

elipse

REVISTA DE AUDIOVISUAL

Nº3 / JUNHO 2021

Cinema mais verde

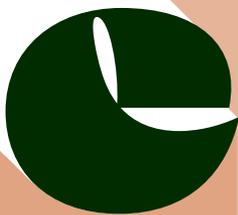
Para Leticia Sabatella, o meio ambiente precisa ganhar mais protagonismo em nossas telas

ISSN 2763-7166



9 772763 716009

JORGE BODANZKY . DJALMA LIMONGI BATISTA . AURÉLIO MICHILES . MELHORES DA DÉCADA



Futuro em xeque

Foi uma década de extremos. Entre a consolidação de uma política para o setor audiovisual que diversificou a produção em todo o país, culminando em prêmios em festivais importantes, e o gosto amargo de ver editais e apoios governamentais serem retirados como se fossem um mero artigo de luxo.

A possibilidade de ausência, indiferentemente dos bons números relacionados à economia, faz do cinema um movimento de defesa, um direito a ser preservado, como tantos valores e instâncias que estão igualmente ameaçados – o meio ambiente, as terras indígenas, o respeito às diferentes raças gêneros e a cultura em geral.

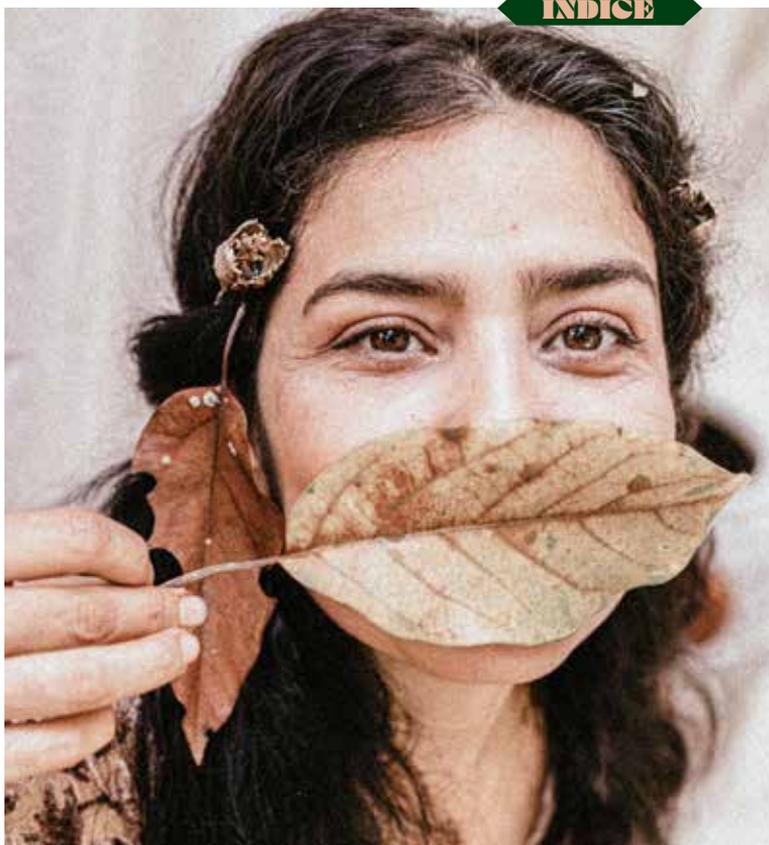
As florestas em fogo, o crescimento desordenado das práticas de garimpo ilegal, o desmatamento e o assassinato de lideranças indígenas são parte de uma série cujo tema é a destruição da Natureza - e, com ela, as nossas identidades, os territórios culturais e, evidentemente, o nosso cinema.

2021 será marcado eternamente como o ano em que a pandemia de Covid-19 provocou a maior tragédia humanitária já vivenciada em solo brasileiro. A cada dia que passa, torna-se mais claro que as causas do surgimento do vírus estão associadas aos desequilíbrios ambientais provocados pela ação predatória do ser humano.

A ligação cada vez maior entre estes temas, o cinema e o meio ambiente, que parecia apenas inserida em documentários, aponta para um caminho necessário. O cinema não pode ser visto como um simples lazer. O ambiente não pode ser tomado como algo dispensável à vida.

Neste sentido, a proposta de focar a região Norte nesta terceira edição de **elipse** confirma a necessidade de apresentar os territórios de identidade do audiovisual brasileiro na sua relação com a defesa de uma cultura diversa e de um mercado ainda inexplorado, com potenciais gigantescos e extremamente contemporâneos.

Um ambiente necessário para o amadurecimento do audiovisual nacional, como o leitor poderá constatar nas próximas páginas. A junção destas duas forças poderá ditar a retomada de um cinema pujante e vinculado aos grandes temas que estão sendo postos na mesa num tempo em que nosso futuro está em xeque.



4 Capa

Leticia Sabatella

Arte com verve crítica

Engajada em questões ligadas ao meio ambiente e aos indígenas, atriz vê no fazer criativo o antídoto para a violência

FOTOS: AMANDA NAKAO



18 Sala Escura

Um dos mais antigos cinemas de rua do país, o Olympia é símbolo afetivo, memorial e de resistência da capital paraense



21

Representatividade

Clarisse Alvarenga revela como os filmes realizados pelas mulheres ameríndias inauguram uma nova forma de ver, escutar, fazer e dizer



27 Em Contato

A produtora Negritar surge em Belém com a missão de construir narrativas negras, periféricas e amazônicas

ERRATA Na segunda edição, não foi publicada a biografia de Orlando Senna, no artigo "O Esplendor da Bahia". O texto correto é: "Roteirista e diretor baiano, Orlando Senna foi secretário de Audiovisual do Ministério da Cultura e diretor geral da Empresa Brasil de Comunicação, coordenando o desenvolvimento da TV Brasil. Dirigiu importantes filmes como 'Iracema, uma Transa Amazônica', 'Gitirana', ambos com Jorge Bodanzky, 'Diamante Bruto' e 'A Idade da Água'. É autor dos roteiros de 'O Rei da Noite', 'Coronel Delmiro Gouveia' e 'Ópera do Malandro'. Também foi professor e diretor da Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños, em Cuba."



32

Diálogos Cinematográficos

O cineasta **Jorge Bodanzky** fala sobre sua relação de meio século com a Amazônia



40

Em Foco

"Asa Branca, um Sonho Brasileiro", de **Djalma Limongi Batista**, completa quatro décadas de lançamento

12 Balanço

Quarenta críticos e especialistas de cinema elegem "Bacurau" como melhor longa-metragem da década de 2010

30 Estado da Crítica

"O Reflexo do Lago" mostra o cotidiano de pessoas que moram perto de uma das maiores hidrelétricas do mundo

38 Tá nos créditos

Wilson Paz destaca a importância do trabalho de um produtor de locação, principalmente na região Norte

46 Festivaleiro

Realizado no Acre, o Pachamama busca fomentar o desenvolvimento do audiovisual na América

48 Som & Música

Entrevista de Mário Di Poi com o *sound designer* Luiz Adelmo e a crônica de Alexandre Guerra

54 Grande Angular

Leia, em primeira mão, o prefácio de livro de Alfredo Manevy e Fábio Maleronka sobre os bastidores do surgimento da Spcine

64 Click

Filme essencial na história do cinema da região Norte. "No Paiz das Amazonas" completa 100 anos em 2022



60 **Moviola**

Aurélio Michiles analisa a abordagem do cinema sobre a Amazônia, cenário de todo tipo de intrigas que fascinam a humanidade

elipse ISSN 2763-7166

NÚMERO 3 - JUNHO/2021

REVISTA ELIPSE - Uma publicação semestral do Centro de Referência da Juventude - ONG Contato - CNPJ 04.822.785/0001-39
TIRAGEM: 1000 exemplares • Diretor-presidente CARLOS NAGIB - Coordenação geral HELDER QUIROGA - Editor-chefe PAULO HENRIQUE SILVA
Editora assistente SILVANA MASCAGNA - Revisão ALZIRA QUIROGA - Coordenação de produção FERNANDO LIBÂNIO - Assessora especial de comunicação ÂNGELA AZEVEDO - Projeto gráfico e editoração FRED PAULINO & XANDE PEROCCO - Colaborador de música VITOR SANTANA - Assistentes de produção BRUNA MAYNART E THAYLANE CRISTINA - Assistente administrativo MARDEM MOTTA • Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião da revista • REDAÇÃO - Rua 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)



Leticia Sabatella

Em busca do imaginário sequestrado

Do meio ambiente ao feminismo, atriz nunca deixou de se posicionar sobre temas essenciais ao desenvolvimento humano

POR FLAVIA GUERRA

“Depois que isso tudo passar, vamos para a rua – e a rua não será a mesma”. Leticia Sabatella abre a conversa com a **elipse** cantarolando estes versos do amigo, poeta e compositor curitibano Luiz Felipe Leprevost. A frase surge num daqueles raros hiatos antes de uma entrevista, momentos em que se comenta a respeito das pequenas coisas do dia-a-dia e da vida pós-pandemia, como o sentimento de tristeza pela morte de Paulo Gustavo (o ator falecera no dia anterior à conversa). A ansiedade aflora não só pelo número crescente de perdas, mas também por um Brasil instável e incerto. Há espaço para a esperança sim, como evidenciarão as próximas linhas.

Os versos de Leprevost não vêm à mente por acaso. Eles encerram o mais recente trabalho de Leticia, como diretora do clipe “Por que você”, que integra o álbum “Poética da Terra em Crise”, lançado em abril. Produzido pela Casa de Artes Helena Kolody, o projeto idealizado pela atriz reúne seis canções – todas interpretadas por ela – compostas por Juliano Holanda, Zélia Duncan, Chico Paes, Octávio Camargo, Thiago Catarino e Tio Tonho Champoski, além de Leprevost.

Para o clipe de “Por que Você”, um elenco talentoso e afetivo de artistas de Curitiba recebeu Leticia em suas salas, quintais e varandas, num encontro mediado pela câmera de um drone. Ao unir a paixão pela atuação, pelo canto, pela direção e pela capital paranaense (cidade onde cresceu e descobriu a sua vocação para o teatro), Leticia solta a voz para falar do nosso atual caos, sem deixar de vislumbrar um futuro possível. “O clipe é de uma música distópica e muito singela. É uma coisa tão íntima este momento de crise, este repensar da vida diante da morte”, comenta.

Neste sentido, o poema “Sobrevivência dos Vagalumes”, de Leprevost, é revelador de um processo em que vamos sair da crise com outra forma de enxergar a vida. A própria atriz passou por esta transformação, quando viu o principal

compromisso profissional de 2020, a novela “Nos Tempos do Imperador”, que estrearia justamente em março (mês em que aconteceu a primeira morte de coronavírus no país), ser adiado. A mudança de rumo, porém, trouxe projetos como “Poética da Terra em Crise” e a certeza de que uma forte onda criativa virá. “É um momento de oportunidade, também. O Zé Celso (*Martinez Correa*) foi quem falou isso: que uma primavera cultural vai florescer desta escuridão”, aposta ela, tendo se dividido entre Rio de Janeiro e Paraná, a família e o trabalho, momentos de muita criatividade e outros de ócio e perplexidade.

Leticia começou também a escrever um roteiro, retomou as gravações da novela e registrou em disco o projeto musical “Caravana Tonteria”, que nasceu em 2013 e viajou o Brasil, geralmente com casa lotada. Ela gravou ainda “O Bêbado e o Equilibrista” com a Orquestra Sinfônica do Paraná, no Teatro Guaíra, em homenagem a Aldir Blanc, compositor morto no ano passado, de Covid. “São sempre coisas que não estou pensando muito para fazer, mas que estão fluindo de acontecer”, conta a mineira – nascida em Belo Horizonte, mas que se mudou com a família para Curitiba, aos quatro anos.

Da adolescência como integrante dos grupos teatrais da capital paranaense para o telefilme “Os Homens Querem Paz”, de Luiz Fernando Carvalho, foi um pulo. E daí para a sua primeira novela, um piscar de olhos. Foi com “O Dono do Mundo”, exibida em 1991. O casal Tais e Beija-Flor (interpretado pelo primeiro marido, Ângelo Antônio) conquistou o Brasil, e fez dela, ainda muito jovem, um dos grandes nomes da TV brasileira. Leticia teve a sorte de trabalhar em projetos bem cuidados, com pesquisa de linguagem e tratamento cinematográfico. Boa parte deles ao lado de Carvalho, com quem repetiu a parceria no *remake* de “Irmãos Coragem” e nas séries “Hoje é Dia de Maria” e “Afinal, O Que Querem As Mulheres”.



Já o cinema entrou em sua vida por muitas portas. De espectadora dedicada à atriz de produções como "O Xangô de Baker Street", "Durval Discos", "Chico Xavier" e "Chatô, o Rei do Brasil", Leticia sabe que esteve em filmes importantes, mas gostaria de ter se dedicado ainda mais. "Sempre tenho a sensação de 'cadê o cinema?' Muita coisa interessante não pude fazer por conta de estar fazendo novela. E nosso cinema é assim: acontece uma febre e ele cresce. E daqui a pouco passa. É muito de sorte você poder ter uma carreira que aconteça só no cinema", analisa.

Entre um projeto que se abre e outro que completa o seu ciclo, Leticia mantém a postura engajada, a verve crítica em relação ao momento político do Brasil. Entretanto, não deixa de apostar na arte. "Há o que mercado dá conta e o que você precisa fazer para sua arte. A arte às vezes vai existir para um ambiente mais próximo. Ela não vai deixar de existir porque é necessária. É onde a gente está conse-

guindo tocar as pessoas", vaticina.

Um projeto futuro é voltar à direção de cinema. Desde a estreia com o documentário "Hotxuá", lançado em 2008, ficar atrás das câmeras é um desejo que ganha cada vez mais corpo. O primeiro longa-metragem surgiu da vivência de Leticia com a nação Krahô (em Palmas, no Tocantins), que começou ainda nos anos 1990, quando ela passou a frequentar a nação. A relação se aprofundou até ser realizado um laboratório teatral com os indígenas e por fim, culminar na ideia de documentário. Ela e o codiretor Gringo Cardia filmaram os rituais, o cotidiano, as festas e, o mais importante, a figura sagrada do Hotxuá, um palhaço sagrado que, por meio do humor, ensina a vencer as adversidades e solucionar os conflitos. "Sempre foi gostoso para mim escrever, ler, estar construindo tudo isso. E, no audiovisual, você junta tudo. Você consegue lidar com coisas que traduzem mundos e extremos".



"A sensibilidade ajuda a captar e rastrear algo que a visão não vê"

Para Leticia Sabatella, o crescimento do cinema brasileiro nas últimas décadas está muito relacionado com o meio ambiente. A partir do instante em que a produção se descentralizou, outros Brasis passaram a ser mostrados, evidenciando de forma mais pujante a nossa cultura. "Não vejo de onde a gente vai poder tirar nossa brasilidade, nossa cultura, nossa soberania, nossa autonomia, se a gente não tiver nossa linguagem brotando junto

daquilo que está em volta de nós, com a fauna, a flora, com esta riqueza toda", registra a atriz. Nesta entrevista, ela comenta o Brasil da pandemia e do governo Bolsonaro, sobre o seu processo criativo e conta como surgiu o lado engajado. Lembrando de um país, na época em que iniciou a sua carreira, em que as pessoas começaram "a pegar o seu quilincho de alimento, aprender a dar um pouquinho e a achar que era possível".

"Todo mundo começou a pegar o seu quilinho de alimento, aprender a dar um pouquinho e achar que era possível"

O nome do projeto "Poética da Terra em Crise" é ideal para este momento. Como criar poética a partir deste instante de crise?

A melhor coisa que a gente pode fazer é ser administrador de crises em momentos como estes. Com processos criativos, a gente já fomenta crises. Então, é um jeito terapêutico de lidar com a crise maior. É um jeito de acolher a sua crise e a de quem está em volta. Tive estes momentos, de lidar com a morte, que é algo que causa tanta crise. Está tudo muito à flor da pele. A sensibilidade está aí. É um jeito de se tirar alguma coisa disso também.

Como a sensibilidade pode nos ajudar?

Ela parece profética. A sensibilidade ajuda a captar e rastrear algo que a visão não vê. Ajuda a ver além da aparência dura. Há um poema do João Cabral de Melo Neto que é isso. Ele se chama "Forte de Orange, Itamaracá", que é como um "Volver a los diecisiete" (da chilena Violeta Parra) do João Cabral. Este poema fala da visão da arma dura, de ferro, sendo penetrada pelo tempo, pela natureza, pela erva. Sendo envolvida e totalmente transformada. Vira terra, vira madeira, vira água. Não tem jeito, mesmo para João Cabral, que costuma ser tão árido.

Há várias camadas de crise, da econômica à política, passando pela questão humanitária. Neste contexto, você sempre se posicionou, sem medo de ser criticada ou atacada, não é verdade?

Sim. Eu precisava muito de uma formação que me elevasse para que pudesse entender o lugar em que eu estava vivendo. Fui muito atrás desta formação. E você acaba se posicionando. Com 20 anos, já era uma pessoa de quem era demandado falar coisas e ter uma opinião. E isso num momento em que estava surgindo o Betinho, a Ação da Cidadania. A gente falou muito claramente sobre uma palavra: cidadania. Surgi muito envolvida, pegando na mão do Betinho. E era uma necessidade mesmo, porque o Rio de Janeiro foi uma abertura de coisas. Era muito contrastante sair da Rede Globo e ver as crianças na rua, a favela. Era tudo muito presente. E isso começou meio que junto. Era muito necessário estar junto. Do que falar? Com qual responsabilidade falar? E veio esse momento do país em que era muito uma certa unanimidade. Todo mundo começou a pegar o seu quilinho de alimento, aprender a dar um pouquinho e a achar que era possível. [Era a ideia de] Um coletivo que se cuida. E tinha aquela figura carismática também, impar, unânime, do Betinho. Foi assim que fui conhecendo várias coisas que me interessavam, como ir atrás de uma tribo indígena, do movimento dos trabalhadores rurais, dos Sem Terra, dos pequenos agricultores e de todas as alternativas ao que a gente questiona e que é tão sem saída, tão capitalista selvagem. De que maneira a gente consegue ser realista e não abandonar a transformação pela utopia? É muito ameaçador, enquanto futuro, o nihilismo que vivemos.

Você acredita que estamos em um momento de falta de utopias? Não falo daquelas utopias como verdades irreduzíveis, mas as que queremos chegar como país.

Sim, mas é um momento de oportunidades também. O Zé Celso (*Martinez Correa*) foi quem falou isso, sobre a primavera cultural que vai florescer desta escuridão. E é de fato assim: essas pequenas coisas que a gente vai fazendo, esses encontros... É muita coisa para a gente administrar agora. E é muito difícil pensar em uma elaboração oportuna neste momento. Isso ainda vai vir. O que vai se pensar sobre o que está acontecendo agora virá, mais tarde, melhor elaborado. Porque é muita coisa. Mas eu consegui ter alguns exercícios com a música, com a poesia, com esta medicina de poder fazer estes encontros. E foi um bálsamo. Isso foi libidinoso de novo. Foi reerotizante. Foi o que trouxe de novo a força e a potência que a gente precisa para não sucumbir.

E quando você vai dirigir outro filme?

