclasta do eixo Rio-Bahia havia se organizado de maneira muito hermética e exclusiva, levada por ideologias políticas e estéticas. Já não havia lugar para veteranos que eles consideravam ultrapassados, evidenciando um engajamento que não deixava margem para exceções. Anselmo passou a ser o galã retrógrado cujo filme retratava um beato alienado, sem consciência de classe. A gramática de "Pagador" era engessada e conservadora demais para os novos ditames. Não havia tolerância. Muito menos para com os diretores de São Paulo. A velha rivalidade...

...

O terceiro longa de Anselmo Duarte na direção, "Vereda da Salvação", de 1964, baseado numa peça de Jorge Andrade, é seu filme mais ousado e experimental. Realizado às vésperas do golpe de 31 de março, traz uma história passada numa comunidade sertaneja que oscila entre a sissudez dos mais velhos e o progressismo dos mais jovens. Síntese dos efeitos de um país que se modernizava na mesma velocidade em se tornava reacionário, o filme abre mão da linguagem canônica e investe nos longos planos-sequência, na fotografia naturalista e na decomposição da narrativa clássica. O filme foi a Berlim, em 1965, mas, segundo seu diretor, por conta de uma negociata de bastidores na qual se envolveram alguns críticos brasileiros, acabou derrotado por "Alphaville", de Godard.

Estava claro que o experiente Anselmo Duarte sofria um boicote empreendido pela nova crítica especializada e pelos novos diretores. Glauber, que o havia idolatrado enquanto o ciceroneou por Salvador, em 1961, agora o desautorizava e menosprezava a façanha de Cannes. Ao menos assim relata "Adeus Cinema".

Seja como for, algo aconteceu e Anselmo parecia ter perdido a vontade pela arte cinematográfica. Depois de "Vereda da Salvação", a pouca disposição para dirigir ficou patente. Por outro lado, imbuiu seu personagem em "O Caso dos Irmãos Neves" - realizado em 1967 por Luis Sérgio Person - da mágoa que carregava por seus colegas e encarnou um tenente getulista repulsivo, tamanho o realismo de sua atuação. Por trás das câmeras, Anselmo agia por automatismo. Quer dizer, seus filmes, por mais interessantes que fossem, tornaram-se frios, desinteressados. Assim foi com "Quelô do Pajé" (1969) e "Um Certo Capitão Rodrigo" (1973).

Para a surpresa do mundo, "O Pagador de Promessas" recebeu a Palma de Ouro de melhor filme.

OCASO

Ao longo dos anos 1970, dirigiu alguns filmes mais afinados com as comédias eróticas da Boca do Lixo. É do filme "Os Trombadinhas" (1979), por ele dirigido, o famoso meme de Pelé, proferindo, cinicamente, "Não, eu sou Jô Soares, sua piranha!". Ao mesmo tempo, atuava em papéis que não ofereciam nenhum desafio além do trivial, como o perturbado e irritante empresário de "Paranoia" (1976), de Antônio Calmon. Destaco, porém, o seu desempenho como o militar presidente de uma nação sul-americana fictícia em "Tensão no Rio" (1982), de Gustavo Dahl, penúltimo trabalho de Anselmo no cinema. Somente em 1987, sob direção de Djalma Limongi Batista, voltaria à cena, como um almirante, em "Brasa Adormecida". Ele ainda tentaria dirigir uma cinebiografia de Santos Dumont nos anos seguintes, mas o cinema brasileiro foi assassinado em 1990, quando o presidente Collor encerrou a Embrafilme.

Anselmo optou por se aposentar. Retirou-se para Itu e autorizou Oséas Singh Jr. a publicar seu inventário. O livro causou polêmica, em sua época. Desafetos rebateram seus relatos. Velhas intrigas ressurgiram, mas ele dava sua missão por cumprida. No início dos anos 1990, Anselmo Duarte era a própria história do cinema nacional. Sua biografia ousava lançar novos olhares sobre o fenômeno do Cinema Novo, algo intocável e irrefutável, até então. Por vezes, suas memórias parecem exageradas demais, mas é preciso que nos ajoelhemos diante do benefício da dúvida. Afinal, este homem viveu os anos heroicos de nosso cinema, quando tudo na vida tinha ares de um certo glamour perdido.

Em 2020, Anselmo Duarte, o garoto que corria descalço pelas ruas de terra de Salto, completaria 100 anos. Faleceu em 2009, e é dever de todo e qualquer profissional da crônica cultural rever sua obra e sustentar seu nome na galeria de nossos grandes expoentes.

Ao voltar de Cannes mesmo com a Palma de Ouro em mãos, o diretor já havia perdido o bonde – ou a panela – daquele tal Cinema Novo que Alex Viány declarava inaugurado.