Tenho vontade de poder me concentrar em outras coisas. Comecei a fazer uma história que pode ser tanto uma série, como um longa. Pode ser um docudrama também porque tem coisas históricas com personagens fictícios. Engraçado, esta sensibilidade, esta maneira de poder dizer as coisas com poesia. É o que vai dar conta. A gente fica buscando maneiras de poder continuar a dança, de continuar com a experiência. Vão cortando as asas de um lado, dificultando, e a gente vai pensando de que outra maneira seguir. Acho que é isso. É o momento de uma primavera de muita luz. É muito correto isso que o Zé Celso fala. A gente tem que se segurar nessa fina luz que é a poesia, que é a inspiração que vai nos conectar com a alma curável, que vai trazer a força, a potência para lidar com isso. O fazer criativo, esta linguagem que pode vir com poesia, imagem, poesia sonora ou o que quer que seja, é o que vai dar conta de tanta grita, tanta agressividade. E tanta mentira. O imaginário foi sequestrado. Como a gente vai recuperá-lo? Será por meio da nossa arte. A gente consegue experimentar momentos de profunda epifania no meio disso tudo, por conta da arte.

Neste sentido, é interessante lembrarmos o protagonista de "Hotxuá", um palhaço sagrado que simboliza o humor como forma de resolver conflitos e adversidades. Foi isso que a seduziu nos índios Krahôs?

A criatividade é o grande antídoto para a violência. É a melhor saída. É a cura para o medo. Toda violência vem de uma tremenda covardia, de muito medo. E o medo paralisa, torna-se mais violento quando não consegue ver estratégias e alternativas de outras saídas menos destrutivas. Então a criatividade é a cura total para um desespero que pode nos levar a coisas desastrosas e sempre destrutivas.

"É muito ameaçador, enquanto futuro, o nihilismo que vivemos"

E como você chegou aos Krahôs?

Cheguei até eles por meio de alguns amigos. Estávamos fazendo uma peça e fomos para lá, para ter o contato com eles. Ficamos muito tempo na aldeia. Depois fui batizada e tive uma relação com eles de anos. Eles estavam em um momento de resgatar as sementes antigas e queriam fazer recuperações. E por isso me pediram para fazer algo. Tive a ideia de fazer um registro disso e chegamos, em conjunto, ao tema do palhaço sagrado. Assim comecei a estudar mais sobre o palhaço, a conhecer a sua função. Foi uma pós-graduação para mim. A recuperação das sementes foi feita porque o palhaço nasce com a agricultura, como algo ligado a uma técnica de transcendência e ao alimento. Foi uma experiência linda. O documentário é muito rico. É uma boa porta de entrada porque, por mais que você tenha um roteiro, vai lidar também com situações vivas. Poder estar livre e atenta a isso é muito legal!

Você também tem vontade de dirigir um filme de ficção?

Tenho. Até um tempo atrás eu dizia: "não, deixa ser mais atriz...". Ser "mais atriz" também é uma sede minha. Mas agora tenho vontade de estudar mais e filmar coisas interessantes. Percebo que a criatividade flui quando tenho que resolver estas questões; esta "maternagem" de poder juntar uma equipe de pessoas, olhar no olho de cada um e propor junto um processo colaborativo e criativo. O cinema tem esta força de artesanato, de circo, uma alquimia no sentido que a gente vai fazendo e juntando. Tem também o trabalho com ator, o enquadramento, a narrativa... Para mim sempre foi gostoso escrever, ler, estar construindo tudo isso. E no audiovisual, você junta tudo isso. Você consegue lidar com coisas que traduzem mundos e extremos.

Com o clipe de "Por que você" também foi assim?

No clipe houve algo muito legal por ser uma turma muito novinha. Estes meninos já saíram do berçário jogando

videogame, mexendo com drone... A gente vai aprendendo a lidar com isso. Como chegar às pessoas sem encostarmos nelas (*devido à pandemia*)? Vamos com drone! São gerações se aproximando dentro desta linguagem. Eu sou muito de outro tempo; sou do teatro lá da coxia mesmo. Mas é legal ver esta galera mais tecnológica, que mexe com computação gráfica... Eu li, ou ouvi, outro dia algo do (*cinasta Quentin*) Tarantino. É muito perigoso isso que vou falar, mas ao mesmo tempo é muito bom, muito estimulante. Ele disse que a gente não precisa ter um diploma; que, "se você ama o cinema, pode fazer um bom filme". É preciso amar o cinema. Este é um bom salvo-conduto para se arriscar.

É interessante ouvi-la falar sobre a relação com o cinema, pois sempre a associam à TV, de você, na casa das pessoas, criando uma relação de grande proximidade. E você viveu isso muito cedo, muito antes das redes sociais aproximarem o público das pessoas públicas.

Sim. Eu percebi que é algo meio assustador. Quando as coisas vão para o jornal, é algo que você escreveu e, mesmo assim, ainda há muita *fake news*. Antes acontecia de a gente não se reconhecer em uma entrevista. As que a gente fazia por telefone então... Muitas vezes dava errado. Só que, mesmo com a rede social, ainda custa para a gente desfazer mentira. Muita gente ainda fala atrocidades, coisas do tipo "você é a favor da pedofilia"...

Você acha que estas fake news são por conta da sua posição política? Acredita que se transformou em um alvo?

Sim. Completamente. Teve página do Facebook derrubada, linchamento na praça, pessoas me xingando... Inventam muita coisa, como dizer que "pegou R\$ 2,5 milhões da Lei Rouanet"... Muitas mentiras. Foi um massacre que muita gente foi vivendo. Do início deste golpe até então... Eram só denúncias para derrubar página na internet também. E por mais que você desminta, que anuncie, que a

assessoria de imprensa faça um desmentido, ainda tem vários mundos nesse mundo. Tem gente que lê uma coisa e não vai ler outra. As bolhas não vão se comunicar. Tem gente que acha que a Terra é plana. É muito doido isso.

Você acredita que existe uma rede de proteção para esse tipo de ataque acontecer?

O que é muito duro de ouvir, é quando a gente ouve do povo. O que seria uma atitude contrária a uma rede de proteção criminosa, que é uma minoria, mas que comanda a maioria? Fico muito preocupada com isso. Esse imaginário capturado. Um povo que não vê que o governo existe para protegê-lo, que acha que o governo é para oprimi-lo, que não tem responsabilidade social... Então, você vê as pessoas como se elas falassem assim: "querem colocar a culpa no presidente?". Claro, é responsabilidade! A gente teria como estar cuidando das pessoas? Poderia, neste momento, ter subsídios suficientes para todo mundo, com um dinheiro que está lá e que pode ser usado para isso? Esta informação não chega. Gostaríamos de ver o empoderamento do pequeno, do cidadão real, mas a gente não o teve em nenhum governo o suficiente. Nada muda, enquanto a gente não constrói isso e realmente não se empodera com saberes para além daqueles que são técnicos, buscando alterar um modelo de desenvolvimento predatório. A mudança tem que ser muito de base e muito ligada a isso. Mas o cuidado maior é realmente dar conta, primeiramente, desta pandemia e do pandemônio de *fake news* e distorções. A verdade tem que ser afirmada e reafirmada por nós. É uma insistência e não deixar que seja esquecida. Chega o momento de eleições, a tendência é que a gente sempre esqueça. Quando eu estava fazendo o vira-voto, no período da eleição vencida por Bolsonaro, a gente conversava com mulheres, senhoras negras, empregadas domésticas vindo da igreja evangélica, que faziam campanha para o Bolsonaro. E aí a gente dizia que ele foi contra a Lei das Empregadas Domésticas e ouvia "mas isso foi ruim porque minha

patroa não pôde me contratar por causa disso". Por que essa autoestima tão baixa? O que a gente teve antes, em um período melhor, no governo do PT, foi ver o povo brasileiro mais retratado, mais visível, mais real, e isso era muito bonito. Isso foi um empoderamento da imagem. Mas a gente ainda pecou, a gente ainda precisaria... É tão pesado, é tão "entrar para morrer" para querer fazer uma mudança de base no nosso país, não?

O feminismo é uma causa na qual você busca sempre se engajar?

Eu sou muito vítima do machismo. Do meu próprio, inclusive. E por mais feminista que eu seja, quando percebo, já estou tentando corresponder, agradecer, tentando ser cordata mesmo com toda truculência, infantilidade e imaturidade do patriarcado, do machismo. Quando vejo, estou lá, fofa. Isso me irrita e me trouxe danos muito sérios na vida. Esta descrença e lavagem cerebral eu também sofri. Eu adquiri um ódio ancestral do patriarcado. A verdade é esta. Nestas horas parece que vem a memória. Já é uma dor que não é só nossa. As (*mulheres*) que foram queimadas... Isso baixa e vem. É uma revolta insuportável. Não dá mais. Não dá para ser machista. Pode ser o que seja. Pode ser uma luz divina. Poder ser o cara mais de esquerda, humanista... Não pode estar no mesmo lugar em que estiver o machismo. Na mesma força (contrária ao ódio), há a minha compaixão profunda pela luta insana das mulheres e dos homens vítimas de toda sorte de opressão, de redução, de silenciamento, de tortura e de coisificação. Sou mais para o ideal de "Igualdade, Liberdade e Fraternidade" do que o de "Ordem e Progresso".

Como o cinema pode contribuir para a questão do meio ambiente?

A gente teve um crescimento do cinema ao se levar para as telas a nossa cultura, nos últimos anos, prévios a esse golpe. Uma coisa está totalmente ligada à outra. A existência de uma floresta em pé está ligada também a você

"A criatividade é a cura total para um desespero que pode nos levar a coisas desastrosas e sempre destrutivas"





"ROMANCE"

MIRAVISTA/DIVULGAÇÃO

mostrar, favorecer e fortalecer o que a faz estar em pé. (A oportunidade de poder) descentralizar, com o cinema acontecendo em regiões diversas, possibilita mostrar coisas diversas. Eu tive esta experiência de poder entrar com isso, ao mostrar os indígenas contando a própria história como nação. As pessoas me ligam mais à questão ecológica, por conta do "Hotxuá". Nunca penso exatamente que a gente tem que fazer um tipo de coisa ambientalista, que há um determinado nicho. É um barato poder contar uma história que acontece em um rincão, como aqueles descritos por Guimarães Rosa, e traduzir uma linguagem, uma cultura. Não vejo de onde a gente vai poder tirar nossa brasilidade, nossa cultura, nossa soberania, nossa autonomia, se a gente não tiver nossa linguagem brotando junto daquilo que está em volta de nós, com a fauna, a flora, com esta riqueza toda. Não que a gente tenha que fazer somente isso. Pode fazer coisas intimistas em outros lugares. Mas como não pensar na floresta, na água? Vamos viver em que mundo? Em Marte, dentro de um *shopping center*? Não entendo. É a questão do limite. Do limite daquilo que é sagrado.

Você é cinéfila a ponto de ir atrás de cinematografias diferentes?

Sim. Tem épocas que eu sou mais, que começo a ver algo e vou fundo. Tipo os filmes iranianos. Começo a ler muito e dou uma pirada. Mas o cinema tem esta coisa que nos

leva, que tem um fluxo, um sentido. Às vezes a gente abre aquele catálogo e espera que haja uma receita de algo para ver no dia, que faça bem para a alma, com a qual a gente vai se comunicar. Às vezes pego uma série e vejo tudo! Um filme pode mudar tanto a minha vida. É algo muito profundo. E estudando Jung, vi que é assim mesmo. O cinema toma conta da gente, nos carrega por um tempo. Agora a gente não está podendo ir ao cinema, tendo de acompanhar tudo pelo *streaming*.

Retomando a questão da pandemia, o que você acha que a gente vai levar de aprendizado após esta experiência?

Eu vi muitas superações de muitas coisas durante este confinamento. Eu acredito que a gente está se calejando. Não tem jeito. Vai vir coisa forte. Mas ainda estou assustada. Ainda estou no estado de pensar que há tantas pessoas em volta de mim que ainda se identificam com o Bolsonaro, com este governo. Ele ter sido eleito já foi tão assustador, tão chocante, tão absurdo, que só com muita poesia para curar este imaginário. A gente está mentalmente adoecido. Como vamos amadurecer deste nível de autoritarismo e agressividade em nossa sociedade? Como a gente amadurece disso de vez? A pandemia, com todas essas dificuldades, é uma chance. Só que a gente ainda está com muito boicote a esta tomada de consciência. Mas vamos lutar para isso. Acho que uma grande parcela das pessoas já está se conscientizando.

Retrato de uma década

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Quarenta críticos e professores definem os dez filmes mais importantes lançados entre 2011 e 2020

O cinema nacional se diversificou na última década, ao apostar com maior intensidade nas comédias como um produto mais afinado com o público de *shopping centers*, e também no terror e no policial. Opções que muitas vezes miram o mais puro entretenimento, mas, mesmo estes, parecem imbuídos de um DNA bem brasileiro, na maneira de transfigurar o gênero em prol de temas locais.

Aquela definição de "cinema com mensagem" parece definir os melhores longas-metragens exibidos entre 2011 e 2020. São obras que flertam com gêneros diversos, sem deixar de apontar o dedo para as grandes feridas nacionais. Aqui cabe sim um adjetivo como "político", na maneira como alguns deles não só comentam a complexa medição de forças entre esquerda e direita, como anteviram o que estava por vir.

A mudança do cenário político cimenta "Bacurau", um misto de western e horror B sobre uma cidade nordestina que, a exemplo dos filmes de Velho Oeste, parece isolada no meio do nada. O longa de Kleber Mendonça Filho lidera a pesquisa feita pela **elipse** com 40 críticos e professores de cinema do país. Foram citados 132 títulos a partir de listas individuais com os dez preferidos de cada participante.

Mendonça Filho se confirma como o grande nome da década passada. Além de ocupar o topo da lista com o seu mais recente filme, ganhador do Prêmio do Júri do Festival de Cannes – a maior honraria que o cinema nacional recebeu no "grand slam" dos festivais, desde o Urso de Ouro, no Festival de Berlim de 2008 –, os dois trabalhos anteriores também aparecem entre os cinco mais votados.

"O Som ao Redor", terceiro colocado, estabelece um clima de horror e vingança social, em que séculos de exploração de extratos menos abastados transformam um bairro de classe média alta de Recife numa grande mancha de sangue, impossível de ser apagada. E isso, num momento em que a terceirização – em mais um exemplo de exploração trabalhista – deixa antigos e novos padrões nas mãos de suas vítimas.

A casa onde reside Clara, protagonista de "Aquarius", quarto lugar na votação, é representativa de um Brasil em profunda mudança, em que uma mulher independente e idealista luta contra empresários do ramo imobiliário. Ela acaba ficando sozinha nessa guerra contra a perda dos sonhos, das conquistas, oportunidade para o cineasta pernambucano criar, mais uma vez, atmosferas de terror.

A solidão de Clara não é muito diferente do sentimento de perda presente na narrativa de "Arábia", produção mineira de Affonso Uchôa e João Dumans que levou o vice-campeonato nesta lista. Há um quê fantasmagórico também, na maneira como o personagem central – um operário da área metalúrgica – se vê à margem de tudo, num claro recado à desvalorização da força de trabalho.

Este desequilíbrio é mais explícito em "Que Horas Ela Volta?", de Anna Muylaert, sexto colocado. Por meio de Val, uma dedicada e bem-humorada empregada numa casa de classe média alta, vemos a ascensão da população mais pobre, a partir de uma atenção maior dada em governos de esquerda, e como esta alteração de relação afeta os empregadores, fazendo com que estes se sintam ameaçados.

Outro mineiro da lista é "Temporada" (sétimo), de André Novais Oliveira. A obra é fruto de um olhar voltado para a periferia da Grande Belo Horizonte, construído desde os primeiros curtas do coletivo Filmes de Plástico. E também o refinamento de um estilo narrativo que, numa superfície em que nada é propriamente aprofundado, desvela um sentimento de abandono, mostrado com uma beleza encontrada na simplicidade do dia a dia.

"Sertânia" (oitavo), de Geraldo Sarno, é o mais recente longa, lançado durante a pandemia e exibido principalmente em *streaming*, única via em tempos de cinemas fechados. Diferentemente dos demais, não é uma produção contemporânea. E tem uma linguagem inovadora, seguindo o fluxo de pensamentos de um cangaceiro moribundo. Fica evidente uma crítica a um passado de violência que parece ser a tônica hoje.

"A Vida Invisível" (nono), de Karim Ainouz, atinge o seio da construção de nossa sociedade, baseada no patriarcalismo. A invisibilidade sofrida por duas irmãs nos anos 50 respinga no Brasil atual, onde a prática de abusos de poder não sai das manchetes dos jornais, impulsionada por políticas de reforço dos símbolos machistas. Reforça-se no filme a ideia de união de mulheres como solução para vencer esta desigualdade.

Único documentário presente entre os dez mais, "Martírio" fecha a lista da **elipse**. Dirigido por Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, o longa realiza uma dura e completa análise de um conflito que ganhou uma escalada jamais vista em tempos atuais, colocando em lados opostos indígenas, a partir da luta dos Guarani Kaiowá. Não há dúvidas, o grande culpado é o Estado brasileiro.

OS 10 MELHORES

1. "Bacurau" • 2. "Arábia" • 3. "O Som ao Redor" • 4. "Aquarius" • 5. "Branco Sai, Preto Fica" • 6. "Que Horas Ela Volta?" • 7. "Temporada" • 8. "Sertânia" • 9. "A Vida Invisível" • 10. "Martírio"



OS VOTOS DE CADA UM

ADILSON MARCELINO

Jornalista e pesquisador de cinema brasileiro

1. "As Canções"
2. "Martírio"
3. "O Som ao Redor"
"Que Horas Ela Volta?"
4. "Sertânia"
"Luz nas Trevas"
5. "Temporada"
6. "No Coração do Mundo"
7. "Arábia"
8. "A Cidade é uma Só?"
9. "A Praia do Futuro"
"Café com Canela"
10. "Riscado"
"Corpo Elétrico"
"Paraiso Perdido"

ADOLFO GOMES

CineRocinante

1. "Sedução da Carne"
2. "Beduíno"
3. "O Signo das Tetas"
4. "O Batauque dos Astros"
5. "Meu Amigo Hindu"
6. "No Intenso Agora"
7. "Sertânia"
8. "Smetak"
9. "Sete Anos em Maio"
10. "Sobradinho"

ADRIANO GARRETT

Cine Festivals

1. "Branco Sai, Preto Fica"
2. "Arábia"
3. "Ilha"
4. "Martírio"
5. "O Som ao Redor"
6. "Temporada"
7. "Sinfonia da Necrópole"
8. "Vermelha"
9. "A Misteriosa Morte de Pérola"
10. "Os Dias com Ele"

AILTON MONTEIRO

Diário de um Cinéfilo

1. "Arábia"
2. "A Música Segundo Tom Jobim"
3. "Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios"
4. "Paraiso Perdido"
5. "As Boas Maneiras"
6. "Aquarius"
7. "Café com Canela"
8. "O Lobo Atrás da Porta"
9. "Riocorrente"
10. "Deslembro"

AMANDA AOUAD

CinePipocaCult

1. "Bacurau"
2. "A Vida Invisível"
3. "O Menino e o Mundo"
4. "Aquarius"
5. "Boi Neon"
6. "Branco Sai, Preto Fica"
7. "Arábia"
8. "O Animal Cordial"
9. "Elena"
10. "Que Horas Ela Volta?"

ANA ANDRADE

Professora de cinema da UFMG

1. "Aquarius"
2. "A Vida Invisível"
3. "Que Horas Ela Volta?"
4. "O Menino e o Mundo"
5. "My Name Is Now, Elza Soares"
6. "Tatuagem"
7. "Democracia em Vertigem"
8. "Temporada"
9. "Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar"
10. "Bixa Travesti"

ANA PAULA SOUSA

Jornalista especializada em audiovisual e políticas culturais

1. "Bacurau"
2. "Que Horas Ela Volta?"
3. "A Vida Invisível"
4. "Aquarius"
5. "Arábia"
6. "Branco Sai, Preto Fica"
7. "Cinema Novo"
8. "As Boas Maneiras"
9. "Sócrates"
10. "Hoje Eu Quero Voltar Sozinho"

ANDRÉ DIB

Pesquisador, curador e crítico de cinema

1. "Sertânia"
2. "Bacurau"
3. "Luz nos Trópicos"
4. "Arábia"
5. "Beduíno"
6. "Temporada"
7. "O Processo"
8. "Branco Sai, Preto Fica"
9. "Trabalhar Cansa"
10. "Martírio"

BEATRIZ SALDANHA

Revista Les Diaboliques

1. "A Noite Amarela"
2. "A Misteriosa Morte de Pérola"
3. "Branco Sai, Preto Fica"
4. "A Sombra do Pai"
5. "Sol Alegria"
6. "Los Silencios"
7. "Mãe e Filha"
8. "Pazúcus: a Ilha do Desarrego"
9. "O Som ao Redor"
10. "Trabalhar Cansa"

BIANCA DE FRANÇA ZASSO

Formiga Elétrica

1. "Bacurau"
2. "Temporada"
3. "Corpo Elétrico"
4. "A História da Eternidade"
5. "O Animal Cordial"
6. "Greta"
7. "Tinta Bruta"
8. "Aquarius"
9. "Que Horas Ela Volta?"
10. "Benzinho"

BRUNO CARMELO

Papo de Cinema

1. "Sertânia"
2. "Arábia"
3. "O Som ao Redor"
4. "Branco Sai, Preto Fica"
5. "Pacific"
6. "O Processo"
7. "Que Horas Ela Volta?"
8. "O Menino e o Mundo"
9. "Temporada"
10. "Tatuagem"

BRUNO GHETTI

Folha de São Paulo

1. "A Febre do Rato"
2. "Bacurau"
3. "Mate-me Por Favor"
4. "Ventos de Agosto"
5. "Arábia"
6. "Sangue Azul"
7. "A Paixão de JL"
8. "Branco Sai, Preto Fica"
9. "Era o Hotel Cambridge"
10. "Riocorrente"

CARLOS ALBERTO MATTOS

Blog Carmattos

1. "O Som ao Redor"
2. "Torre das Donzelas"
3. "O Processo"
4. "Temporada"
5. "Cinema Novo"
6. "Gabriel e a Montanha"
7. "Últimas Conversas"
8. "Democracia em Vertigem"
9. "O Menino e o Mundo"
10. "Que Horas Ela Volta?"

CARLOS HELÍ DE ALMEIDA

Jornal O Globo

1. "Bacurau"
2. "O Som ao Redor"
3. "Arábia"
4. "Aquarius"
5. "O Lobo Atrás da Porta"
6. "Que Horas Ela Volta?"
7. "Los Silencios"
8. "Deslembro"
9. "No Intenso Agora"
10. "O Menino e o Mundo"

CARLOS PRIMATI

FilMOTECA do Horror Brasileiro

1. "O Clube dos Canibais"
2. "Branco Sai, Preto Fica"
3. "Los Silencios"
4. "O Cemitério das Almas Perdidas"
5. "Mate-me por Favor"
6. "O Animal Cordial"
7. "Sem Seu Sangue"
8. "As Boas Maneiras"
9. "A Noite Amarela"
10. "Strovenhah, Amor Torto"

CECILIA BARROSO

Cenas de Cinema

1. "O Menino e o Mundo"
2. "Temporada"
3. "Pela Janela"
4. "Sertânia"
5. "Arábia"
6. "O Som ao Redor"
7. "Martírio"
8. "Inferninho"
9. "Que Horas Ela Volta?"
10. "Trabalhar Cansa"
"A Misteriosa Morte de Pérola"

CLARISSA KUSCHNIR

Jornalista e curadora

1. "Luz nos Trópicos"
2. "A História da Eternidade"
3. "Sertânia"
4. "O Som ao Redor"
5. "A Torre das Donzelas"
6. "Pacarrete"
7. "O Lobo Atrás da Porta"
8. "Como os Nossos Pais"
9. "O Menino e o Mundo"
10. "Azougue Nazaré"
"Ausência"

CLÉBER EDUARDO

Professor de cinema

1. "A Vizinhança do Tigre"
2. "Luz nos Trópicos"
3. "Branco Sai Preto Fica"
4. "Inferninho"
5. "Diz a Ela que me Viu Chorar"
6. "O Som ao Redor"
7. "Martírio"
8. "Um Filme de Verão"
9. "Baronesa"
10. "Ela Volta na Quinta"

ELA BITTENCOURT

Film Comment e Lyssaria

1. "Branco Sai Preto Fica"
2. "Sertânia"
3. "Bacurau"
4. "Arábia"
5. "Temporada"
6. "O Som ao Redor"
7. "Aquarius"
8. "As Boas Maneiras"
9. "Baronesa"
10. "No Coração do Mundo"
"Boi Neon"

GABRIEL CARNEIRO

Crítico de cinema

1. "O que se Move"
2. "O Homem que não Dormia"
3. "As Boas Maneiras"
4. "O Menino e o Mundo"
5. "Mãe e Filha"
6. "Avanti Popolo"
7. "O Cemitério das Almas Perdidas"
8. "Ritos de Passagem"
9. "Já Visto, Jamais Visto"
10. "As Duas Irenes"

Os três últimos longas-metragens de Kleber Mendonça Filho aparecem entre os cinco melhores da década

GISELLE LUCENA

Professora UFAC

1. "O Palhaço"
2. "Que Horas Ela Volta?"
3. "Nise, o Coração da Loucura"
4. "Gonzaga, de Pai pra Filho"
5. "Meu Pé de Laranja Lima"
6. "O Silêncio dos Homens"
7. "Cine Holliúdy"
8. "O Mercado de Notícias"
9. "Tudo Bem no Natal que Vem"
10. "Era o Hotel Cambridge"

ISABEL WITTMANN

Feito por Elas

1. "Aquarius"
2. "Trabalhar Cansa"
3. "Que Horas Ela Volta?"
4. "Tatuagem"
5. "Animal Cordial"
6. "A Vida Invisível"
7. "Era o Hotel Cambridge"
8. "Elena"
9. "Branco Sai, Preto Fica"
10. "Mormaço"

IVONETE PINTO

Teorema

1. "Martirio"
2. "Branco Sai, Preto Fica"
3. "O Som ao Redor"
4. "Arábia"
5. "Aquarius"
6. "Trabalhar Cansa"
7. "Que Horas Ela Volta?"
8. "Sertânia"
9. "Ex-Pajé"
10. "Elena"

JOÃO NUNES

Hora Campinas

1. "A Vida Invisível"
2. "O Beijo no Asfalto"
3. "O Som ao Redor"
4. "Sudoeste"
5. "Mataram Meu Irmão"
6. "O Lobo Atrás da Porta"
7. "O Menino e o Vento"
8. "As Canções"
9. "Elvis e Madona"
10. "Todas as Razões para Esquecer"

JOÃO PAULO BARRETO

A Tarde e Scream&Yell

1. "Bacurau"
2. "As Canções"
3. "Aquarius"
4. "Trabalhar Cansa"
5. "Baixo Centro"
6. "O Som Ao Redor"
7. "Arábia"
8. "Boi Neon"
9. "Que Horas Ela Volta?"
10. "Greta"

JULIANA COSTA

Zinematógrafo e Cine Festivals

1. "Arábia"
2. "Branco Sai, Preto Fica"
3. "Já Visto, Jamais Visto"
4. "Batguano"
5. "Educação Sentimental"
6. "Baronesa"
7. "Os Dias com Ele"
8. "Ela Volta na Quinta"
9. "A Frente Fria que a Chuva Traz"
10. "As Boas Maneiras"

JULIANO GOMES

Revista Cinética

1. "Ilha"
2. "Ela Volta na Quinta"
3. "Sol Alegria"
4. "Exilados do Vulcão"
5. "Divino Amor"
6. "Retratos de Identificação"
7. "A Cidade É uma Só?"
8. "Esse Amor que nos Consome"
9. "Arábia"
10. "Essa Terra é Nossa!"

KEL GOMES

Cinematório e Feito por Elas

1. "Bacurau"
2. "Arábia"
3. "Temporada"
4. "Era o Hotel Cambridge"
5. "Sertânia"
6. "Boi Neon"
7. "Trabalhar Cansa"
8. "Martirio"
9. "Vaga Carne"
10. "Que Horas Ela Volta?"

LUIZ JOAQUIM

Cinema Escrito

1. "Arábia"
2. "Temporada"
3. "Aquarius"
4. "Que Horas Ela Volta?"
5. "No Intenso Agora"
6. "O Processo"
7. "Vermelha"
8. "A História da Eternidade"
9. "Doce Amianto"
10. "Pacífic"

MARCELO IKEDA

Cinecasulofília

1. "O que se Move"
2. "Baronesa"
3. "Esse Amor que nos Consome"
4. "O Som ao Redor"
5. "Ela Volta na Quinta"
6. "Era uma Vez Brasília"
7. "Luz nos Trópicos"
8. "Girimunho"
9. "Mãe e Filha"
10. "Inferninho"

MÔNICA KANITZ

Programadora da Cinemateca Paulo Amorim

1. "Bacurau"
2. "Que Horas Ela Volta?"
3. "O Palhaço"
4. "Benzinho"
5. "Aquarius"
6. "Tatuagem"
7. "As Canções"
8. "O Lobo Atrás da Porta"
9. "Arábia"
10. "O Menino e o Mundo"

NEUSA BARBOSA

Cineweb

1. "Era o Hotel Cambridge"
2. "Bacurau"
3. "Ex-Pajé"
4. "Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios"
5. "Febre do Rato"
6. "Sertânia"
7. "Para Minha Amada Morta"
8. "Que Horas Ela Volta?"
9. "Arábia"
10. "Temporada"

ORLANDO MARGARIDO

Crítico de cinema

1. "O Som ao Redor"
2. "Bacurau"
3. "Arábia"
4. "Corumbiara"
5. "Branco Sai, Preto Fica"
6. "Riocorrente"
7. "Que Horas Ela Volta?"
8. "Casa Grande"
9. "Benzinho"
10. "Mataram Meu Irmão"

PEDRO BUTCHER

Valor Econômico

1. "Bacurau"
2. "O que se Move"
3. "Nova Dubai"
4. "As Boas Maneiras"
5. "Martirio"
6. "Esse Amor que nos Consome"
7. "Doméstica"
8. "República"
9. "Ela Volta na Quinta"
10. "Branco Sai, Preto Fica"

RAFAEL CARVALHO

A Tarde e Moviola Digital

1. "As Boas Maneiras"
2. "O Som ao Redor"
3. "Branco Sai, Preto Fica"
4. "A Sombra do Pai"
5. "Sertânia"
6. "Jonas e o Circo sem Lona"
7. "Arábia"
8. "Café com Canela"
9. "Temporada"
10. "No Intenso Agora"

RENATO SILVEIRA

Cinematório e Rádio Inconfidência

1. "Arábia"
2. "Aquarius"
3. "Temporada"
4. "Martirio"
5. "Trabalhar Cansa"
6. "Benzinho"
7. "Era o Hotel Cambridge"
8. "A Vida Invisível"
9. "Como Nossos Pais"
10. "O Menino e o Mundo"

SIMONE ZUCCOLOTTO

Canal Brasil

1. "Tatuagem"
2. "Aquarius"
3. "A Vida Invisível"
4. "Bacurau"
5. "Febre do Rato"
6. "O Lobo Atrás da Porta"
7. "Casa Grande"
8. "Era o Hotel Cambridge"
9. "Praia do Futuro"
10. "Arábia"

STEPHANIA AMARAL

Feito por Elas

1. "Bacurau"
2. "Trabalhar Cansa"
3. "O Animal Cordial"
4. "Boi Neon"
5. "Aquarius"
6. "A Cidade Onde Envelheço"
7. "As Boas Maneiras"
8. "Inferninho"
9. "Divino Amor"
10. "Mormaço"

SUSANA SCHILD

O Globo

1. "O Som ao Redor"
2. "Que Horas Ela Volta?"
3. "A História da Eternidade"
4. "O Lobo Atrás da Porta"
5. "Boi Neon"
6. "Temporada"
7. "Bacurau"
8. "As Canções"
9. "Ex-Pajé"
10. "Era o Hotel Cambridge"

SUZANA UCHÔA ITIBERÊ

OQVER Cinema & Streaming

1. "Pacarrete"
2. "Benzinho"
3. "Aquarius"
4. "O Sal da Terra"
5. "Bacurau"
6. "A Vida Invisível"
7. "Que Horas Ela Volta?"
8. "Como Nossos Pais"
9. "O Menino e o Mundo"
10. "Hoje Eu Quero Voltar Sozinho"

Caminhos recentes do CURTA-METRAGEM brasileiro

POR ADRIANO GARRETT

Ao receber o convite da **clipse** para escrever um breve texto sobre curtas brasileiros da última década, recordei-me de imediato de uma situação pela qual passou o maior evento do país dedicado ao formato, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo – Curta Kinoforum.

Criado em 1990, o festival paulistano sempre buscou um caráter panorâmico, o que em seu início significava exibir a totalidade das produções do formato realizadas em película no Brasil. Todavia, pelo aumento da produção nacional, não demorou a se impor a necessidade de seleção, o que levou o Curta Kinoforum a criar, a partir de sua quinta edição, a Videoteca, um espaço no qual espectadores podiam assistir - em telas menores - a todos os filmes inscritos no festival, mesmo aqueles não-selecionados. Tal iniciativa perdurou, bravamente, até 2012.

Vejo a Videoteca como uma (bem-intencionada) ilusão totalizante, uma tentativa de “dar conta” de um volume de produção que se adensou exponencialmente, a ponto de não ser mais possível catalogá-lo, tendo em vista fatores como o barateamento dos processos de realização por meio da tecnologia digital, o aumento e a descentralização de recursos públicos destinados à atividade

cinematográfica (algo que o governo federal atual trabalha para desmontar) e o forte crescimento da oferta de cursos de formação.

A última década (2011-2020) foi aquela que expressou com maior nitidez, por exemplo, como o aumento de representatividade de grupos contra hegemônicos (mulheres, pessoas negras, indígenas, LGBTQs) poderia reverberar em tela, e nesse sentido o curta-metragem se mostrou um espaço privilegiado, tendo em vista não só as menores barreiras econômicas de produção, na comparação com os longas, mas sobretudo as especificidades de linguagem que ele pode proporcionar.

Refletir sobre curtas brasileiros contemporâneos demanda, então, dois gestos fundamentais: o primeiro, o da ciência da incompletude diante de um cenário em que os maiores festivais chegam a receber a cada edição, um número de curtas-metragens inscritos que ultrapassa a casa do milhar; o segundo, uma tentativa de traçar linhas de força, aproximações, choques, tendências e constelações que visem a fornecer identidade e visibilidade para parte dessa produção historicamente escanteada diante da hegemonia do longa-metragem de ficção (lembremos a célebre pergunta: “é curta ou é filme?”).



KBELA

ALILE DARA ONAWALE/DIVULGAÇÃO

Com essas questões em mente, organizei, no último mês de dezembro, para o site Cine Festivais a pesquisa "Curtas e Médias Brasileiros Incontornáveis – 2010-2020", que ouviu 45 profissionais da crítica, da realização, da curadoria e da academia. Todos responderam ao mesmo questionamento: "em sua visão, quais são os três curtas e médias-metragens brasileiros incontornáveis produzidos entre 2010 e 2020? Por que?"

O grupo de 79 filmes citados abre algumas portas para pensarmos essa produção recente. Começamos por "Fantasmas", curta mais mencionado no levantamento, mas que por ter sido realizado em 2010 não entraria em uma lista da última década. A importância e a influência do filme de André Novais Oliveira pode ser vista: no trato com a imagem digital, associando-se a uma ideia pré-concebida de banalidade (do enquadramento, dos diálogos, da situação e da textura do digital em relação à película) para depois subvertê-la, ao nos revelar a contagotas sua sofisticação; na regionalidade, notada nos diálogos a partir do sotaque e de situações localizadas, como uma dívida de apenas (?) dez reais; na representatividade, visto que André é um cineasta negro, embora em um nenhum momento o filme mostre os corpos de seus personagens, o que complexifica expectativas com relação a obras realizadas por grupos não-hegemônicos; e no experimentalismo, dada a rigidez do dispositivo e a circularidade da narrativa (eu, particularmente, adoraria ver "Fantasmas" projetado em *looping* na sala de uma galeria).

Os dois filmes subsequentes mais citados, "Kbela" (Yasmin Thayná, 2015) e "NoirBLUE" (Ana Pi, 2018), corroboram a constituição e a visibilidade adquirida por um corpo notável e diverso de realizadoras e realizadores negros na última década, e também podem ser lidos a partir

da chave da experimentação e do diálogo com outras artes: no primeiro caso, a música, a dança e a performance recuperam feridas diaspóricas e propõem uma chave de acolhimento e emancipação para mulheres negras em reencontro com raízes africanas; no segundo caso, a dança é o caminho pelo qual o corpo da realizadora-personagem ocupa paisagens de países africanos em comunhão com uma narração cadenciada e poética.

"NoirBLUE" foi pensado inicialmente como um vídeo-diário pessoal, e não como um trabalho direcionado para o universo cinematográfico. A sua boa acolhida após a exibição no FestCurtasBH em 2018 é sinal do quanto o cinema ganha quando expande e torna mais porosas suas barreiras. Tal gesto, infelizmente, ainda é exceção no que se refere a outras imagens e sons produzidos inicialmente para plataformas distintas, como é o caso de vídeos virais da internet. As três citações de "O Redemoinho" (autoria desconhecida, 2010) na lista do "Curtas e Médias Incontornáveis", por exemplo, apontam para um desafio de reflexão a ser encarado pelo campo cinematográfico na próxima década.

Os quatro filmes citados aqui abrem alguns caminhos de reflexão a respeito do que de melhor o curta-metragem brasileiro produziu em tempos recentes. Para quem deseja tomar essa estrada, há uma série de desvios, bifurcações, encruzilhadas e rotas paralelas possíveis. Com a diferença de que, hoje em dia, a Videoteca pode ser construída, de forma personalizada, a partir do vasto material disponível online e desmembrado nos Vimeos, Youtubes e festivais virtuais que não param de proliferar.

Adriano Garrett é jornalista, crítico e pesquisador de cinema, editor do site Cine Festivais

A dança é o caminho pelo qual o corpo da realizadora-personagem ocupa paisagens de países africanos em comunhão com uma narração cadenciada e poética



*NOIRBLUE

ANA PI/DIVULGAÇÃO

SALA ESCURA

És um senhor tão bonito!