Som em vertigem

POR MÁRIO DI POI

Em 2018, fizemos no estúdio da INPUT, em São Paulo, a pós-produção de som do filme "Democracia em Vertigem", de Petra Costa. Nesse período de intenso trabalho e muita convivência, tive a chance de conhecer um profissional e ser humano fantástico, cheio de histórias para contar, chamado **Leslie Shatz**.

Shatz é um experiente *sound designer* de filmes de ficção e documentários, tendo sido indicado ao Oscar de melhor som por seu trabalho no filme "A Múmia" (1999). E participou da equipe que deu a "Drácula de Bram Stoker" (1992), de Francis Ford Coppola, a estatueta de melhor edição de som.

Ele também foi reconhecido pelo Festival de Cannes, em 2005, com o Prix Vulcain de l'Artiste Technicien (dado a um técnico que tenha chamado a atenção por sua contribuição em filme concorrente na seleção principal), por "Últimos Dias", de Gus Van Sant. O diretor, por sinal, foi um dos seus grandes parceiros, tendo trabalhado com ele em

"Elefante", "Paranoid Park" e "Milk - A Voz da Igualdade", entre outros.

Entre os mais de 220 projetos que Shatz participou estão "Apocalypse Now", "O Império Contra-Ataca", "Duna", "Carol", "Para Sempre Alice", "Making a Murderer", "12 Anos de Escravidão", "Direito de Amar" e "Gomorra" e, na televisão, a minissérie "Mildred Pierce" e a série "True Detective".

Com "Democracia em Vertigem", fez o seu primeiro filme no Brasil. Além de participação em diversos festivais, como Sundance, DOC NYC e CPF:DOX, o filme representou o país no Oscar deste ano na categoria de melhor documentário, perdendo para "Indústria Americana".

Estive com Leslie, em novembro do ano passado, em um restaurante próximo à casa dele, no Brooklyn, em Nova York, e desse papo surgiu a ideia de entrevistá-lo para a coluna "Sonora".

Quando você chegou à conclusão que o "som" poderia ser sua profissão?

Quando era um adolescente, queria desesperadamente ser um "rock star". Guardei todo dinheiro que eu pude para comprar uma guitarra e tentei aprender a tocar *riffs* "de ouvido". Rapidamente ficou claro que eu não tinha talento nenhum para a coisa. Então, meu próximo passo foi ser um engenheiro de gravação de música. Mas uma porção de outros caras queriam isso também. Foi aí que eu soube de uma oportunidade no American Film Institute para engenheiro de som de filme. Ninguém queria fazer isso, até porque as garotas não davam a mínima e só tinha um monte de velhos trabalhando nessa área. Eu comecei em 1970 e tenho feito som para filmes desde então. Nunca me arrependi dessa escolha.

Eu sei que é difícil escolher um "melhor filme", mas tem algum que realmente ficou na sua cabeça?

Eu me lembro de assistir "2001 - Uma Odisseia no Espaço", de Stanley Kubrick, assim que saiu. Foi um filme que deu um nó na minha cabeça em termos do que o cinema pode ser e o que o som no cinema pode ser. Ou deu por causa do LSD que eu tomei logo antes de ir (risos). Kubrick ainda é um dos meus diretores favoritos e eu admiro especialmente a coragem dele em experimentar e a busca incessante em direção aos seus objetivos artísticos.

Você pode compartilhar conosco uma memória especial de um projeto que você fez?

Eu trabalhei em "Drácula de Bram Stoker", de Francis Ford Coppola, como *sound designer* e mixador. O filme ganhou um Oscar de melhor edição de som e eu não fui autorizado a receber o prêmio, pois a função "sound designer" não era aceita pela Academia. De toda forma, Francis é outro diretor que eu admiro imensamente. Ele é um *filmmaker* muito extravagante e que desconhece qualquer limite. Nós estávamos fazendo a mixagem final do filme e uma seqüência muito importante foi completamente reeditada por causa da música original. O editor de música apresentou três opções diferentes - uma romântica, a outra mais de ação e a terceira um meio termo. Ele ouviu cada uma delas, pensou e, repentinamente, falou: "Toque as três ao mesmo tempo". Eu fiquei chocado com a sugestão e achei que era um completo desperdício de tempo, especialmente porque já era mais de meia-noite (risos). Nós tocamos e imediatamente vimos que era selvagem, exagerada, chocante e linda. Em resumo, o *approach* perfeito. Eu aprendi e sempre tento me lembrar que há momentos de recuar. Mas há momentos para ir com tudo. Escolha seus momentos.

E sobre o Oscar? Você foi indicado pelo filme "A Múmia". O que pode dizer sobre a importância do som nesse projeto e o que mudou para você depois da nomeação?

"A Múmia" veio em um momento em que os efeitos visuais estavam evoluindo, mas não estavam totalmente maduros. Um filme como esse precisa do som para tentar "vender" os efeitos visuais para a audiência, o que foi super divertido de fazer na época. Eu coloquei vários artistas vocais de

vanguarda para os sons das criaturas e o diretor me apoiou muito nessa proposta. Foi super divertido estar na cerimônia e ver todas as estrelas de perto. O problema é que, depois, eu sempre recebia convites para trabalhos em que pediam "Eu quero o som de 'A Múmia'", mesmo quando eu estava fazendo um drama policial, por exemplo. Depois de um tempo, essa fase passou e tudo voltou ao normal.