POR MARCO ANTONIO MOREIRA



Mais antigo cinema de rua em atividade no país, o Olympia é símbolo de resistência e referência ativa e participativa na vida cultural de Belém

A história do cinema no Pará começou pouco depois da primeira exibição paga de um filme, na lendária sessão dos irmãos Lumière, na França, em dezembro de 1895, com a Amazônia entrando na lista dos lugares onde imagens seriam captadas e distribuídas pelo mundo, muito em função das lendas contadas sobre a região brasileira. Segundo o crítico e pesquisador Pedro Veriano, autor do livro *Cinema no Tucupí*, a primeira exibição em Belém teria ocorrido em 29 de dezembro de 1896, por meio do aparelho Vitascope, criado por Thomas Edison e não o cinematógrafo dos Lumière. A sessão aconteceu no Teatro da Paz, prédio de linhas neoclássicas construído no período áureo da exploração de borracha, que foi adaptado para acomodar a estrutura necessária para a projeção. Posteriormente o número crescente de exibições em praças e lugares públicos fez com que muitos espectadores da capital do estado iniciassem uma relação contínua com o cinema. Essas sessões eram realizadas por projetoristas ambulantes, especialmente no Arraial de Nazaré, durante o Círio, uma das maiores festas religiosas do país.

A primeira década do século passado teve, em sua maioria, salas temporárias de exibição. Em Belém, o espanhol Joaquin Llopis foi o primeiro empresário a construir locais permanentes, ou seja, prédios ou edificações com a finalidade específica de projeção de filmes. Esse e outros investimentos transformaram o panorama do circuito de exibição local, de tal forma que, no início da segunda década do século XX, a capital do Estado tinha em funcionamento 12 salas de cinema, em diversos bairros da cidade.

De acordo com relatos da imprensa deste período, Belém tinha bons cinemas, mas sem condições suficientes para modificar a ideia preconceituosa que muitos tinham sobre a atividade. A mudança na relação do público só veio com a inauguração do Olympia, em 24 de abril de 1912, pelos empresários Antonio Martins e Carlos Augusto Teixeira.

Martins e Teixeira eram proprietários do Grand Hotel, empreendimento luxuoso construído também durante o ciclo da borracha na região, e o Palace Theatre, lugar das artes cênicas. A criação do Olympia ampliaria a área cultural e social existente entre o Grand Hotel, o Palace Theatre e o Teatro da Paz, todos próximos e localizados no centro da cidade, frequentados pela elite paraense. Segundo Veriano, a classe social que não ia ao cinema de Llopis percebeu

que poderia frequentar a nova sala, mais luxuosa e confortável. Para se entender o significado da inauguração do cinema Olympia naquele período, é válido citar o registro jornalístico de "A Folha do Norte" no dia de sua inauguração:

Marcou um verdadeiro acontecimento nas rodas elegantes desta capital, entre o que a sociedade tem de mais fino, de chic e culto, a inauguração do cinema Olympia, realizada ontem no luxuoso Edifício construído para esse fim à Praça da República, esquina da Rua Macapá. Tudo o que tem de belo, de encantador e de alegre, concorreu com a sua presença para o brilhantismo da serata, dando por alguns momentos à nova casa de diversões, um aspecto delicioso de raro prazer, que bem traduz a ansiedade em que se achava a nossa população por um centro onde pudesse experimentar a deliciosa sensação de viver que nos dá o contato com gente sadia que se diverte ("Jornal Folha do Norte"-25/04/1912)

A partir de sua abertura, o Olympia tornou-se referência de exibição de filmes para os paraenses. Com a melhor roupa e chapéu, assistir a um filme na sala era um evento social que perdurou durante décadas. Segundo Veriano, havia espectador com cadeira cativa no cinema, além de saraus nas salas de espera. Filmes silenciosos com acompanhamento musical ao vivo faziam parte de uma programação diversa que conquistou os espectadores de diversas classes.

Em 1948, os proprietários venderam esse patrimônio para o empresário nordestino Luiz Severiano Ribeiro que, na ocasião, negociava a compra de salas de cinema em diferentes Estados para o crescimento de seu circuito de exibição. O cinema passou a fazer parte da programação nacional do grupo que, durante muitos anos, foi o maior circuito exibidor brasileiro. O Olympia acompanhou as transformações do público e do mercado cinematográfico, como a chegada do som, a popularização dos filmes mexicanos e norte-americanos (originados de Hollywood), o sucesso das chanchadas, as grandes bilheterias de filmes bíblicos, a concorrência com a televisão e os sucessos do cinema brasileiro. No final dos anos 1990, a crise no mercado cinematográfico gerou o fechamento de cinemas de rua em vários países e, posteriormente, se consolidou a configuração de salas em *shoppings* como meio de sobrevivência financeira dos grupos de exibição.



A possibilidade de encerramento da atividade e de a edificação ser vendida para se tornar uma loja comercial fez com que a sessão derradeira fosse marcada por protestos

Em 2006, a administração do Severiano Ribeiro anunciou o fechamento do cinema Olympia. Com a última sessão programada para 16 de fevereiro, surgiu uma reação inédita por parte de críticos de cinema, jornalistas, profissionais do audiovisual e público. A possibilidade de encerramento da atividade e de a edificação ser vendida para se tornar uma loja comercial fez com que a sessão derradeira fosse marcada por protestos, levando o prefeito a garantir que o cinema não seria vendido, com o município se responsabilizando pela administração.

A partir de então houve uma significativa alteração na operacionalidade do Olympia, com uma programação totalmente direcionada à valorização e à diversidade da cultura cinematográfica, com entrada franca. Em parceria com cinematecas, consulados, embaixadas e diversas instituições vinculadas ao cinema, a tradicional sala paraense passou a ter um novo papel dentro do cenário cultural e educativo de Belém, a partir de exibição de filmes e da criação de projetos que conquistaram a comunidade local, como a inclusão de produções amazônicas.

Para viabilizar múltiplas ações educativas que pudessem

contribuir para constituir novos cidadãos e não apenas espectadores, a direção e a equipe do cinema criaram projetos de sucesso como A Escola vai ao Cinema (sessões exclusivas para alunos de escolas públicas e privadas), A Universidade vai ao Cinema (sessões exclusivas para universitários), Cinema e Música (exibição de filmes silenciosos com acompanhamento musical ao vivo, resgatando a atividade que este cinema realizava até o início dos anos 1930), Cinema Olympia Itinerante (exibição de filmes em ilhas próximas à cidade e praças públicas), entre outros.

O Olympia completa 109 anos em abril de 2021 e permanece como um dos cinemas de rua mais antigos do Brasil e do mundo. Sua referência ativa e participativa na vida cultural de Belém tem um valor simbólico sobre a importância dos cinemas de rua no aspecto social, afetivo e memorial de uma cidade. Além do que representa para a cidade e para o Estado, o Olympia é um símbolo de resistência de uma época democrática de acesso às salas de exibição, quando os cinemas de rua atraíam público de todas as classes sociais, que tinham a oportunidade para se encantar em uma sala de cinema.



Marco Antonio Moreira é presidente da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e membro da Academia Paraense de Ciências (APC). Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFPA, é mestre em Artes pela UFPA, professor de Cinema em várias instituições de ensino, coordenador-geral do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), crítico de cinema e pesquisador.

REPRESENTATIVIDADE

A força das AMERÍNDIAS e suas imagens

Outras formas de ver, escutar, fazer e dizer sobre o que foi e ainda é constantemente apagado e silenciado por meio de estratégias coloniais, patriarcais e capitalistas

POR CLARISSE ALVARENGA

PATRÍCIA FERREIRA PARÁ YXAPY

Os povos ameríndios não separam a arte da vida. Por isso seus filmes fazem parte dos rituais, cantos, danças, pinturas, tecelagens e cestarias, assim como acompanham a temporalidade do plantio, do preparo dos alimentos, do ensino, das narrativas de suas histórias e da luta por direitos. Tendo isso em vista, o cinema produzido pelas mulheres ameríndias apresenta um interesse particular devido ao posicionamento específico que elas assumem em suas culturas. Além do deslocamento que é inerente ao cinema indígena, pelo fato de se constituir como um tipo de imagem realizada a partir de outras perspectivas, o cinema das mulheres traz à tona novas questões.

Ao tornar visível e audível o que foi e ainda é constantemente apagado e silenciado por meio de estratégias coloniais, patriarcais e capitalistas, esses trabalhos propõem um movimento contra-colonial. Apresentam outros regimes de visibilidade e de escuta, que envolvem os corpos das mulheres, seus territórios, suas práticas e suas vozes – seja dentro ou fora das aldeias – e o cinema. Nos filmes realizados pelas mulheres ameríndias estão em jogo formas de ver, escutar, fazer e dizer, que colocam em xeque as maneiras como a história, a arte, a cultura e a sociedade brasileiras são compreendidas e transmitidas.

A potência dessa produção apresenta um interesse, tanto para as próprias mulheres indígenas, quanto para os (as) espectadores(as), indígenas ou não-indígenas. Para elas, trata-se de reestabelecer relações com seus espaços, tempos e tradições de outra maneira – agora usando também a câmera – e de ampliar ao seu modo as possibilidades de diálogo com a sociedade não-indígena, a respeito de seus direitos; direitos esses que, como nos lembra a líder indígena Sônia Guajajara, antes de ser uma luta pela demarcação de terras, pela saúde e pela educação, é uma luta pela vida em suas variadas formas.

Para os (as) espectadores (as), os filmes realizados por mulheres ameríndias são oportunidades de tomar contato com formas de viver que permitem ampliar a percepção sobre processos históricos, sociais e culturais no Brasil, ainda pouco conhecidos e que podem, inclusive, oportunizar outras concepções de vida em comum a partir das imagens.

MULHERES FORTES

As mulheres ameríndias que atuam com cinema vêm de culturas diferentes e realizam filmes que têm características distintas. Mas elas têm em comum a força que adquirem em seus rituais, no convívio cotidiano dentro de suas aldeias e na resistência em seus territórios, algo que se faz notar nos filmes.

Sueli Maxakali é uma mulher forte que se tornou cineasta e que já conta com uma trajetória extensa. Juntamente com Isael Maxakali, ela produziu fotografias, desenhos, cantos e filmes que são exemplos de resiliência. Recentemente realizaram o filme “Yãmihex, as Mulheres-espírito” (2019), que aborda a relação do povo Maxakali com as mulheres-espírito.

O longa-metragem entrelaça perspectivas que permitem enxergar os complexos – e nem sempre facilmente compreensíveis – vínculos entre o xamanismo feminino, que permite que as mulheres estabeleçam interações com seres de outras espécies, e o cinema. Esse trabalho foi exibido em diversos festivais e obteve prêmios, entre eles o de melhor filme na mostra “Olhos Livres” da Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2020.

Durante a narrativa, são mostrados diversos momentos em que toda a aldeia se envolve na relação com o espírito do feminino, desde os preparativos do ritual até o instante em que as mulheres-espírito se despedem da aldeia. Todos esses momentos são igualmente importantes para a percepção sobre como as mulheres Maxakali alinhavam experiências heterogêneas, algumas delas mínimas, quase imperceptíveis, enquanto outras são amplas e expansivas. Ao aprenderem a lidar com esse intrincado jogo de relações – que envolve o cotidiano, a alimentação, o corpo, o território, o ritual e o espírito do feminino – é que elas se tornam mulheres fortes, como explica a pesquisadora Claudia Magnani em sua tese de doutorado intitulada “Ûn Ka'ok - Mulheres Fortes: uma Etnografia das Práticas e Saberes Extra-ordinários das Mulheres Tikmũ'ün - Maxakali” (2018).

O povo Maxakali e o povo Pataxó são parentes e guardam uma história de resiliência em comum. Ao perceberem a



OLINDA YAWAR MUNIZ WANDERLEY



MICHELE KAIOWÁ



Durante a narrativa, são mostrados diversos momentos em que toda a aldeia se envolve na relação com o espírito do feminino

"YÁMIYHEX, AS MULHERES-ESPÍRITO"

sua força como mulheres e como Pataxó. Vanuzia Bonfim e Caamini Braz, ambas do Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha, realizaram "Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe" (2019).

O filme foi rodado na aldeia mãe, como é conhecida a aldeia Barra Velha, situada no extremo Sul da Bahia. Eles foram dos primeiros povos a ter contato com os invasores, os colonizadores portugueses. Se ali começa a história oficial daquilo que conhecemos como Brasil, neste lugar se inicia também a história da resistência, encarnada no canto entoado por Maria Coruja sobre a imagem que nos coloca de frente para o mar, logo após a cena da fogueira no início do documentário: "os primeiros brasileiros são os índios", canta ela, com uma voz que parece reverberar do outro lado do oceano. É como se a partir dali estivéssemos olhando a história a partir de um outro ponto de vista – reverso –, de quem sempre esteve ligado à terra do lado de cá. O filme dá a ver a cosmopercepção das mulheres, seus modos de ser, conviver, seus encontros intergeracionais, suas práticas cotidianas, seus saberes rituais, sua força espiritual e seus ciclos de vida.

"Força das Mulheres" alterna os modos de ser mulher na aldeia com a atuação delas fora do território, nos momentos em que saem em luta pela defesa da terra, dos seus corpos e da sua arte. A equipe participa ativamente da insurgência das mulheres no povoado turístico de Caraíva, na Bahia, vizinho da aldeia, para manifestar insubmissão frente ao fato de elas terem sido impedidas de vender seus artefatos (colares, pulseiras, feitos de sementes e utensílios de madeira) no povoado, importante fonte de renda para a comunidade. Elas se posicionam sobre o ocorrido, chamando a atenção de turistas e comerciantes locais para o preconceito e o racismo que enfrentam no contato com os não-índigenas, numa terra que, como bem lembram, é delas. As indígenas mostram que o racismo

e o preconceito são históricos e permanecem atuais.

Outro documentário importante, realizado na Bahia, na aldeia Caramuru, é "Mulheres que Alimentam" (2018), da cineasta Tupinambá Olinda Yawar Wanderley, que atua também como curadora de diversos festivais de cinema, entre eles a Mostra Amotara, ao lado de Joana Brandão, voltada especificamente para a produção das mulheres ameríndias.

Durante as filmagens desse documentário, Olinda interage com as anciãs da aldeia Pataxó Hã hã hã, mostrando suas práticas de cultivo de sementes. O filme é animado pela relação de intimidade da cineasta com as mulheres que ela escolhe filmar. Em alguns momentos, Olinda entra em cena e fica evidente a importância de ter uma mulher indígena do outro lado da câmera, para que as nativas mais velhas de fato se expressem. Além desse, Olinda realizou também os filmes "Kaapora, o Chamado das Matas" (2020) e "Equilíbrio" (2020).

Essas e outras produções indígenas apontam para a criação de um espaço em que as mulheres indígenas podem estar juntas, se ouvirem e trocarem suas experiências, que não envolvem apenas o apagamento e o silenciamento, mas também a força da voz, da escuta e de suas visualidades.

CONVERSAS ENTRE MULHERES GUERREIRAS

Entre as indígenas Guarani, percebe-se que o cinema tem sido uma maneira de elas se relacionarem com outras mulheres, próximas e distantes, de sua geração (e também de outras gerações). A cineasta Mbya Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy realiza seu primeiro filme – "Para Rêté" (2015) – em torno da sua relação com a mãe, a avó e a filha. Esse trabalho apresenta-se como uma espécie de ritual de iniciação no qual, por meio da experiência do cinema,



"TEKO HAXY - SER IMPERFEITA"

a diretora se interroga sobre o seu lugar como mulher. Após essa obra, Pará Yxapy realizou, com a artista visual Sophia Pinheiro, "Teko Haxy - Ser Imperfeita" (2018), filme que circulou em muitos festivais dentro e fora do Brasil e que é composto de uma série de conversas entre as duas. Elas abordam questões íntimas da história familiar de cada uma e assuntos históricos, como o contato entre os Guarani e os colonizadores espanhóis.

O trabalho coletivo das mulheres Guarani mais recente é "Nhemongueta Kunhã Mbaraete", nome que as cineastas Guarani Michele Kaiowá e Graciela Guarani, além de Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, escolheram para um conjunto de cartas audiovisuais trocadas entre elas durante os primeiros meses de isolamento social em 2020. "Nhemongueta Kunhã Mbaraete" quer dizer conversa entre mulheres guerreiras. As quatro cineastas já tinham outros filmes em suas trajetórias. Graciela Guarani, por exemplo, realizou com Alexandre Pankararu, trabalhos como "Terra Nua" (2014), "Mãos de Barro" (2016) e "Tempo Circular" (2018). Assim como Olinda e Pará Yxapy, ela também atua como curadora de inúmeros festivais dentro e fora do Brasil.

A despeito de viverem em lugares muito distantes uns dos outros e de estarem em isolamento, elas criaram, com a troca de cartas, um espaço aberto em que os territórios onde vivem são interligados em função da proximidade que a fala de uma sugere com a outra. Michele Kaiowá vive no Centro-Oeste do Brasil, na Aldeia Panambizinho, em Dourados (MS). Graciela Guarani nasceu na Aldeia Jaguapiru, na vizinhança da aldeia de Michele, mas vive atualmente no sertão de Itaparica, no Nordeste, numa cidade do interior de Pernambuco, perto do território Pankararu. Patrícia vive no extremo Sul do país, próximo à fronteira com a Argentina, na Aldeia Koenju, em São

Miguel das Missões (RS). Durante as gravações, Sophia estava em um sítio com sua mãe, em Goiás, apesar de viver em São Paulo.

Nesses lugares foram realizadas quatro séries de cartas, compostas por quatro cartas cada uma, totalizando assim 16 trabalhos. As conversas são constituídas por imagens realizadas por celular, em que muitas vezes elas próprias se colocam em cena, com a colaboração de parentes. A narração em voz over, a partir de áudios gravados no celular, é um recurso importante porque sublinha a fala. A escolha das palavras permite que elas façam desse trabalho uma conversação de cada uma consigo mesma e com as demais, por meio da imagem.

TECENDO OS FIOS DA PRODUÇÃO DAS MULHERES

Um ponto fundamental para que existam cineastas ameríndias é a disponibilidade de processos formativos nos lugares onde vivem, geralmente nas próprias aldeias. Uma das primeiras cineastas que emerge no Brasil, no quadro do Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciativa de formação de realizadores indígenas em curso no Brasil desde 1986, é Natuyu Ikpeng, que participa do filme "Das Crianças Ikpeng para o Mundo" (2001). Trata-se de um filme em que os Ikpeng apresentam sua aldeia para o mundo, do ponto de vista das crianças, mostrando os seus espaços, seus tempos, suas relações, suas brincadeiras. Ao final, Natuyu e outros realizadores pedem que as crianças indígenas ao redor do planeta também se apresentem, sugerindo um movimento de diálogo.

Ainda no âmbito do VNA, foi realizado o filme "Ayani por Ayani" (2010), de Ayani Huni Kuin. O trabalho é fruto de uma



oficina ministrada por Ana Carvalho, Carolina Canguçu e Louise Botkay, no Centro de Memória São Joaquim, no Acre, para o povo Huni Kuin. A ideia inicial era registrar o processo de tecelagem das mulheres desta aldeia. Durante as filmagens, porém, Ayani resolve acompanhar a sua avó, que também se chama Ayani, procurando, com a câmera, aprender um leque variado de práticas cotidianas. A avó está disposta a ensinar; e a neta, totalmente voltada a utilizar o cinema para observá-la e escutá-la.

Percebendo a importância da aproximação entre as mulheres ameríndias e o cinema, a diretora Mari Corrêa criou o Instituto Catitu com o objetivo de se dedicar integralmente à elaboração de outra maneira de fazer cinema com as mulheres indígenas, principalmente no Parque Nacional do Xingu, no Mato Grosso. Um pouco desse processo pode ser conhecido por meio do filme "Formação Audiovisual das Mulheres Indígenas" (2011), assinado por Mari Corrêa e Raquel Diniz.

No contexto das oficinas de formação oferecidas pelo Instituto Catitu no Xingu, foi realizado, entre outros, o filme ficcional "A História da Cotia e do Macaco" (2011), de Wisiô Kawaiwete e Coletivo das Cineastas Xinguanas. Ele começa com Wisiô na rede, tecendo o fio de algodão e contando para os netos a história que veremos a seguir. Nessa história, que conta com a participação de Natuyu Ikpeng

e tem como protagonista a também cineasta Kujãesage Kawaiwete, a atriz mantém uma relação extraconjugal com um macaco. Trata-se de uma narrativa tradicional do povo Kayabi, em que a figura da mulher é associada à transgressão. A decisão de encená-la vincula o próprio ato de filmar ao ato de transgressão.

OUTROS CORPOS, OUTRAS VOZES

Todos esses e muitos outros trabalhos realizados nas diferentes regiões do Brasil nos indicam uma filmografia potente, em que as mulheres ameríndias criam espaços, por meio do cinema, onde podem estar juntas, se escutar e falar, tanto sobre questões históricas quanto sobre aspectos atuais, do ponto de vista de suas experiências íntimas e também sociais. Em meio a seus fazeres cotidianos, suas práticas dentro e fora das aldeias, elas trazem à cena outras narrativas, outras formas de ser, de conhecer e também de perceber.

A luta para que outras vozes sejam escutadas, que outros corpos possam falar, outras percepções possam emergir e outros territórios possam continuar existindo no Brasil se dá, mais do que nunca nos dias de hoje, no campo do cinema. E o cinema das mulheres ameríndias está na linha de frente.



Clarisse Alvarenga possui graduação em Comunicação Social (UFMG, 1996), mestrado em Multimeios (Unicamp, 2005), doutorado em Comunicação Social (UFMG, 2015) e pós-doutorado no PPGAS do Museu Nacional (UFRJ, 2019). É professora na Faculdade de Educação da UFMG, onde coordena o Lapa (Laboratório de Práticas Audiovisuais). Seu principal tema de pesquisa é o cinema ameríndio feito no Brasil. Entre os filmes que dirigiu estão "Ô, de Casa!" (2007) e "Homem-peixe" (2017). É autora do livro "Da Cena do Contato ao Inacabamento da História" (2017).



Por um cinema NEGRETO, PERIFÉRICO, AMAZÔNICO

POR SILVANA MASCAGNA
ILUSTRAÇÃO ALEXANDRE BRANDÃO

A produtora Negritar, formada por mulheres pretas de Belém, luta para construir novas narrativas de representatividade no Brasil

Quando o cinema volta sua câmera para o Norte do Brasil, a floresta e os indígenas geralmente são o seu foco, ignorando que um dos seus estados, o Pará, é a unidade federativa com o maior número de negros do país. Apesar de contar com mais de 75% de afrodescendentes, o audiovisual local insiste em não registrar o fato, nem como documento, nem como ficção.

Essa falta de representatividade do negro, da mulher negra em particular, chamou a atenção da jornalista Joyce Cursino quando, por insistência de amigos, se candidatou ao papel de protagonista de uma série de TV. Na produção "Squat na Amazônia" (Futura Play), jovens ocupam um casarão abandonado. Tudo é contado pelo olhar da vlogueira Valentina, papel de Joyce.

"Squat na Amazônia" não marcou apenas a estreia de Joyce como atriz, mas uma mudança de rota em sua trajetória profissional e pessoal. "Nunca fiz teatro, nem sonhei em ser atriz. Mas essa experiência me fez tomar consciência da falta de representatividade da mulher negra como protagonista. Fiquei impactada", registra.

Foi um caminho sem volta. Ela se envolveu cada vez mais com a temática e com o audiovisual ao ponto de sentir a necessidade de criar, em 2019, a produtora Negritar para levar adiante os projetos que tinha em mente. Com foco na produção cultural, digital e

audiovisual negra, periférica e amazônica, a empresa é responsável por uma série de atividades em Belém, onde está sediada. Em seus quadros estão fundamentalmente pessoas pretas e oriundas da periferia.

O "Telas em Movimento" - Festival de Cinema da Periferias da Amazônia é a principal delas. De acordo com Joyce, o projeto surgiu a partir de uma triste constatação. Segundo uma pesquisa divulgada pela Ancine, em 2016, mais de 97% dos filmes de longa-metragem exibidos naquele ano foram dirigidos por pessoas brancas. Apenas 2,1% tiveram a assinatura de homens negros. Nenhum deles foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra.

Joyce resolveu tentar subverter essa lógica cruel. "O objetivo com o "Telas" é, ao mesmo tempo, levar exibições públicas de filmes onde o cinema não chega, assim como fomentar a capacitação audiovisual por meio de oficinas para alunos de escolas públicas, que não têm dinheiro nem para pegar um ônibus para ir ao cinema. Eles sofrem com discriminação e preconceito", afirma. Uma realidade bem conhecida por Joyce, moradora da periferia de Belém. "Muitas vezes, eu ia pro set e não tinha dinheiro pra voltar pra casa. E eu só fui ver minha primeira experiência como atriz quando a série 'Squat na Amazônia' foi exibida na TV Cultura. Eu não tinha TV a cabo".

O "Telas em Movimento" chega a comunidades ribeirinhas, ilhas e bairros da periferia da capital paraense, "lugares sem direito à cidadania, arte, cultura, lazer e educação", mas com "uma ferramenta potente como cinema", pode ajudar a mudar isso. "O objetivo é desmistificar esse cinema distante e promover um cinema possível, um cinema nosso", diz Joyce, sobre a experiência de promover oficinas para jovens que nunca tiveram acesso a uma câmera, a um roteiro e nada que se refere à produção audiovisual. "É uma experiência gratificante. Abriu minha cabeça para muitas possibilidades", analisa.

Os filmes realizados pelos estudantes de escolas públicas durante as oficinas da primeira edição do "Telas" foram exibidos e premiados no cinema mais antigo em funcionamento do país, o Cine Olympia, em Belém (*veja matéria nesta edição*). Uma oportunidade única para muitos jovens que entraram ali pela primeira vez.

PANDEMIA

No ano passado, por conta da pandemia, a segunda edição do "Telas em Movimento" teve que ser adaptada. "Nós arrecadamos cestas básicas e kits de higiene e distribuimos nas comunidades quilombolas e ribeirinhas, que detêm altos índices de vulnerabilidade social. Muitos ali deixaram de trabalhar durante a pandemia e esta foi uma forma de ajudar essas pessoas", afirma Joyce.

Com a verba do edital recebida para a realização da segunda edição, a produtora cultural voltou seu foco para as crianças dessas comunidades, que também passavam por dificuldades durante a pandemia. "Resolvemos distribuir cadernos de desenhos para as crianças, para

que elas criassem histórias de super-heróis que tivessem o poder de derrotar o coronavírus", conta. Os desenhos foram depois recolhidos, passaram pelas mãos de ilustradores negros e viraram uma exposição: "Telas da Esperança - Artes Conectando Infância", na Galeria Teodoro Braga. "Em 40 anos da galeria, foi a primeira vez que ela teve uma exposição infantil", assinala Joyce. Para este ano, o foco do "Telas" será na inclusão digital e mercado de trabalho.

Além do festival, a Negritar prepara para 2021 o lançamento da websérie "Pretas na Pandemia", obra colaborativa que narra, em cinco episódios, vivências de mulheres negras num contexto de isolamento social, crise sanitária e econômica. A dramaturga, pesquisadora e professora Zélia Amador de Deus será uma das protagonistas.

Realizada com verba da Lei Aldir Blanc, a série está em fase de pré-produção e conta com uma equipe formada apenas por mulheres: da direção de fotografia (Suane Melo) à produção (Tamara Mesquita); do roteiro (Mayara Coelho) à montagem (Luana Peixe); da direção geral (Joyce Cursino) ao som (Yasmin Aisha). Todas mulheres negras, com idades entre 20 e 30 anos. "100% da produção audiovisual da Negritar é feita por mulheres negras", celebra Joyce.

O projeto é um *spin off* da websérie "Pretas", cuja primeira temporada, produzida pela Invisível Filmes, Joyce Cursino participou como atriz, roteirista e autora da trilha sonora. O projeto exhibe histórias sobre aceitação, sexualidade, solidão e intolerância religiosa de mulheres negras. A segunda temporada, que será dirigida por Joyce e produzida pela Negritar, foi selecionada entre 11.200 inscritos em um dos programas do Itaú Cultural.

"O objetivo é desmistificar esse cinema distante e promover um cinema possível, um cinema nosso"



NEGRITAR/DIVULGAÇÃO



URSULA BAHIA/DIVULGAÇÃO



ROBERTA BRANDÃO/DIVULGAÇÃO



UM LUGAR DE DIREITO

O "cinema possível" almejado por Joyce Cursino - e que agora ela tenta passar para os jovens nas oficinas do "Telas em Movimento" - foi vivenciado pela realizadora em 2017, com "É Coisa de Preta". O mini documentário, feito de forma independente e autodidata, reúne relatos de negras de diferentes regiões do país que lutam atrás das câmeras para contar suas histórias ou de outras mulheres iguais a elas. "Eu nunca tinha feito direção na minha vida. Pesquisei no Youtube e meti as caras", conta, divertida.

Em pouco mais de 13 minutos, Najla Carolina (Rio Grande do Sul), Cintia Lima (Pernambuco), Ariane Senna (Bahia), Cida Reis (Minas Gerais) e Lumena Aleluia (Rio de Janeiro) falam da importância de ocupar espaços negados a elas para construir narrativas em que elas se sintam retratadas.

Joyce ressalta que fez o mini documentário como resposta aos comentários racistas do jornalista William Waack.

Em 2016, o então âncora do Jornal da Globo, durante um intervalo do noticiário, usou a expressão "coisa de preto" pejorativamente. A repercussão do seu comentário resultou, em primeiro lugar, no afastamento de Waack do telejornal e depois de sua demissão da emissora.

O "É Coisa de Preta", segundo Joyce, representou o momento de colocar a descoberta da invisibilidade do negro no audiovisual. "Fiz para contestar o sistema por meio do primeiro curta que eu dirijo e, por já estar inserida em projetos sociais na minha comunidade, trouxe esse filme para discutir racismo nas escolas e centro comunitários. Nesse movimento, eu reconheço outras pessoas pretas, de quebrada, que também estão nesse processo. Por isso, para além da questão racial, com a Negritar, demarcamos territórios como pessoas negras das periferias da Amazônia", afirma Joyce.

Quando a Luz traz escuridão

"Reflexo do Lago", documentário paraense de Fernando Segtowitz, mostra os efeitos de uma hidrelétrica em populações ribeirinhas

POR PAULO HENRIQUE SILVA

O título "O Reflexo do Lago" traz duas interpretações que se moldam perfeitamente ao documentário paraense de Fernando Segtowitz. A primeira diz respeito ao fenômeno de propagação da luz no ar que atinge a superfície da água. O filme é recheado de sequências em que as imagens de árvores retorcidas, a floresta amazônica e a usina hidrelétrica de Tucuruí, protagonista indireta dessa produção, estão postas de "cabeça para baixo" no curso de água que, ao mesmo tempo gera riqueza para o país, mas deixa de abastecer os ribeirinhos com peixes.

É o mesmo sentido de inadequação que cinde sobre a segunda interpretação de "reflexo", como desdobramento das ações de intervenção do homem sobre a Natureza, com seus reflexos sendo o principal tema do longa-metragem. Apesar de não se encaixar como um "filme-denúncia", como "À Margem do Xingu - Vozes Não Consideradas" (2011), que mostra pessoas atingidas pela construção de uma hidrelétrica (no caso, Belo Monte, também no Pará), o ponto de vista é de aniquilamento e desaparecimento.

A cena de abertura é muito emblemática para a construção desta sensação pesadosa, quando um barco inicia sua jornada à beira de um rio no meio da noite, praticamente às escuras. A luz que é, em suma, o objetivo final da usina, surge em rápidos feixes de lanterna. "O Reflexo do Lago" parte desse breu assombroso e enigmático, reforçado pelas imagens em preto e branco que sustentam grande parte do filme. Em contraste à exuberância do verde da floresta, Segtowitz opta pela desglamorização, pelo descoramento.

Nunca ouviremos uma crítica contundente vinda da voz do realizador. Mesmo dos entrevistados que, não raro, são incompletos ou interrompidos dentro daquilo que poderiam dizer. O que acontece ao redor parece dizer



A frase mais importante do filme surge quando um dos guias constata que as próximas gerações não saberão o que aconteceu com aquelas castanheiras



ALEXANDRE NOGUEIRA/DIVULGAÇÃO



respeito somente a eles. O primeiro a ser ouvido se mostra solto ao falar com conhecidos sobre como era Tucuruí antes de a água ser represada, mas ao ser posto diante de uma câmera, ele emudece, tropeçando nas palavras. A câmera corta, deixando clara a tentativa frustrada.

É curioso que, pouco depois, Segtowitz e equipe são inseridos na edição, num momento de desabafo sobre o fato de não alcançarem seus objetivos. Possivelmente a intenção aqui seja mostrar que, como as curvas do rio, o documentário foi mudando de feição ao longo do processo, encontrando novos caminhos. Assim, a relação com o espectador se dá de outra maneira, movida principalmente pela imagem e pela sensação incômoda da falta de algo naquele quadro.

Outro recurso fácil, o de comparar imagens da região antes da implementação da usina e dela hoje, é raramente utilizado, a não ser por cenas de uma reportagem de época.

Desta forma, pela ausência de maiores informações prévias, nos deixamos fitar o cemitério de árvores, que extrapola o específico e ganha amplitude, corroborando a discussão sobre a destruição do meio ambiente. A frase mais importante do filme surge quando um dos guias constata que as próximas gerações não saberão o que aconteceu com aquelas castanheiras.

Esta constatação se junta a imagens de habitantes jogando futebol ou dançando. Apesar de todas as mudanças, é preciso se adaptar. As castanheiras são árvores grandes, popularmente conhecidas como castanha-do-Brasil. A supressão delas ganha um significado mais profundo, de um país em mudança, ditada por um desejo desenvolvimentista. Este é o maior "reflexo" do filme: diante de um lago artificial, que imagem queremos ver refletida? A do cachorro em pé, atrás do balcão, como se pudesse nos servir algo?



Jorge Bodanzky

Transa permanente

*Cineasta fala da sua relação com a
Amazônia, região pela qual se deixou encantar
nos anos 60 e que nunca mais abandonou*



POR SILVANA MASCAGNA

Mítica estrada brasileira que vai de Cabedelo (Paraíba) a Lábrea (Amazonas), a Transamazônica permeia a trajetória cinematográfica de Jorge Bodanzky. Ela o inspirou em sua estreia no cinema e é tema de seu mais recente trabalho. Entre o longa "Iracema - Uma Transa Amazônica" (1974) e a série documental "Transamazônica - Uma Estrada para o Passado" (2021), muita coisa mudou no Brasil e no mundo, mas algo permaneceu intacto na carreira deste cineasta, roteirista e fotógrafo paulistano: uma espécie de compromisso com a questão ambiental e um fascínio pela Amazônia.

Aos 79 anos, devidamente imunizado contra o vírus que assola o mundo, mas ainda isolado em casa, em São Paulo, Bodanzky lembra muito bem da primeira vez que esteve no Norte do país, como repórter fotográfico da revista "Realidade", em 1968. A pauta era um derramamento de dinheiro falso em Paragominas, no Pará. "A gente foi para Belém e pegou um aviãozinho que pousou na estrada. Não tinha aeroporto. O repórter foi atrás da matéria e eu fiquei ali num posto à beira da estrada, uns dois dias, observando o movimento", conta o diretor.

Bodanzky reparou que, durante a noite, o posto virava um bordel, com os caminhoneiros trazendo e levando as meninas que se prostituíam. "E eu já pensei, naquele primeiro momento, que, se um dia eu fosse contar uma história

sobre aquela estrada, seria sob o ponto de vista desses dois personagens: o chofer de caminhão e a prostituta", afirma. Ele voltaria inúmeras vezes lá depois disso, sempre em função de trabalho. "Foi paixão à primeira vista", analisa. A reportagem sobre o dinheiro falso nunca saiu, já "Iracema" só seria realizado anos mais tarde e entraria para a história do cinema nacional.

Foi um longo período até Bodanzky encontrar alguém que financiasse o seu filme. Além de fotógrafo, ele era *cameraman freelancer* da emissora ZDF, da Alemanha, e não tinha nem contato nem dinheiro para produzir um longa. "Levei anos para conseguir vender essa história", lembra. O jeito foi tentar mostrar o projeto para a TV alemã. "Falei com um produtor de lá e ele achou interessante a história. Mas queria algo concreto, algo pra ver".

Foi então que o realizador, a bordo do seu fusquinha e em companhia de Orlando Senna (que codirigiria "Iracema" com ele) e Wolf Gauer (diretor de produção), rumou de São Paulo para o Norte do país, mais especificamente para a Transamazônica, em busca de uma história para contar. O registro da aventura foi feito em Super 8. "Na volta, juntei essas imagens e, voltando para a Alemanha, mostrei para o produtor. Ele ficou encantado e me disse: 'se você me garantir essas imagens, eu produzo o filme'".

Para Bodanzky, retornar sempre a um lugar como a Amazônia nos últimos 50 anos pode ser encantador



Esse foi o ponto de partida para o "Iracema". A boa notícia é que esse tesouro em Super 8 foi digitalizado, há alguns anos, pelo Instituto Moreira Salles e está disponível no canal do diretor no YouTube. Os fotogramas também geraram um livro intitulado "Procurando Iracema", lançado pela editora Madalena em 2017. "Vendo as imagens, você vê que o filme já estava ali", constata.

"Iracema" foi filmado em 1974, sob o governo de Médici, no auge da ditadura militar. Para complicar ainda mais a situação, a rodovia era uma área de segurança nacional. "Construída pelo Exército, aquilo estava ocupado pelos militares e a gente sabia que tinha uma guerrilha (do Araguaia) por ali, só não sabia onde. Depois descobrimos que estava em torno de Marabá, no Pará, exatamente onde a gente foi filmar. Ou seja, estávamos no centro da guerrilha, sem saber. Ainda bem, porque se soubéssemos, não teríamos feito o filme", diverte-se.

Bodanzky conta que a equipe foi várias vezes barrada pela polícia militar, mas sua experiência como correspondente estrangeiro da TV alemã, cobrindo a região, foi essencial. "Eu já tinha enfrentado várias situações de perigo. A equipe do filme era muito pequena; todos nós cabíamos numa Kombi. E éramos muito rápidos. A gente fazia a cena e dava no pé, não dava bobeira. Antes que perguntassem, já estávamos em outra. Não sei se hoje eu faria isso", registra.

RENEGADO

"Iracema" foi exibido na ZDF em fevereiro de 1975 e imediatamente renegado pelo governo militar. "Eles se aproveitaram do fato de o filme não ter sido revelado no Brasil, e, portanto, não ter o CPB, Certificado de Produto Brasileiro, para dizer isso. Foi assim quando passou na TV alemã, com o adido militar da Embaixada do Brasil publicando uma nota dizendo que o filme não era brasileiro, o que acontecia também toda vez que 'Iracema' era apresentado em algum festival".

Para a trajetória de "Iracema", a falta do certificado não fez a menor diferença. Logo após ser exibido na Alemanha, chamou a atenção de um crítico que indicava filmes para o Festival de Cannes. E dali, rodou o mundo. No Brasil, circulou de norte a sul clandestinamente, graças ao movimento cineclubista. "Só em 1980, quando mais uma vez foi convidado para o Festival de Brasília, a Censura permitiu que o filme concorresse oficialmente no evento. Ganhou prêmios e, a partir daí, a gente fez uma cópia oficial para ter um documento brasileiro", assinala Bodanzky. "Iracema", devidamente "naturalizado", só estrearia nos cinemas do país em 1981.