Você foi o supervising sound editor do filme "Democracia em Vertigem". Como foi a experiência em trabalhar pela primeira vez numa produção brasileira?

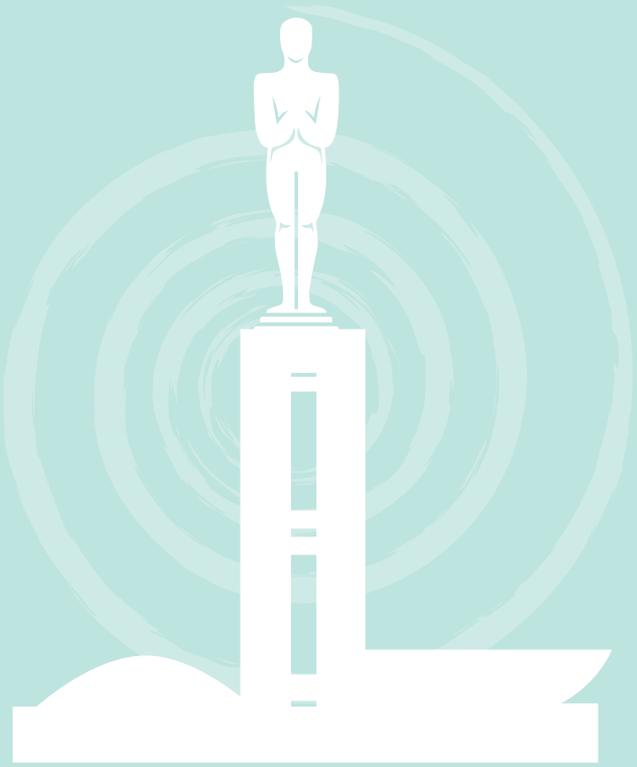
Foi uma experiência incrível. Foi minha primeira vez no Brasil e eu achei as pessoas incrivelmente acolhedoras e extremamente profissionais. Tem muita gente talentosa trabalhando em São Paulo, tão competentes e capazes quanto qualquer um em qualquer lugar em que eu trabalhei. Agradeço muito ao pessoal da INPUT e do (José Luiz) Sasso por fazerem com que eu me sentisse tão bem-vindo e pelo grande suporte emocional que me proporcionaram nesse processo tão intenso, nesse filme tão importante que fizemos.

Qual a sua sensação sobre o que está acontecendo no momento no Brasil em termos de produção para filmes, TV e Video On Demand?

No meu entendimento, grande parte da produção brasileira de filmes e televisão é financiada pelo governo, o que é bastante infeliz devido à pouca importância dada pelo governo atual para a expressão artística e a diversidade. Me preocupa o fato de, se essas vozes originais forem sufocadas por muito tempo, a nova geração vai perder sua coragem ou mesmo o interesse em perseguir suas visões criativas. Isso seria muito prejudicial não só para a sociedade, mas também para toda economia. No entanto, eu entendo que a Netflix e, possivelmente, outros podem estimular a produção de alguma forma. Eu gostaria de saber mais sobre isso.

Como um profissional experiente que é, poderia dar um conselho para essa nova geração de profissionais do som no Brasil? O que você pode dizer para aqueles que querem começar uma carreira nessa área?

Desenho de som é uma coisa muito particular e não requer nenhuma proficiência em inglês ou acesso a equipamentos caros. Existem, entretanto, algumas barreiras para criar trilhas sonoras incríveis. Muitas vezes eu gravo sons com meu telefone e uso minha própria voz para criar texturas e sensações. O limite real é a sua própria insegurança e a falta de persistência. A chave é dar um jeito de vencer esses inimigos. A consciência da importância do som no cinema está crescendo no mundo todo. Vá com tudo!



JEONG PARK/DIVULGAÇÃO



Uma canção inédita com Paulo Vanzolini

POR ALEXANDRE GUERRA

Era o ano de 2009 e eu tinha recém-composto a trilha de abertura do documentário "Um Homem de Moral", sobre o compositor Paulo Vanzolini. O filme tratava de investigar suas histórias e parcerias musicais, visitando tempos e lugares. Entre suas saborosas histórias, estava o fato de descobrir que a ideia para a letra de "Ronda" veio dos tempos do exército em que Vanzolini patrulhava a baixa Augusta a cavalo, enquanto observava as mulheres que rondavam os bares atrás de seus maridos.

O projeto era irresistível, com músicas compostas em parceria com Toquinho, Paulinho Nogueira, Elton de Medeiros e Eduardo Gudin e interpretadas por ninguém menos que Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Chico Buarque...

ah, como eu queria fazer parte de tudo aquilo, daquela roda, daquele samba, daquela brincadeira, dividir aquela mesma cerveja, volta e meia entrecortada pelo bandolim do Isaias. Meu Deus, aqueles caras sabiam viver.