Quarenta anos depois, a história de Iracema, uma jovem que abandona sua família no interior da Amazônia para se prostituir, e de Tião Brasil Grande, um caminhoneiro que circula pelas estradas da região Norte transportando



“A impressão que eu tenho, em cada viagem, é que estou sempre descobrindo coisa nova.”

madeira, mantém-se atual. As questões tratadas no docu-drama de Bodanzky e Senna seguem prementes: a prostituição infantil, o desmatamento, o mau uso do solo e, as queimadas. “A Amazônia não sai das manchetes”, lamenta.

Em seu mais recente trabalho, o diretor revisita a controversa rodovia. Na série “Transamazônica - Uma Estrada para o Passado”, feita para a HBO, ele surge não apenas como diretor, mas como narrador, tendo como referência a sua vivência em “Iracema”. A obra percorre os 4,3 mil quilômetros da Transamazônica, com a sua história sendo contada por meio das pessoas que vivem nela, revelada em um vaivém no tempo.

“Transamazônica” tem seis episódios de 60 minutos cada. “É como se fossem seis longas. É um projeto muito grande em que gente filmou com duas equipes simultaneamente”, detalha. As filmagens foram relativamente rápidas, com duração de três meses. A preparação, porém, levou um ano e meio. “O trabalho do produtor Nuno Goldophin na pré-produção foi muito importante. Ele fez toda a busca dos personagens”, sublinha o cineasta.

O resultado enche o diretor de orgulho. “É o meu maior trabalho sobre a Amazônia”, avisa Bodanzky, que já perdeu as contas de quantos projetos fez na região. “Tem trabalhos menores e alguns outros em que eu apenas fui o fotógrafo. A verdade é que eu nunca parei de ir para a

Amazônia. É uma espécie de sina ou destino, não sei”.

Para Bodanzky, retornar sempre a um lugar como a Amazônia nos últimos 50 anos pode ser encantador. “Ela é muito grande. Cada lugar é completamente diferente do outro. A impressão que eu tenho, em cada viagem, é que estou sempre descobrindo coisa nova. É sempre uma novidade, uma surpresa”, afirma.

Mas, de acordo com o cineasta, tem o seu lado triste também. “Mesmo nas áreas preservadas, a gente vê o avanço da destruição. Na cidade de Lábrea, onde se dá a última parte da série, começa uma grande reserva, do tamanho da Holanda. Havia apenas duas pessoas para tomar conta. Isso naquela época, antes de entrar o governo Bolsonaro. Imagine agora?! Então dá uma certa angústia de que talvez meus filhos não verão aquilo lá”, avalia.

Para Bodanzky, um momento muito marcante da série foi ao passar por uma área de reserva dos mundurucus, em que os indígenas celebravam o fato de impedirem o projeto de uma barragem. “No meio dessa reunião, com procurador e lideranças indígenas, havia um médico. Comecei a conversar com ele e perguntei o que um médico estava fazendo ali. Ele me contou que estava pesquisando o grau de envenenamento de mercúrio nas populações ribeirinhas, principalmente os indígenas, em torno do rio Tapajós, que é o rio mais poluído da região por causa do garimpo”.

MINAMATA

Do encontro com o médico gerou o mais recente projeto de Bodanzky: o documentário "Amazônia - A Nova Minamata". O filme, que ainda não está pronto, acompanha a expedição do médico Eric Jennings e de pesquisadores da Fiocruz na Bacia do Alto Tapajós, no Pará, para descobrir os efeitos da contaminação por mercúrio, em função da extração de ouro em garimpos ilegais. "Descobrimos que todos os rios da Amazônia, e não apenas o Tapajós, estão contaminados. O pior é que os rios que nascem no Peru, na Bolívia, nas Guianas, na Venezuela já entram contaminados aqui, porque lá a questão do garimpo é tão séria quanto no Brasil", adianta.

No título, o filme faz uma comparação entre a Amazônia de hoje com Minamata, no Japão, palco de um grande acidente ambiental nos anos 50. Na época, milhares de moradores da cidade japonesa foram envenenados com mercúrio por causa de uma indústria química que jogava seus dejetos na baía. Os peixes e os frutos do mar contaminados, ao serem consumidos, causaram problemas neurológicos, físicos e até a morte. Sem contar as sequelas, que são sentidas até hoje. Foram anos de contaminação até que se descobrissem os efeitos disso nas pessoas e no ecossistema. "Quando descobriram, fecharam a indústria e conseguiram, após anos de trabalho e pesquisa, despoluir a baía", explica.

Devido ao fato de Minamata ter virado um símbolo na luta mundial contra o uso de mercúrio, uma viagem ao Japão está prevista como parte do documentário. "A gente quer levar algumas lideranças indígenas para conversar com os japoneses sobre como eles enfrentaram essa tragédia para ver se, em conjunto, com as experiências de ambos os países, se encontrem caminhos para o problema", revela.

Além da viagem ao Japão, que não é possível ainda ser feita por causa da pandemia, o documentário deverá acompanhar uma segunda fase importante da expedição de médicos e pesquisadores. "A ideia é que a gente leve às aldeias o resultado dessas análises (de contaminação). Mas essa fase também ainda não pode acontecer em função da Covid-19, porque os caciques são idosos".

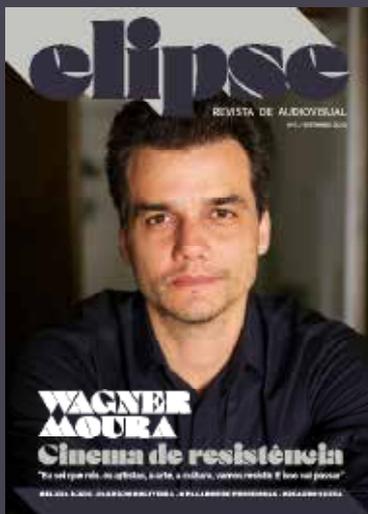
Sobre o momento de pandemia, o realizador não tem dúvidas: "O planeta vai continuar, com ou sem a gente", brinca Bodanzky, com a experiência de quem lida com questão ambiental há mais de 50 anos, quando o assunto nem era a moda. Apesar deste currículo vistoso transformado em filmes premiados, ele não se considera um ativista. "Minha contribuição para a causa são meus filmes".





CINEMA BRASILEIRO:

Venha ser protagonista
desta história!



Anuncie na **elipse**.

Uma revista 100% dedicada
ao audiovisual nacional.

Entre em contato pelo email: ongcontatocomunica@gmail.com

- Reportagens aprofundadas
- Análises do mercado atual
- Olhares sobre os variados aspectos da cadeia produtiva
- Espaço garantido à diversidade
- Valorização da memória



@elipsecinema /elipsecinema

POR SILVANA MASCAGNA



Em busca do cenário ideal

Produtor de locação paraense, Wilson Paz é exímio conhecedor de uma região praticamente ignorada pelos brasileiros

Wilson Paz costuma dizer que é pesquisador, produtor, motorista, assistente de direção e o que mais precisar num set de filmagem. A disposição para atuar em várias frentes é tanto por prazer como por conhecer bem a realidade do audiovisual brasileiro, principalmente a do Norte, região que na última década começou a vivenciar um evidente aumento de produção.

Apesar de ser o que se chama de "pau pra toda obra", o que este paraense de 41 anos exerce com orgulho há 14 anos é *set manager*. No bom português, produtor de locação. Para quem não sabe, trata-se daquele profissional responsável por procurar lugares que servem de cenário para produtos audiovisuais.

No caso de Wilson Paz, acaba sendo muito mais que uma simples busca. O seu trabalho compreende também convencer cineastas de fora da região que filmar na Floresta Amazônica, por exemplo, é impossível. "Alguém tem noção do que é uma floresta?", pergunta. É, ainda, explicar que se deslocar de Belém, no Pará, para Manaus, no Amazonas, leva nada menos do que cinco dias de barco ou 15 dias de carro. "Me dói essa falta de conhecimento sobre o Brasil", afirma Paz, sócio da Realize Live Pro, produtora com experiência em produções nacionais e internacionais, tanto de documentários como de ficções.

Nascido em uma família híbrida, de cearenses e amazonenses, ele morou a vida inteira no Pará. O que significa que ele transita por esses locais desde a infância. "A gente morava em Belém, passava férias de janeiro nas praias do

Ceará e as de julho em Manaus. Desde pequeno sei que, dependendo da maré, são sete dias para sair daqui e chegar a Manaus. Isso só de ida", ressalta.

Essas vivências infantis não são apenas boas recordações. Elas viraram o seu ganha-pão. "Sempre fui curioso e aventureiro", afirma.

A carreira começou com campanhas publicitárias do governo paraense, em 2007. Sua função era se embrenhar nas cidades do interior em busca do melhor cenário. "Eu tinha que me virar para encontrar o que era pedido", conta. Quando a agência em que trabalhava perdeu a conta, Paz virou *freelancer*. Logo foi chamado para integrar a equipe da cineasta Priscila Brasil. "Era para fazer um vídeo institucional para a Vale, no Sul do Pará, região que Priscila sabia que eu conhecia bem. Foram 40 dias viajando por várias cidades", conta o produtor, que, em 2017, voltaria a fazer dobradinha com a diretora, desta vez no documentário "Amazônia Ocupada".

Paz conta que logo cedo aprendeu a andar com uma mala a tiracolo. "Sempre ando com uma muda de roupa. Nunca se sabe as surpresas que podem acontecer", alerta. E em se tratando da região Norte, "as surpresas" podem ser muitas: quase morrer afogado, ser perseguido por policiais, correr de fazendeiros, fugir de bichos, encarar os olhos de um jacaré no rio à noite e até sofrer sete acidentes de carro numa mesma produção e sair ileso de todos. "Num deles, deu perda total na caminhonete, mas não sofri nenhum arranhão", registra.

PORTFOLIO

Os acidentes aconteceram durante as filmagens da série "Transamazônica - Uma Estrada para o Passado", dirigida por Jorge Bodanzky e Fabiano Maciel e exibida, recentemente, pela HBO no Brasil. Uma coprodução do canal com Ocean Films, a série documental narra, em seis episódios, detalhes sobre a construção da mítica rodovia que cruzaria o país de leste a oeste. Inaugurado em 1972 e nunca finalizado, o projeto faraônico é um dos grandes fiascos do governo militar brasileiro.

O produtor conhece bem a Transamazônica. É uma de suas especialidades, desde que foi chamado para participar de um documentário sobre a pavimentação de trechos da rodovia, pelo Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (Dnit), em 2013. "De Cabedelo, na Paraíba, a Lábrea, na Amazônia, você vai conhecendo cada estado por onde passa a rodovia", diz, citando as localidades que marcam o início e o fim da estrada. "É uma miscelânea de histórias", diz.

São tantas que Paz já tentou fazer um diário de viagem. "Mas fui roubado e levaram meu laptop. Desisti", lamenta. As histórias, porém, continuam vivas na sua mente. Uma delas aconteceu no Mato Grosso. Wilson conta que, junto com a equipe, subia uma grande pedra. "Começamos a ouvir um rosnado de onça. Eu disse para ninguém correr e era importante a gente se juntar, porque assim a onça teria a impressão de estar diante de um bicho maior e iria embora. Disse isso enquanto subia e ouvia um rosnado cada vez mais forte. Quando olho pra trás, não tinha ninguém. Todo mundo tinha fugido", diverte-se Paz, que conta ter se livrado da onça batendo forte o facão na pedra. Mais do que contar suas histórias, ele prefere narrar as dos outros. "O maior prazer da minha profissão é ajudar a dar voz para quem vive na invisibilidade", afirma. "Tive a oportunidade de ouvir uma sobrevivente do massacre de Eldorado dos Carajás (*no Pará*) e contar que ela carregou o amigo baleado, embora ele insistisse para que o deixasse ali. Ela se negou porque jamais o deixaria sozinho, preferindo morrer com ele", relata Paz, emocionado. Para ele, "essas histórias enchem a alma da gente para continuar na profissão".

O *set manager* tem um projeto que deve ampliar esses desejos. Junto com a produtora Tainá Coutinho ("Minha parceira de vida", destaca), prepara o Primeiro Festival de Cinema de Povos Originários e Tradicionais da Amazônia Brasileira. Com o festival, a dupla espera resgatar e exibir a produção de indígenas. "Tenho muitos amigos indígenas por esse Brasil. Um deles, Bepbere Daniel, kayapó do Sul do Pará, tem 66 filmes. Imagina, as pessoas precisam ver essas produções. E tem o projeto Vídeo nas Aldeias, que forma cineastas indígenas. Vamos buscar esses filmes para que mais pessoas possam ver".

Documentário

- Transamazônica, uma Estrada para o Passado (2016)**, de Jorge Bodanzky e Fabiano Maciel
- Amazônia Ocupada (2017)**, de Priscila Brasil
- Reflexos do Lago (2018)**, de Fernando Segtowick
- Ubuntu – a Partilha Quilombola (2019)**, de Arthur Oliveira e Cassandra Oliveira
- Sabores da Amazônia (2019)**, de Jin Kim
- Cidades de Cinema (2019)**, de Fabiano Maciel
- Terruá (2020)**, de Jorane Castro

Ficção

- Heavens Rain (2009)**, de Paul Brown
- Perdidos na Amazônia (2012)**, de Carlo Rola
- O Jambreiro do Diabo (2011)**, de Roger Elarrat
- Relatos de um Certo Oriente (2020)**, de Marcelo Gomes



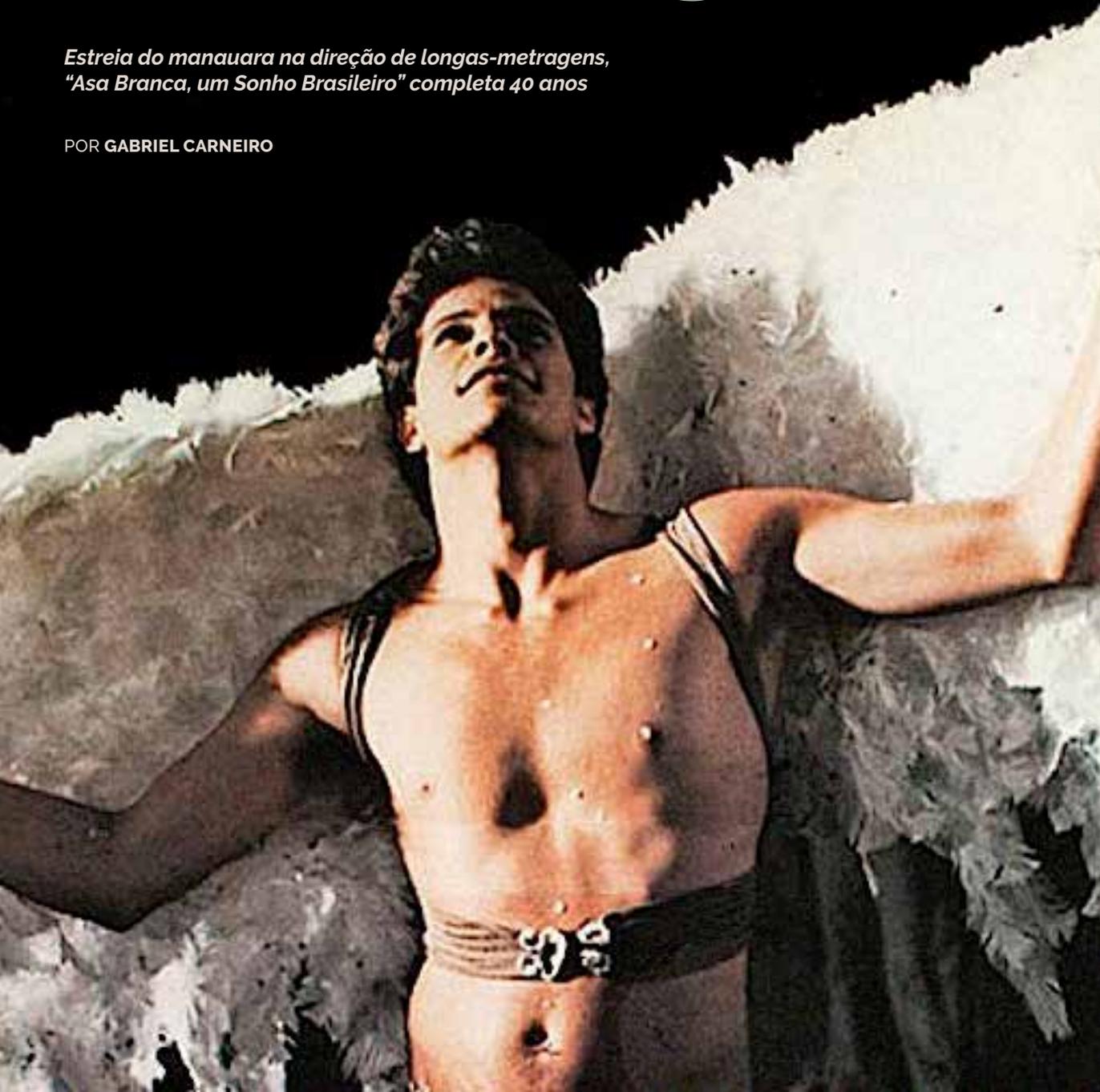
Com o cara que mostrou a transamazônica para o mundo....

EM FOCO

O cinema TRANSGRESSOR E POPULAR de Djalma Limongi Batista

*Estreia do manauara na direção de longas-metragens,
"Asa Branca, um Sonho Brasileiro" completa 40 anos*

POR GABRIEL CARNEIRO



Em uma das grandes cenas do cinema brasileiro, Djalma Limongi Batista chocou ao filmar seu jogador de futebol como se fosse uma estátua grega, em "Asa Branca, um Sonho Brasileiro". O cineasta teve que mexer muitos pauzinhos para conseguir rodar a cena central de seu primeiro longa-metragem. Seu tio, Flaviano Limongi, que havia sido o primeiro presidente da Federação Amazonense de Futebol, conseguiu com amigos cariocas a permissão para que a equipe filmasse, por um dia inteiro, no estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, ainda hoje o maior do país, incluindo duas horas à noite com todas as luzes ligadas.

Batista deixou por último para rodar o momento em que o personagem Asa Branca, interpretado por um ainda desconhecido, Edson Celulari, aparece completamente nu e se contorce para transformar a lua numa bola de futebol. A câmera passeia lateralmente, sem deixar de acompanhar o sutil movimento de Celulari, que gira no próprio eixo para ficar mais ao centro do quadro e se esticar para o céu. Batista acentua o caráter escultural, realçando os músculos e as curvas do corpo de seu ator.

Os cartolas, que assistiam às filmagens do camarote, estrebucharam. Batista e equipe aceleraram para conseguir completar todas as sequências. O diretor de fotografia, Gualter Limongi Batista, irmão de Djalma e seu principal parceiro criativo, teve de abandonar os trilhos e os movimentos em carrinho e assumir a câmera na mão. Não é de se espantar o efeito provocado pela cena – também quando exibida.

Se ainda hoje, numa época muito mais libertária, o conservadorismo reina no futebol, imagine em 1979, quando

filmaram, ao longo de três meses. Homossexualidade no esporte continua um tabu, motivo de chacota. E lá estava Batista estreando 40 anos atrás, no Festival de Brasília de 1981, um filme sobre futebol, sobre um jogador, com forte subtexto gay.

"Asa Branca, um Sonho Brasileiro", realizado graças ao primeiro convênio da Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo com a Embrafilme, acompanha, ao longo de uma década, as desventuras e dificuldades pessoais e profissionais do personagem-título para vencer como jogador de futebol. Após um início promissor nos times de sua cidade natal, a fictícia Mariana do Sul, no interior paulista, Asa sofre para encontrar seu lugar e mostrar suas habilidades com a bola quando se transfere para um time da capital, o Bandeirante. Quando deixa a equipe titular por indisciplina, o admirador Isaias (Walmor Chagas), um influente publicitário com quem passa a ter uma relação ambígua, convence o cartola do clube a dar uma nova chance ao jogador. É o momento da consagração. Interessava ao cineasta mostrar a transformação social do futebolista durante os anos 1960 e começo dos 1970, quando passa de um quase anônimo para o mais popular ícone masculino – e da masculinidade – e símbolo da ascensão social.

Dai também vem o empenho no registro quase deificado de Asa, do esplendor do corpo masculino. Não foi à toa que o jogador de Batista é interpretado por um galã. Na busca pela mitica do futebolista, há um olhar transgressor. Há 40 anos, a sensualidade cabia apenas à mulher. Mesmo nos filmes eróticos da época, em que abundavam nus masculinos, o homem, nesse sentido, tinha um papel representativo quase protocolar.



UM CINEASTA TRANSGRESSOR

A transgressão, no entanto, não era algo novo para Batista. Sua estreia, o curta-metragem "Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo" (1968), por exemplo, é considerado o primeiro filme brasileiro a retratar abertamente a homossexualidade. A obra partiu de uma inquietação do cineasta com sua própria sexualidade. Nela, um jovem perambula livremente pela cidade de São Paulo e encontra um parceiro. O relacionamento entre os dois rapazes escala rapidamente, terminando numa tragédia crua.

O cineasta, que integrou a primeira turma do curso de Cinema da Universidade de São Paulo, juntou algumas economias e decidiu encarar a prática sem qualquer vinculação com a instituição. Realizou esse curta com os colegas, utilizando a câmera 16 mm do fotógrafo Aloysio Raulino. A estreia aconteceu no Festival do Cinema Amador JB-Mesbla, com "Um Clássico..." levando os prêmios de melhor filme, direção, roteiro, montagem e ator. Apesar da boa recepção, a produção encontrou barreiras na própria USP, em seu corpo docente. Com o acirramento da ditadura militar, foi banido da universidade, junto com os dois curtas seguintes, "The Southern Myth Contest" (1969) e "Hang-five" (1970).

Batista conta que "Um Clássico..." marcou bastante sua vida, pois, a partir daí, sempre foi rotulado como cineasta gay. Talvez por isso, inclusive, o diretor nunca mais retratou tão assumidamente a homossexualidade de seus personagens, ainda que todos seus filmes seguintes transpirassem um subtexto gay e um forte homo erotismo, sempre registrado de maneira séria e respeitosa.

Não é ser um cineasta gay, no entanto, que fez dele um transgressor – ainda que sê-lo, no momento em que foi, de forma pioneira, seria o bastante. Batista, no entanto, nunca pareceu se acomodar. Em "Um Clássico...", mesclou um discurso existencialista com uma estética contra cultural, de deambulação. Após ser consolidado como um cineasta de verve experimental, nos primeiros curtas, realizou o documentário "Porta do Céu" (1973), sobre a devoção católica em Aparecida do Norte.

No auge da Retomada, com um cinema buscando a conciliação com o público, ainda que flertando com temas sociais, Batista realizou "Bocage, o Triunfo do Amor" (1997), seu filme mais livre. O longa apresenta uma fina linha narrativa. O poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage

Na busca pela mítica do futebolista, há um olhar transgressor. Há 40 anos, a sensualidade cabia apenas à mulher



ge excursiona pelo império português após ser expulso da Corte, com locações em várias partes do Brasil e em Portugal. O filme alterna encontros e desencontros do sátiro, devaneios, reencenações de seus textos, sendo amplamente construído e inspirado pela sua obra. O conteúdo, provocador, repleto de lascívia, nudez, profanações e afins, encontra nas várias artes, a forma libertária.

Da literatura, Batista trouxe os textos declamados e a narração quase cantada em latim. Do teatro, de onde havia concluído, pouco antes, uma trajetória bem-sucedida com a peça "Calígula" (1991-1993), incorporou a cenografia, os figurinos, os atores, dublados em diversos sotaques de português, e uma encenação pouco realista. O cinema vem escancarado na fotografia em Cinemascope, rara na produção brasileira de então, e nas paisagens tropicais que permitem o movimento mais solto do elenco.

Exibido no prestigiado Festival de Sundance, em 1998, apesar de o trabalho do diretor ser mais procurado internacionalmente, o filme teve recepção crítica mista no Brasil, além de baixa bilheteria, alcançando pouco mais de 16 mil espectadores. Infelizmente, é o último longa do diretor até o momento, que realizou ainda um média, em vídeo - "Autovideografia" (2003) - sobre o ator Walmor Chagas.

A FANTASIA NO CINEMA BRASILEIRO

Voltemos à cena que abre este texto. Há nela mais do que Edson Celulari nu no Maracanã, jogando futebol, ainda que seja essa a imagem síntese. Ali, vemos a transgressão. No entanto, estamos dentro de um sonho de Asa Branca. Pouco depois, ele relembra os bons momentos do começo de carreira, quando surge Poca, o amigo que abandonou o futebol, com a possibilidade de poder novamente jogar com ele. Em seguida, aparece Garrincha, o lendário campeão mundial de 1958 e 1962, e bate bola com Asa, já trajado de amarelo. Pouco antes de ser despertado, ele se vê entrando em campo com a camisa da seleção brasileira. A bola é sempre a lua, que, para exacerbar o efeito lúdico, ganha uma luminescência azulada.

Entre Batista se formar na USP, em 1971, e lançar "Asa Branca, um Sonho Brasileiro", passaram-se dez anos, com o manauara ganhando a vida mais como fotógrafo e trabalhando em teatro do que propriamente em cinema. Muito mudou na produção brasileira nesse período.

À época do filme, o diretor via o audiovisual brasileiro dividido em duas vertentes: o social, mais vanguardista, feito por pessoas mais abastadas, e o popular erótico, que mimetizava procedimentos estilísticos internacionais com

Filme acompanha as desventuras e dificuldades pessoais e profissionais de Asa Branca para vencer como jogador



"BRASA ADORMECIDA"



FOTOS: EMBRAFILME/DIVULGAÇÃO

uma típica má realização daqueles que não têm dinheiro. Unindo ambos, um entendimento do cinema como arte realista. Para ele, nenhum dos dois modelos servia e, por isso, propôs um retorno à fantasia, no importante artigo "Estratégia da Fantasia para o Cinema Brasileiro", publicado na revista "Filme Cultura", em 1981, antes do lançamento de seu longa. "O cinema brasileiro", clamava no texto, "precisa recuperar em seus filmes a fantasia (iconográfica e sonora) de seu público".

A fantasia proposta, vale dizer, não é o gênero cinematográfico centrado em elementos mágicos ou não existentes em nossa realidade empírica, mas sim uma espécie de introdução de elementos lúdicos que devolvam ao espectador a possibilidade de sonhar. Foi esse pensamento que o balizou na realização de "Asa Branca".

Isso podia ser tanto a atmosfera nostálgica com que Batista retratou Mariana do Sul, emulando a direção de arte dos filmes juvenis hollywoodianos dos anos 1950, como o sonho de Asa, em que encontra seu ídolo. Mais do que isso, a lua que se transforma em bola, alçando metaforicamente o jogador aos céus. Não à toa que o filme encerra com o protagonista literalmente voando, com suas asas brancas carnavalescas.

Tal desejo significava também assumir uma maior comunicação com o público, mesclando a encenação naturalista, com que o diretor era habituado, com passagens mais lúdicas. Para o jornal "O Estado de S. Paulo", quando criticado pelo espírito comercial do filme, Batista pontuou que fez um filme propositadamente de massa, "porque não me interessa gastar Cr\$ 7 milhões à toa, para o público não ver", acentuando que queria se concentrar na fantasia brasileira. "Povo sem fantasia não está com nada", justificou.

A cena do sonho de Asa é emblemática e sintetiza bem a carreira de Djalma Limongi Batista. Por isso, a opção por descrevê-la em partes. Numa mesma sequência, o cineasta conjuga a transgressão e o popular.

Batista foi o pioneiro de uma geração de novos cineastas de São Paulo nos anos 1980. O trabalho com elementos lúdicos, daquela maneira, não existia. Tal característica, da ludicidade, permeia boa parte desses filmes paulistas, como "O Olho Mágico do Amor", de Ícaro Martins e José Antonio Garcia, e "Noites Paraguayas", de Aloysio Raulino, ambos lançados em 1982, e foi radicalizada ao longo da década.

O filme seguinte de Batista, "Brasa Adormecida" (1986), acentua as características de fantasia. A história se passa em uma fazenda de classe alta no interior paulista durante os anos de presidência de Juscelino Kubitschek, na virada entre as décadas 1950 e 1960, evocando a atmosfera dos anos dourados e da Bossa Nova. A família se reúne por conta do casamento arranjado entre os primos Bebel (Maitê Proença) e Toni (Paulo César Grande), que formam um triângulo amoroso com outro primo, Ticão (Edson Celulari), que tenta impedir a união a qualquer custo.

Assim, "Brasa Adormecida" dialoga tanto com o cinema rural de Humberto Mauro, a quem referencia por meio do filme "Braza Dormida" (1928), no título, quanto com as comédias juvenis e os musicais norte-americanos. Numa das artimanhas de Ticão, o filme envereda para uma anarquia narrativa, calcada no humor ingênuo e o nonsense. Ele mistura uma poção com a comida e coloca os convidados em transe pela fazenda, rendendo diversas cenas lúdicas, com efeitos especiais realizados por um Cao Hamburger em seu início de carreira.

"Brasa Adormecida" dialoga tanto com o cinema rural de Humberto Mauro quanto com as comédias juvenis e os musicais norte-americanos



"BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR"

MANAUS, MINHA TERRA

Toda a carreira de Djalma Limongi Batista se desenvolveu em São Paulo, cidade que adotou em dezembro de 1965, mas sua cidade natal, Manaus, nunca saiu dele. Batista nasceu em 1947 na capital do Amazonas, segundo de oito filhos do casal Gilda e Djalma Batista. Seu pai foi importante médico, especialista em doenças tropicais, e escritor. Foi tanto diretor do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia quanto presidente da Academia Amazonense de Letras.

Para além de uma vida confortável, a posição do pai garantiu uma boa formação cultural aos filhos. Limongi travou contato, ainda na adolescência, com Darcy Ribeiro, Aurélio Buarque de Hollanda, Paulo Vanzolini, Noel Nutels e mesmo Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, quando foram a Manaus.

Também do pai herdou o gosto pelo cinema. O primeiro filme que teria visto foi "Aviso aos Navegantes" (1951), chanchada de Watson Macedo, com Grande Otelo e Anselmo Duarte que anos depois comporiam o elenco de "Brasa Adormecida". Do pai ganhou, em 1960, uma câmera 8mm a corda. Ele e Gualter fizeram uma série de filmes familiares e um primeiro ensaio ficcional, em "As Letras". Ainda participou do cineclubes do colégio Dom Bosco, onde conheceu o hoje escritor Márcio Souza, e do Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas.

Djalma e Gualter saíram de Manaus e se mudaram para Brasília em 1964, às vésperas do golpe militar, com o objetivo de cursar faculdade na recém-inaugurada Universidade de Brasília, centro do pensamento progressista de então. Djalma ainda tinha 17 anos. Primeiro concluiu, lá, o ensino médio e, depois, iniciou o curso de Cinema, fundado por Paulo Emílio Sales Gomes e interrompido

pela ditadura militar. Foi quando ambos os irmãos seguiram para São Paulo. Djalma começou a graduação em Ciências Sociais, à espera da criação do curso de Cinema, que só se concretizou em 1968.

A Manaus em que Djalma cresceu era muito diferente da São Paulo que adotou – e mesmo da Brasília dos anos 1960. Era uma cidade pequena, de 150 mil habitantes, cercada pelas matas, ainda bastante provinciana e afastada do país. Batista a descreve como sua Macondo, em alusão à cidade fictícia de Cem Anos de Solidão, do colombiano Gabriel García Márquez.

O cineasta nunca conseguiu filmar sua história amazonense, "Rio Máximo Amazonas". Escrita no final dos anos 1970 e reescrita muitas vezes, a história se passava no início do século XX, no apogeu do ciclo da borracha. Até meados dos anos 2000, ainda tentava emplacá-la, sem sucesso. Entretanto, filmou, em sua terra natal, algumas cenas de "Bocage, o Triunfo do Amor".

A sua Manaus/Macondo, no entanto, está, em espírito, em "Asa Branca". Mariana do Sul, a cidade fictícia em que Asa cresce, tinha aquela cidade de Batista como norte: ar interiorano, simples, com clubes sociais de luxo, uma pracinha central com um bar onde as turmas se reuniam. O cineasta rodou o estado de São Paulo inteiro e encontrou isso em Santa Bárbara d'Oeste. Para além das características estruturais do município, ele filmou uma cidadela nostálgica, esquecida no tempo, que tanto encantava suas lembranças. Teve dificuldade de se acostumar às cidades grandes e, ainda que nunca tenha voltado a morar lá, confessou, em sua biografia, "Livre Pensador", escrita por Marcel Nadale, que nunca deixou Manaus de verdade, aquela Manaus dos anos 1950.

Em "Bocage", o conteúdo, provocador, repleto de lascívia, nudez, profanações e afins, encontra nas várias artes, a forma libertária

Um continente, VÁRIOS OLHARES

O Festival Internacional Pachamama Cinema de Fronteira, que acontece no Acre há dez anos, busca aproximar cinematografias e fomentar o desenvolvimento do audiovisual na América

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Na língua quéchuá, adotada por indígenas de várias partes da América do Sul, "pachamama" tem o significado de "Mãe Terra", uma divindade representativa da luta em prol da Natureza e dos seres que a habitam e a defendem. É também o nome de um dos principais festivais de cinema do Norte brasileiro, que já nasceu com um conceito baseado em integração, identidade e resistência.

Realizado desde 2009 em Rio Branco, capital do Acre, o Festival Internacional Pachamama Cinema de Fronteira busca aproximar diversas cinematografias e, consequentemente, contribuir para o fomento e o desenvolvimento do audiovisual no continente. "O Acre oferece as condições ideais para esta experiência", afirma Marcelo Cordero, organizador, de origem boliviana.

Por sua condição geográfica e potencial para se tornar uma ponte cultural, salienta Cordero, o Acre torna possível tirar o país do isolacionismo provocado pela barreira linguística e "sair de suas fronteiras para chegar ao restante do continente", a partir principalmente da região amazônica. "O Pachamama é o único festival da América do Sul que tem como idiomas oficiais o português e o espanhol", destaca.

Antes do Pachamama, ele trabalhava com representação e distribuição de filmes independentes. E alimentava o desejo de criar um circuito alternativo de acordo com as realidades de cada território, "ajudando a democratizar a circulação e facilitar o acesso da população". Sergio de Carvalho, organizador brasileiro, por sua vez, pensava em facilitar o trânsito de produtos culturais entre os países da fronteira acreana – Bolívia e Peru.

Carvalho e Cordero se encontraram na edição de 2009 do Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual, no interior de São Paulo, palco de encontros de organizadores de festivais e cineclubistas. Pouquíssimo tempo depois, o evento se tornou realidade. Hoje o Pachamama é o único festival do estado. "É o primeiro a transcender o âmbito simplesmente temático que caracterizou outros eventos que já tiveram lugar neste território".

O Pachamama não se reduz, segundo Cordero, a pensar o cinema desde a sua identidade latina, amazônica e acreana. Ele também busca, a partir de sua linha editorial, o cinema por meio de suas formas e estéticas. "Tratamos de manter a promoção e o apoio a filmes que assumam riscos, com propostas que busquem formas de narrar, representar e expressar. Filmes que dialoguem com a história do cinema e da arte, com as questões políticas e filosóficas, entre outras", assinala.

Para os organizadores, o cinema é também um motor para reflexões diversas, especialmente envolvendo a política, o meio ambiente e os direitos humanos. "Nossa intenção é formar públicos capazes de enfrentar sensibilidades, fora do receituário imposto pela indústria. É importante que saiam de sua zona de conforto e possam se conectar com a própria identidade, com o que se produz no continente".

Um dos marcos do Pachamama foi chamar a atenção para a filmografia do cineasta colombiano Luis Ospina. "Fizemos a primeira retrospectiva completa dele no Brasil, colaborando para que a obra de Ospina fosse conhecida no restante do país", salienta. Outro momento de relevo foi a produção do filme "Cicero Impune", realizado pelo argentino José Campusano em Rio Branco, após o diretor visitar a cidade em função do festival, criando um enredo sobre abuso contra mulheres.

Por conta da pandemia e pela falta de incentivos federais, a edição número 11 não foi realizada em novembro do ano passado, sendo adiada para maio deste ano, em formato online e com recursos oriundos da Lei Aldir Blanc. "Depois de dez anos de vida, o festival está em processo de reinvenção e renovação. Mas conquistamos o mais importante, que foi superar as dez edições", avalia.

"Aprendemos com os erros e os acertos para ser aquilo que nos propusemos desde a primeira edição: um festival que não fomenta, nem promova, os maus hábitos da indústria, mas sim uma plataforma de visibilidade do pensamento e da produção da cinematografia dos países que integram a região amazônica, em conexão com o resto do continente", registra Cordero.



FOTOS: FESTIVAL PACHAMAMA/DIVULGAÇÃO



POR MÁRIO DI POI

entre a CRIATIVIDADE e a TÉCNICA

O sound designer Luiz Adelmo comenta as especificidades de uma profissão que muitas vezes se assemelha à de um mágico

ARQUIVO PESSOAL



Conheci o **Luiz Adelmo** em uma visita que fiz ao Casablanca, em São Paulo, há cerca de 15 anos. Eu me lembro de ter ficado muito impressionado com a estrutura do estúdio na época, com a quantidade de produções que aconteciam simultaneamente, tanto em finalização de som quanto de imagem. Alguns anos depois, nossos caminhos se cruzaram novamente, no curta-metragem "Polaroid Circus", do querido diretor-irmão Marcos Mello, que seria selecionado para o Festival de Paulínia de 2011. Mas tive que esperar mais um tempo, quando Luiz já estava instalado dentro da Moonshot Pictures, em São Paulo, para ter a oportunidade de sentar e conversar com ele. Como bom mineiro, Luiz ouve muito e fala pouco. Quando abre a boca, sabe bem o que está dizendo.

Com 50 anos completados em 30 de abril, este belo-horizontino é um dos técnicos de som mais importantes do Brasil. Participou de dezenas de produções desde o momento em que assumiu o posto de técnico de som do longa-metragem "Perfume de Gardênia", de Guilherme de Almeida Prado, lançado há quase três décadas, numa época em que o cinema brasileiro tinha chega à estaca zero com a extinção da Embrafilme. Formado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ele escreveu o livro "Som-Imagem no Cinema", originado de uma dissertação de mestrado. Há alguns meses, eu e Luiz terminamos nosso primeiro trabalho juntos, um longa ainda inédito chamado "Maior Que o Mundo", de Roberto Marquez.

Luiz, como começou a perceber que o som podia se transformar em profissão?