E esse desejo foi dormir comigo...

Aí, num dia ordinário, o diretor do filme e meu vizinho Ricardo Dias veio me visitar no estúdio. Ao entrar na minha sala, uma lâmpada acendeu na minha cabeça:

– Ricardo, será que o Vanzolini não tem umas letras perdidas na gaveta para eu tentar musicar?

Esboçando um sorriso e me observando, Ricardo ganhava

tempo enquanto “escaneava” a memória em busca de algo, respondendo segundos depois:

– Ale, letra com certeza não, mas o Vanzolini tem um livro de poesias de onde o Paulinho Nogueira sacou umas letras. Acho que talvez ainda tenha alguma coisa lá pra você musicar. Vou tentar conseguir para você um xerox, porque esse livro ninguém mais tem.

Um dia apareceu sobre minha mesa uma brochura com os tais poemas do Vanzolini. Quando me dei conta do que era, passeio-os direto para a estante do piano.

Um a um, percorri-os tentando esboçar alguma melodia, mas invariavelmente esbarrava numa palavra “quadrada”, num adjetivo não musical. Depois de dois dias tentando, já colecionava muitos inícios e nenhuma canção.

Em meio às minhas tentativas, uma delas parecia avançar para além da quarta estrofe e segui nela – era o poema “Filtro”. Insisti mais um pouco e, ao final da semana, tinha um rascunho da música quando resolvi ligar para o Ricardo.

Ele reagiu com surpresa:

– Você conseguiu? Antes de lhe entregar, eu li os poemas e achei que nenhum ali tinha vocação pra canção, mas estou curioso e passarei aí para ouvir.

Surpresa foi a minha ao ver o Ricardo animado com a canção. Depois de ouvi-la uma segunda vez, ele passou a me ajudar a resolver alguns encaixes da letra, ao modo do Vanzolini que ele conhecia bem. Ao final de um par de horas já nos entreolhávamos satisfeitos. Tínhamos posto uma canção de pé.

– Precisamos gravar – concluiu o Ricardo – e acho que você deveria convidar o Ítalo pra lhe ajudar.

Ítalo Peron, violonista, arranjador, produtor musical, sujeito da mais alta patente de simpatia e competência – o cara que arranjou e produziu a coletânea completa da obra de Vanzolini intitulada “Acerto de Contas”, cujo *making of* em vídeo é a coluna vertebral do filme que falei no início.

– Ítalo, aqui é o Ale Guerra, que produziu a música de abertura do filme do Vanzo. Desculpe a cara de pau, mas eu queria lhe propor...

Para além de sua competência, o Ítalo também bate ponto como guardião eterno das músicas do Vanzolini e, assim, não podia fugir à responsabilidade e topou na hora.

O arranjo foi lindamente feito por ele e entrou em cena a “caravana da boa vontade” para gravar os instrumentos: o próprio Ítalo ao violão de 7 cordas, Fernando Henna no piano elétrico, Adriano Busko na percussão, Marcus Paiva no baixo, Marco Cancelo nas flautas e eu no sax-soprano.

Com habilidade irretocável, o mestre Peron conduziu a gravação com seu sorriso permanente e passamos assim uma tarde memorável, saindo dela com uma bela base

prontíssima pra receber a “voz”.

E quem daria voz à “voz”?

A missão recaiu sobre a parceira na vida e na música de Paulo, Ana Bernardo.

Uma semana depois, conferia ela as últimas notas antes de se colocar diante do microfone para a gravação. Com intimidade, ela percorreu estrofes e refrão e, antes que nos dêssemos conta, já estava pronta.

Uma canção inédita de Paulo Vanzolini?

Só seria, se o próprio desse a bênção, e assim, encaminhamos pra ele o CD que levava uma canção, um pedido, uma esperança...

Corta.

Novo plano: supermercado. Diurna.

Eu, com uma lista na mão, percorria a gôndola dos legumes quando recebi a ligação do Ítalo:

– Meu caro amigo Alexandre, hoje o dia virou primavera. O Vanzo aprovou a canção!

Foi uma festa: aos 85 anos, o Vanzolini inaugurava uma canção inédita, depois de mais de cinco anos da última composição.

No entanto, eu, coautor da canção, jamais havia me encontrado com o Paulo. Foi prometido um encontro com ele num show em seu tributo, que aconteceria dali a um mês. Antes da apresentação, conduziram-me ao camarim onde o encontrei um pouco debilitado pela idade e um pouco tímido pela natureza. Eu, igualmente tímido, arrisquei falar. Acho que falei demais, quando deveria só ter escutado. O Vanzolini elogiou a harmonia da música, achando-a diferente. Talvez tenha sido apenas gentil e generoso, como era de seu feitio, mas me senti presenteado pela vida, ao ser seu último parceiro musical e fazer de alguma forma parte daquele postulado de divindades musicais, mesmo que apenas figuração. Era a realização de um pedido íntimo feito ao sagrado.

Esta canção, que nascera entre tantas alegrias, ficou aguardando seu momento para dar as caras – uma reedição de sua coletânea era cogitada pela gravadora e esperamos por longos três anos até que o próprio Vanzolini não pôde esperar mais e partiu, em 29 de abril de 2013.

Sua partida calou fundo em muitos amigos e na própria Ana, que encontrei no cemitério desconsolada. Ali mesmo, disse aos olhos dela que nossa “inédita” continuava viva.

Cinco anos se passaram, chegando finalmente a hora e a vez de nascer para os ouvidos de toda a gente, no Spotify. Uma despedida tardia talvez, mas prefiro crer numa forma de renascimento, ao trazê-lo de volta de alguma maneira. Nem que fosse por três minutos.



O esplendor da Bahia

Anotações para um capítulo da História do Cinema

POR ORLANDO SENNA

Filme preto-e-branco, cena noturna em uma praia com iluminação em alto contraste, um homem toca trompete, música triste. O sentimento é de solidão. Esta é uma das minhas lembranças das gravações do filme francês "Le Tout Pour le Tout", realizado em Salvador em 1961, com produção de Sacha Gordine. É o enredo sobre um músico meio azarado e uma cantora que vêm ao Brasil para tentarem a sorte, para se apresentarem em casas noturnas. O título é uma expressão idiomática francesa e pode ser traduzida como "tudo ou nada", podendo ser aplicada aos jovens estudantes baianos que, no final da década 1950 e início dos anos 1960, queriam fazer cinema.

Um dos fatores para que esse fazer cinema na província se tornasse realidade um ou dois anos depois foi a quantidade de produções estrangeiras realizadas em Salvador nessa época. A capital baiana se transformou no cenário (geográfico e humano) brasileiro preferencial dos produtores cinematográficos europeus, superando o interesse pelo Rio de Janeiro do "Orfeu Negro", de Marcel Camus, Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Um pequeno grupo de jovens baianos acompanhava de perto essas realizações, aproximando-se dos produtores, diretores e técnicos desses filmes. Era a minha turma: Glauber Rocha, Roberto Pires, Paulo Gil Soares, Walter Webb, um empresário e escritor mais velho do que nós chamado Rex Schindler e alguns mais.

PRODUÇÃO ACELERADA

Ficamos amigos de Sacha Gordine, que fez outro filme em Salvador, "Le Saint Modique", direção de Robert Mazoyer. Lembro-me também de uma produção argentina, "Magdalena", e de outra que se fazia passar por brasileira mas era alemã, "Sob o Céu da Bahia". E também de um

filme italiano sobre cangaceiros e, se forçar a memória, me lembrarei de outros. Além do contato direto com os futuros cineastas baianos, de nossas conversas com eles noite adentro, muitos atores e atrizes nativos foram convidados para os elencos e outros jovens para assistentes ou segundos e terceiros assistentes técnicos (um baita treinamento). O que tínhamos em Salvador antes disso, no que se refere à atividade cinematográfica, era um cine-jornal bissexto de Leão Rosemberg, os filmes curtos do pioneiro Alexandre Robatto e o Clube de Cinema criado pelo crítico Walter da Silveira em 1950.

Nesses três primeiros parágrafos já apresentei dois fatos (surto de produções estrangeiras e um cineclube pra ninguém botar defeito) responsáveis pelo surgimento de um movimento surpreendente de realizações e pensamento cinematográficos que transformou a Bahia no principal produtor de cinema do país durante mais de uma década (de 1958 até o final dos anos 1960), além de germinar o poderoso Cinema Novo que encantou o mundo. Cito os mais importantes e seus diretores sem pesquisar, de lembrança: "Bahia de Todos os Santos" (Trigueirinho Neto); "Redenção", "A Grande Feira" e "Tocaia no Asfalto" (todos de Roberto Pires); "Barravento", "Deus e o Diabo na Terra do Sol" e "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" (Glauber Rocha); "Grito da Terra" (Olney São Paulo); "O Caipora" (Oscar Santana); "Mandacaru Vermelho" (Nelson Pereira dos Santos); "Os Fuzis" (Ruy Guerra); "A Montanha dos Sete Ecos" (Armando de Miranda); "Sol Sobre a Lama" (Alex Viany); "Três Cabras de Lampião" (Aurélio Teixeira); "Senhor dos Navegantes" (Aloisio T. de Carvalho); e "O Pagador de Promessas" (Anselmo Duarte). Filmes urbanos e rurais. Um dia perguntei a Gordine porque tantas pessoas de fora vinham filmar na Bahia e ele respondeu: *La splendeur, l'éclat* ("O esplendor, o brilho").

SALVADOR, CIDADE ABERTA

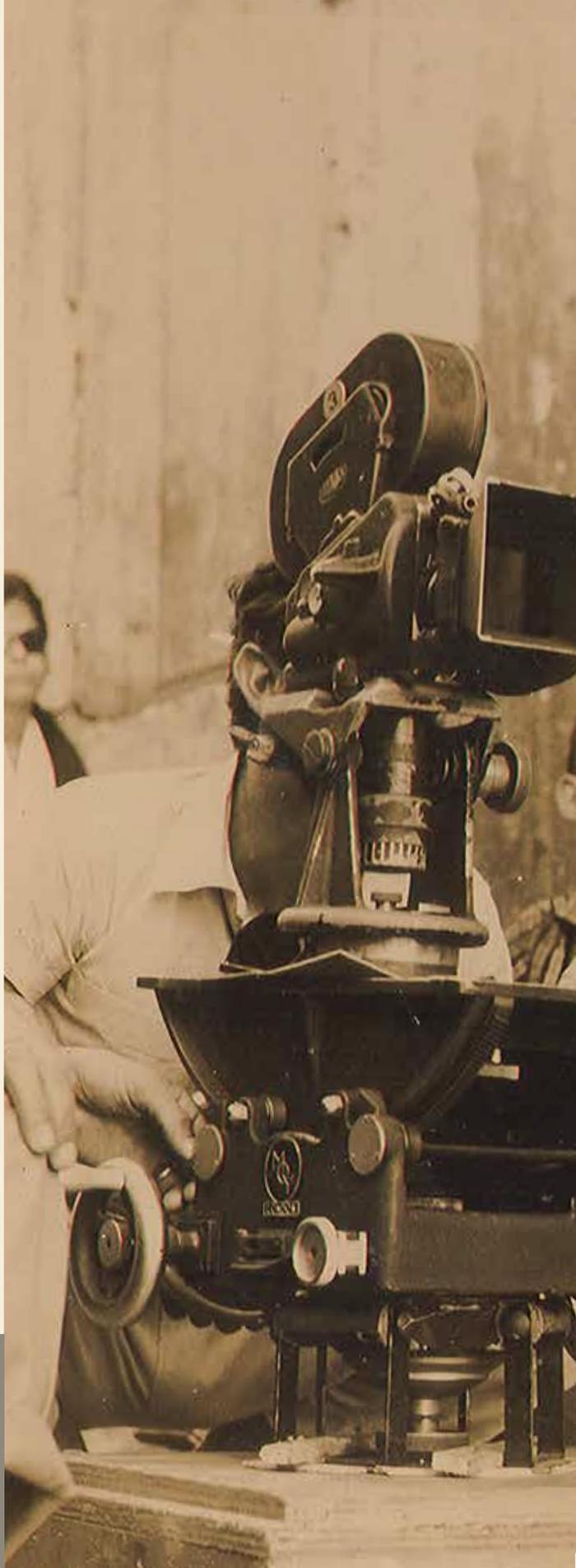
No final da década 1960 surgem filmes como "Caveira my friend" (Álvaro Guimarães) e "Meteorango Kid" (André Luiz Oliveira), expoentes do Cinema Marginal, que propunha uma estética diversa da do Cinema Novo, anárquica e debochada, com conexões no Rio (Neville d'Almeida, Júlio Bressane) e São Paulo (Rogério Sganzerla). Os entendidos no assunto devem estranhar a presença de diretores não baianos nessa lista (Nelson, Ruy Guerra, Anselmo Duarte, Alex Viary), o que se deve à abertura da pulsão da Bahia para quem chegasse, sem qualquer bairrismo ou coisa parecida. Muita gente aportou na Bahia - lembro-me de Luiz Carlos Maciel vindo do Rio Grande do Sul, Vladimir Carvalho da Paraíba... até argentinos deram as caras. E também fotógrafos como Hélio Silva, Jiri Dusek e Tony Rabatoni.

Surgidos lá mesmo em Salvador, vários produtores entraram em ação, como Palma Neto, David Singer, Braga Neto, Álvaro Queiroz e, o mais importante de todos, Rex Schindler. E diretores de produção como Walter Webb, que "fazia mágicas", como diziam os da época. Também estava na onda o principal exibidor do estado, Francisco Pithon, gestor do Cine Guarani (hoje Glauber Rocha) e outras salas. Outro fruto da terra eram os atores e atrizes, tanto os que foram treinados nas produções estrangeiras como os formados na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como Othon Bastos, Helena Ignez, Geraldo Del Rey, Antonio Pitanga, Gessy Gesse, Lidio Silva e Lucy de Carvalho. Mas isso faz parte de outro fator.

HOLLYWOOD DE ESQUERDA

Então vamos aos outros fatores que estão na raiz do "ciclo baiano" ou "fenômeno cinematográfico baiano". Alguns jornalistas chegaram a brincar com os apelidos "Hollywood tropical" e "Hollywood de esquerda". A lembrar que, na metade dessa década, aconteceu o golpe de 64, a ditadura militar — que só conseguiu quebrar o ânimo e a energia do Cinema Novo cinco anos depois, com o segundo golpe (o AI-5). Os jovens do Cinema Novo, na Bahia e em todo país, enfrentaram a ditadura de peito aberto, muitos foram presos e outros tiveram de se exilar para não morrer (inclusive Glauber). Outros morreram, como Olney São Paulo, que, torturado barbaramente, não resistiu às consequências físicas e psicológicas da brutalidade.

Os jovens do Cinema Novo, na Bahia e em todo país, enfrentaram a ditadura de peito aberto.





O ciclo do cinema baiano não aconteceu sozinho: foi parte, ou interface, de um movimento envolvendo todas as manifestações artísticas.

Além das produções estrangeiras e da atuação do Clube de Cinema (com programação cobrindo a História e tudo de novo que se fazia no mundo, análises em profundidade e debates acalorados), outros fatores são a criação da UFBA, os inventos de Roberto Pires e a liderança de Glauber Rocha. O médico Edgar Santos, ex-ministro da Educação de Getúlio Vargas, foi eleito reitor da nova universidade, que surgiria da unificação das faculdades baianas. Ele fez muito mais (ficou conhecido como "Reitor Magnífico"): criou e instalou uma universidade de ponta, dando grande importância às Humanidades e montando um pool de escolas superiores de arte — Teatro, Dança e Música, primeiros cursos universitários do gênero no país, além da modernização e incorporação ao *pool* da centenária Escola de Belas Artes.

OPERAÇÃO EM REDE

Essas escolas funcionavam em rede e contavam com recursos consideráveis. Só como exemplo: estudei na Escola de Teatro, que tinha patrocínio da Fundação Rockefeller e convênio de colaboração com o Actor's Studio de Nova York, com intercâmbio de professores e alunos. A nova universidade importou grandes professores de diversas partes do mundo e as Artes foram contempladas com mestres como Yanka Rudzka, Koellreutter, Anna Edler, Rolf Gelewski, Clyde Morgan, Klauss Vianna, Gianni Ratto, Martim Gonçalves, Jean Mauroy, Brutus Pedreira (assistente de direção de Mário Peixoto no filme essencial "Limite") e outros craques. Muita diversidade: na Escola de Teatro participei de encontros com Tony Curtis e Jean-Paul Sartre, por exemplo. O Cinema Novo e o Tropicalismo foram alicerçados na UFBA.

A considerar que o ciclo do cinema baiano não aconteceu sozinho: foi parte, ou interface, de um movimento envolvendo todas as manifestações artísticas. Foi uma explosão cultural, bem condizente com os acontecimentos mundiais dos anos 60, revolucionando a música (Tropicália), a literatura (o "novo romance" de autores como Antonio Torres e João Ubaldo Ribeiro), o teatro (como o novo formato, ou nova linguagem, do Teatro de Cordel) e a dança (com o talento inovador de Lia Robatto, Dulce Aquino, Lúcia Mascarenhas e Betti Grebler).

Glauber Rocha era como um ímã, gerando, com um campo magnético à sua volta, com ideias absolutamente novas, com uma energia absurda e um poder hipnótico de convencimento.

● INVENTOR

Roberto Pires tinha 23 anos em 1957 e queria fazer um filme de qualquer jeito, embora não tivesse meios para isso. Trabalhava na loja de ótica de seu pai e decidiu criar artesanalmente os equipamentos necessários. Decidiu inventar o Cinema. Primeiro construiu uma lente anamórfica, a Igluscope. Depois conseguiu colar uma fita magnética sobre a banda da imagem. Uma fita recortada milimetricamente de um teipe destinado a gravações sonoras. E realizou o longa-metragem "Redenção", cinema-scopio preto-e-branco e som magnético, em um momento em que Hollywood estava adotando essas novas tecnologias. Roberto era um artesão autodidata e genial, a referência técnica tanto do ciclo do cinema baiano como do Cinema Novo em geral. Diretor, produtor, montador, sonoplasta, cenógrafo e fotógrafo, o senhor das lentes e dos filtros.

As suas incríveis habilidades influenciaram tanto na criação dos filmes da Bahia como na sua produção, na diminuição dos custos. Participei como roteirista em um dos seus últimos filmes, "Abrigo Nuclear", de 1981. Uma ficção científica em uma cidade subterrânea onde os cenários, os elevadores e todos os objetos de cena foram feitos com lixo industrial. Às vezes a ação sobe até a superfície do planeta, onde um carro voa a poucos centímetros do chão, sem tocá-lo. Vejam na internet, é inacreditável. Roberto faleceu em 2001, de um câncer ocasionado pela contaminação radioativa ao realizar seu filme "Césio 137".

● MAGNETO

E, enfim, um gênio que, se não tivesse existido, nada disso teria acontecido: Glauber Rocha. A liderança do ímã Glauber, com um campo magnético à sua volta, com ideias absolutamente novas, com uma energia absurda e um poder hipnótico de convencimento. Impulsionou e organizou não só a produção cinematográfica mas toda a grande onda criativa que cercava e influenciava essa produção. Seduziu empresários, políticos e artistas de outras áreas, convenceu os proprietários das empresas de comunicação (jornais, rádios e a TV Itapoan) a darem espaço diário e importante às artes, "como se dá à política". Uma de suas ações mais empolgantes foi o que chamou de "ocupação da imprensa", infiltrando uma boa quantidade de novos críticos e jornalistas especializados em cultura em todos os veículos de comunicação. Convenceu o empresário de esquerda João Falcão a montar um jornal diário, o "Jornal da Bahia", e entregá-lo aos jovens que estavam revolucionando as artes, o comportamento e os costumes na capital e no interior. E coisas que tais, além de realizar os filmes seminais do movimento, "Barravento", "Deus e o Diabo na Terra do Sol" e "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro".

Estávamos, ele e eu, com 13 ou 14 anos de idade, quando nos conhecemos. Fui a uma reunião de política estudantil secundarista e ele estava na tribuna fazendo um discurso que não existia antes, dizendo que nenhum projeto político e/ou social conseguiria florescer se não estivesse ancorado em um projeto cultural, "fora das artes não há salvação". Glauber eterno.

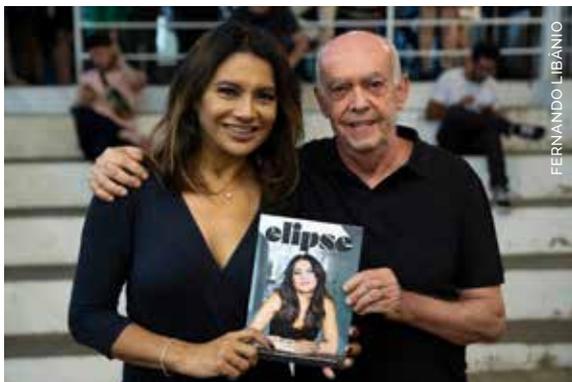


Braz Chediak nasceu na cidade mineira de Três Corações, onde reside atualmente. Escreveu, em 1966, o seu primeiro roteiro para cinema, ao lado de Renato Aragão, para o filme "Na Onda do Lê-lê-lê" (1966), dirigido por Aurélio Teixeira. Dois anos depois estreou na direção em "Os Viciados". Após "Navalha na Carne" (1969), assinou outra adaptação de Plínio Marcos para o cinema, com "Dois Perdidos Numa Noite Suja" (1970). Também transpôs, em sequência, três textos do dramaturgo Nelson Rodrigues: "Perdoa-me por me Traíres" (1980), "Bonitinha, mas Ordinária" (1981) e "Álbum de Família - Uma História Devassa" (1981).

elipse

número 1

Com lançamentos em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, a primeira edição chegou para mostrar que a produção brasileira continua viva, pulsante e criativa.



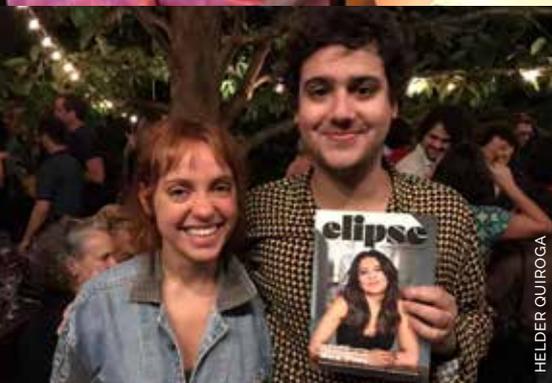
FERNANDO LIBÂNIO



HELDER QUIROGA



NATÁLIA MENHEM



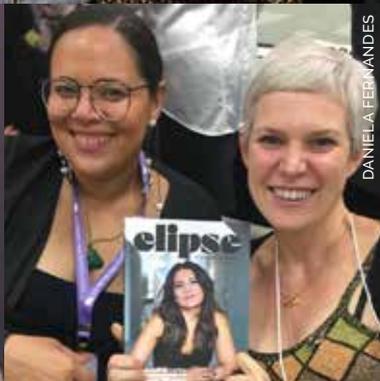
HELDER QUIROGA



DANIELA FERNANDES



CIBELE AMARAL



DANIELA FERNANDES



HELDER QUIROGA



BRUNO FIGUEIREDO



PROTAGONISTA DE "O PAGADOR DE PROMESSAS",
LEONARDO VILLAR FALECEU EM JULHO, AOS 96 ANOS.
(FOTO: CINEDISTRI / DIVULGAÇÃO)



LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA

CA 2018/13607/0011

PATROCÍNIO



GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

ORGANIZAÇÃO



REALIZAÇÃO

CULTURA E
TURISMO



MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.