Primeiro, cabe dizer que fiz o curso de cinema na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Como alguém interessado em aprender tudo sobre cinema, sempre procurei aprender sobre fotografia, montagem, direção, além da teoria. Afinal, tínhamos ótimos professores, como Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Carlos Augusto Calil e Jean-Claude Bernardet. Especificamente no caso de som, no exato momento em que passei a ter aula de Som Cinematográfico, coincidiu de termos Eduardo Santos Mendes iniciando a sua carreira, como professor da disciplina. Fiz parte de uma das suas primeiras turmas e tive no Edu um daqueles

professores que me ensinaram a importância do som na narrativa, abrindo os meus ouvidos para o mundo e mostrando o potencial que o som pode desempenhar na experiência fílmica. Parte desse estímulo ganha potencial maior quando, ao ser um dos poucos a se interessar por som, passo a ter acesso maior a equipamentos, com direito a praticar, gravar, errar, refazer, aprimorar. Ainda que sempre tenha tido interesse em outras áreas (e entendo que essa prática foi muito importante, mesmo após me decidir a seguir na área de som), logo comecei a ter oportunidades de trabalhar com som. Comecei com captação (som direto) em filmes de curta-metragem, experiências como microfonista e, depois, com edição de som. Em 1991, tive uma experiência única. O Brasil parou por conta do Plano Collor

e o confisco da poupança. O curso de Cinema na USP ficou parado porque fizemos greve e, nesse meio tempo, houve uma única produção em São Paulo, que foi o "Perfume de Gardênia", de Guilherme de Almeida Prado. Seria captado som guia (quando o som captado é referência para posterior dublagem). Ligaram para o Edu Santos Mendes à procura de alguém na ECA que se interessava por som, para fazer essa captação. Ele me indicou. Foram boas semanas de filmagem com um Nagra a tiracolo, microfone descobrindo o mundo, entendendo o que é desejável ou não numa captação e situações as mais variadas possíveis. Como me disse na época o saudoso fotógrafo Cláudio Portioli, você fica marcado para aquela área. Foi exatamente o que ocorreu. A partir dali, meu interesse por som só aumentou. Quando enveredei para a pós-produção de áudio, o interesse pelo som estava sedimentado.

Houve algum projeto em particular que o marcou mais? Existe para você "aquele filme que mudou minha forma de trabalhar"?

Ainda que alguns projetos tenham sido marcantes, quando penso no que moldou a minha forma de trabalhar, tenho que destacar mais pessoas ou cursos e ocasiões. Em termos de pessoas, além de duas referências muito marcantes em minha formação, que são Eduardo Santos Mendes e José Luiz Sasso, cabe destacar um curso que fiz em 1993, em Brasília, com os técnicos franceses Jean-Pierre Ruh (técnico de captação de som) e Michel Fano (músico, compositor, teórico de grande importância, além de experiências marcantes e, de certa forma, revolucionárias, em edição de som). A vivência e o aprendizado com eles foram fundamentais, pelo estímulo a pensar formas de gravação, a experimentar combinações de microfones e sons, na narrativa e conceber o som no roteiro. Sobretudo, a valorizar mais a postura do técnico, o seu entendimento do conjunto do trabalho, do que propriamente ficar obcecado por tecnologia - como se a tecnologia fosse determinante para um bom trabalho. Além dessa experiência, tive a oportunidade de visitar estúdios norte-americanos em San Francisco e Los Angeles, por conta do meu Doutorado, com apoio da FAPESP. Foi algo que mudou minha forma de entender o processo de edição de som, compreendendo na prática como trabalham o supervisor de som e o *sound designer*, como se estrutura uma equipe de edição de som, como é a dinâmica de mixagem de super-produções, bem como o funcionamento de um estúdio de som.

Pouco tempo depois, fui convidado a estruturar um estúdio de som - Casablanca Sound -, formando equipe e ajudando na própria formação de muitos editores. E posso dizer que muito desse aprendizado tido nos Estados Unidos foi aproveitado neste período em que coordenei o estúdio, a partir de filmes como "O Mundo em Duas Voltas" (2007), de David Schurmann, e "O Palhaço" (2011), de Selton Mello.

Você tem alguma passagem engraçada pra contar sobre a sua experiência e convivência com a equipe?

Lá por volta de 1996, quando começava a editar som, mais

do que captar som, me chamaram para trabalhar num curta-metragem. Ainda que soubesse do filme quando já estavam filmando, mal conhecia o diretor. Quando o filme chegou para edição de som, conheci o diretor. Talvez por ser um de seus primeiros trabalhos, talvez pela formação, ele entregou o material e só pediu que lhe avisasse quando tudo estivesse pronto. Avisei-o que deveria acompanhar o processo de edição, e não apenas assistir quando estivesse pronto. Apesar disso, o diretor optou por deixar o filme comigo por um tempo. E eis que o filme me pareceu mais uma comédia, que no final virava algo mais tenso. No meio do processo, fui conversar com o montador, que era meu conhecido, para trocar ideias sobre o curta. E descobro que, ao contrário do que imaginava, o diretor não entendia, como comédia, nada do que estava no filme. Para ele era um drama, inclusive com supostas referências a alguns outros filmes. Tive então que reverter a edição e buscar deixar o filme tal qual o diretor esperava ver, quando finalmente veio assisti-lo.

O trabalho de sound-designer é um pouco solitário para você? Eu brinco aqui no estúdio de que compositor de trilha e editor de som são meio monges... Dentro da equipe do filme, com quais profissionais você mais convive?

Entendo que, na maioria dos casos, se não em todos, para pensarmos "sound design" como elaboração de um projeto de som específico para um filme, do qual o som é parte indissociável na narrativa, há que se ter participação efetiva na criação do filme, seja com o diretor, o montador, o produtor e até mesmo o roteirista. Caso contrário, nosso trabalho passa a ser mais técnico ou mesmo mais pensado para a qualidade sonora em si. Não que isso seja ruim. Pelo contrário, mas quando o trabalho sonoro vai ao encontro de uma elaboração maior das áreas que trabalharam até então, enriquecendo o filme, ele se torna mais prazeroso. Buscando sempre essa participação num projeto, procuro conviver mais de perto com diretor e/ou montador. Eventualmente a figura do diretor pode ser trocada/suprida pela do produtor.

Já pensando em termos de equipe de edição de som, talvez o raciocínio seja mais complexo. Há que se ter um contato mais próximo e constante com o diálogo, obviamente pelo fato de o diálogo determinar o que vai ser a trilha sonora final. A partir do entendimento do que é o diálogo, determinamos quais as características que o som direto oferece, quais as possibilidades que eventuais dublagens permitem, abrindo caminho para o que explorar, em termos de efeitos sonoros, ambientes e *foley*. E, obviamente, o mesmo serve para a trilha musical.

Luiz, como você também tem uma carreira sólida no meio acadêmico, como é no Brasil a parte de formação profissional para quem trabalha com áudio? Há muitas opções para quem quer se especializar nessa área ou é um pouco restrito?

A resposta para essa pergunta sempre tem que começar com o aspecto da indefinição do momento. No Brasil, é difícil pensarmos a partir de uma realidade estável, duradoura. Se eu fosse responder há dez anos, com certeza a



resposta seria outra. Talvez até dois anos atrás fosse diferente. De maneira geral, o que vejo são muito mais fontes de informação que ajudam na formação do profissional. Afora livros, edições digitais - que eliminam a necessidade de importação -, vídeos e mais vídeos, exemplos, tutoriais de equipamentos, de softwares, e fóruns que nos colocam em contato com profissionais experientes. Tudo isso está à disposição e facilita a vida de quem se interessa pelo assunto. Do ponto de vista das escolas, certamente já vivemos momentos melhores. A oferta de cursos, treinamento ou mesmo de literatura teve anos mais profícuos que os atuais. Se considerarmos os anos 2000, por exemplo, veremos um volume muito maior de cursos, profissionais vindos do exterior possibilitando intercâmbio, feiras, especialistas e representantes de equipamentos e mesmo um número maior de escolas ou instituições de ensino. Temos que considerar a parte prática. Por um lado, o mercado é muito mais amplo, aberto a pessoas que se interessam por som. Quem realmente deseja enveredar por esse caminho, com certeza, tem muito mais campo, mais subáreas (no sentido de especificidade) para explorar. Contudo há que se ver a questão de mercado, do volume de produção.

Você participou de várias fases do cinema brasileiro. Como você avalia o atual momento do cinema do Brasil?

Emendando na questão anterior, estamos vivendo mais um momento de incerteza, de indefinições, de experiências, no sentido de buscar um "novo normal". Por um lado, existem as transformações nos hábitos de consumo, impulsionadas pelas constantes evoluções tecnológicas. Como se assiste, o que se assiste, quem assiste o quê? E como se equaciona essa realidade, monetizando o produto de forma a fazer a roda girar e tornar o negócio sustentável? Não bastasse essa questão, temos uma realidade muito particular, com questões políticas bem complexas que, no mínimo, não têm ajudado, ao menos no sentido de dar continuidade a uma estrutura que vinha funcionando nos últimos anos, criando vários empregos, gerando vários produtos, naquilo que podemos de certa forma chamar de uma indústria audiovisual brasileira - talvez o maior esboço de indústria audiovisual que tivemos em toda história. E, por fim, tem o efeito da pandemia da Covid-19, que abalou ainda mais uma situação que já se mostrava abalada.



Dito isso, vejo que teremos uma redução de produção, combinada com uma adequação aos meios de exibição que irão subsistir. Tal como em outras épocas da história do cinema brasileiro, o meio audiovisual irá se retrain, expandindo quando novas oportunidades surgirem, ao menos com mais experiência. Comparado a momentos anteriores do audiovisual brasileiro, o atual não é o pior, mas já vimos cenários mais auspiciosos. Talvez este seja mais um dos ciclos recorrentes em nossa história.

No caso específico do áudio, estamos vindo de anos muito produtivos, ricos de informação, de encontros e trocas de experiência. Por sorte, a pós-produção de áudio consegue, com a pandemia, efetivar recursos que a rigor já estavam, de alguma forma, à disposição. Não é surpresa termos um trabalho solitário, muito baseado em trocas de arquivos digitais, com profissionais em diferentes locais trabalhando em suas próprias *workstations*. Ao menos nesse aspecto o impacto não é dos piores.

A gente percebe, na sua carreira e de outros profissionais de som, uma entrada muito forte do mercado de televisão e VOD na produção audiovisual brasileira. Quais as principais diferenças entre trabalhar com cinema e TV, se é que existem diferenças a partir da perspectiva do seu trabalho?

Essa guinada para o mercado de televisão e VOD, no meu caso, ocorreu já meio tardiamente. Considerando que comecei no cinema em 1990, só passei a trabalhar com séries e televisão por volta de 2008. O que sinto de diferença é algo que até se tornou mais próximo das produções dos dias atuais, seja cinema, VOD e televisão: afora a questão da rapidez, a comunicação ficou mais restrita. Busca-se mais, comunicando-se menos. Isso significa que temos que ficar mais rápidos, o que, por um lado, é possível, por conta das ferramentas de que dispomos, mas ao mesmo tempo se mexe/remexe/reelabora o produto audiovisual até o fim. E, com isso, paramos menos para refletir sobre o que fazemos. Num processo de constantes mexidas, com produções para os diferentes meios, essa reflexão perdeu espaço.



SESSÃO DE TERAPIA

Explicando de outra forma: anteriormente, quando se fazia um filme, os profissionais se debruçavam sobre aquilo, o processo era mais intenso, mais elaborado, mais conversado. No exemplo específico de edição de som, antes era usual sentarmos com diretor, montador e produtor para mostrarmos sessões de diálogos e efeitos. Hoje essa realidade praticamente não existe, mal conseguimos ter a presença do diretor para acompanhar a pré-mixagem de diálogos. Costumo dizer que o mixador hoje tem uma tarefa pesada, que equivaleria a ganhar sozinho na loteria, ao exibir o filme quase pronto para o diretor, buscando índice de acerto maior que 75%.

Ou seja, os processos se aproximaram, com as ferramentas servindo a ambos os meios, sem o menor problema. Bom por um lado, esse aspecto carece de maior atenção quando pensamos em salas maiores, numa experiência próxima à do cinema. Talvez, até por isso, eu goste da função de supervisão de som, não só por estar próximo de todos os editores que compõem a equipe, articulando seus trabalhos em função de uma proposta, mas também pela importância de estar próximo ao diretor, no sentido de entender a obra que se está elaborando. Muitas vezes o processo acaba sendo atropelado com tantas mudanças até o último momento e pouco tempo sobra para se ter ideia clara do resultado final. A função do supervisor de som vai muito ao encontro dessa necessidade.

Você acredita que o caminho acadêmico, que culminou com a publicação do livro "Som-Imagem no Cinema", colaborou para o desenvolvimento da sua carreira como sound designer? Ou são mundos diferentes?

Com certeza ajudou. Primeiro porque a proposta do livro (e do Mestrado que deu origem ao livro) era justamente refletir sobre a experiência. A proposta de "Som-Imagem no Cinema" é um tanto ousada. Afinal discute-se a presença do elemento sonoro no período do cinema "mudo" (que propositalmente coloco entre aspas porque não era

exatamente mudo), que contribuiu para referenciar alguém que começava a se deslumbrar com camadas de ambientes, efeitos, *foley*, música e diálogos. Seria algo como entender e se empolgar com a habilidade de sonorizar toda e qualquer imagem que aparecesse na sua frente, mas que, de repente, não era o melhor caminho a seguir. E isso tinha um por que, que o cinema expressionista alemão (nos filmes "Metropolis" e "M", ambos de Fritz Lang) ajudou a mostrar tão bem. Trata-se de aprofundar, na essência cinematográfica de articulação entre som e imagem, o papel essencial desempenhado pela montagem, num sentido mais amplo, que remete até ao roteiro.

Outra importância que carrego do livro é o fato de ter inspirado mais pessoas a escreverem sobre som. Na época em que fui coordenador do estúdio Casablanca Sound, optei por chamar pessoas vindas de faculdades de cinema, ajudando a formá-las, acabando por estimular algumas delas a desenvolverem estudos sobre som.

Agora a gente fecha pedindo um conselho. O que você tem a dizer para as novas gerações que desejam trabalhar com som?

Embora pareça um trabalho, sobretudo técnico, pode ser extremamente criativo. É uma constante combinação entre criatividade e técnica, um desafio de se adequar a elaboração com técnicas e parâmetros tecnológicos que se sucedem e que variam conforme o seu tempo. Trabalhar com som é, em muitos momentos, ser roteirista, entendendo a narrativa; é vez ou outra, ser diretor; e, vez ou outra, ser montador. É poder ser co-realizador de uma obra. Ou, em outros momentos, ser simplesmente um técnico que, embora tenha potencial para ser muito mais, tem que entender a ocasião e se limitar a ser correto. Trabalhar com som é ser um abnegado. É não esperar por reconhecimento, embora vez ou outra ele venha (e nós gostamos, óbvio). É ter muitas vezes que explicar qual o seu papel, o que você pode fazer, como você pode contribuir com a obra. E, trabalhar com som é ser, por vezes, mágico. Você tem suas ferramentas e as articula conforme a necessidade, desenvolvendo os seus truques e contribuindo para o show.

Compositor em Viagem

POR ALEXANDRE GUERRA

Há alguns anos, o meu trabalho como compositor envolvia pouquíssimas viagens. Meu percurso nunca ultrapassava os 6,5 quilômetros que separam minha casa do estúdio, em São Paulo. Mas eis que, em 2010, fui apresentado ao produtor francês de documentários Frédéric Lepage que, por sua vez, me apresentou à Orquestra Sinfônica de Budapeste. Depois disso me tornei assíduo frequentador da Hungria; e essa passou a ser minha nova rotina. Por isso mesmo não me agitei além do normal quando chegou a hora de viajar para lá novamente, para a gravação da trilha do filme "O Vendedor de Sonhos". Segui minha meticulosa lista de preparativos, com direito a improvisar um protetor de batuta, feito com um cano de PVC de uma polegada, com um terminador em cada lado.

De manhã, acordei sem novidades. Tinha tirado o dia para passar com meus filhos, uma vez que ficaria 10 dias sem vê-los. Do nada, um número desconhecido começou a insistir no meu celular, no mesmo momento em que descubro mensagens sobre o meu voo. Não demorou até que tomasse conhecimento de que a Air France estava em greve e que meu voo havia sido cancelado. Corri para o aeroporto de Cumbica para tentar embarcar em outro voo. Lá chegando, a atendente da companhia aérea gentilmente me recolocou num voo mais cedo para Paris e disse que minha conexão para Budapeste seguia inalterada. Assim, voei bem, aterrissei bem e desembarquei bem. Tudo ia bem até pegar minha conexão. Ao passar meu bilhete no sensor da esteira de bagagens, um pequenino som composto por três bips consecutivos, seguidos por duas palavrinhas, me poriam em total desespero: "Billet Invalide". Sem entender o que estava acontecendo, eu insistia em prosseguir, mas fui barrado por funcionários e notificado de que meu voo era no dia seguinte - o mesmo dia seguinte em que deveria estar, a partir das 9 horas da manhã, regendo a orquestra numa gravação que fora agendada com cinco meses de antecedência. Como o meu modo de ser veio desprovido do botão antipânico, fiquei imediata e completamente desesperado.

A simpática atendente do Brasil havia se confundido e mudou a data da minha conexão para o mesmo voo e horário, só que no dia seguinte.

Segui para o balcão da Air France, onde esperei por uma hora e meia, na companhia de uma moça brasileira, que

tratou de fazer as piores previsões sobre minha chance de chegar a Budapeste naquele dia. Previsões prontamente confirmadas pela atendente, que me disse não haver mais assentos em nenhum dos voos para a cidade, em nenhuma outra companhia.

Atravessei o aeroporto em direção à estação com a ideia de comprar uma passagem de trem-bala, mas já na fila ouvia os alto-falantes repetirem que todos os vagões estavam tomados para aquele dia. Fingia que não ouvia, até o funcionário da TGV repetir a mesma coisa diretamente pra mim. Ônibus, impossível. São mais de 1000 quilômetros - afinal, ainda não inventaram o ônibus-bala.

Meu desespero era entrecortado por telefonemas para meu sócio Mário, que, do Brasil, às três da manhã, tentava me ajudar. Ele encontrou outro voo para comprar, que logo descobri ter sido cancelado também, juntamente com meu voo no dia seguinte. A coisa só piorava. Já ia para a quarta fila de espera, em algum "muro das lamentações" da Air France, quando decidi assumir pra mim que não chegaria mais a Budapeste e tratei de arrumar outro regente e enviar os arquivos que estavam comigo, além de desculpar com o Jayme Monjardim, diretor do filme, que, àquela altura, já estava na cidade húngara me esperando. E, principalmente, tratei de me autorizar a ficar triste. Foram meses de preparação e seria a primeira vez que eu regeria a orquestra.

Na fila, eu me solidarizei com uma moça húngara que estava na mesma situação, ao lado de uma senhora francesa também sem saída. Parecíamos três náufragos agarrados num mesmo tronco flutuando à deriva. A senhora foi a primeira a ser atendida e conseguiu um voo para o dia seguinte. Depois foi a vez da moça que também ia para Budapeste. Ela passou ao meu lado e mostrou o voucher do hotel e a passagem remarcada para dois dias depois. O meu fim seria provavelmente o mesmo... Depois de meia hora balançando a cabeça negativamente, a atendente sacou da cartola, de forma inesperada, um coelho mágico. Não sei o que aconteceu. Poderia arriscar dizer que meu anjo da guarda assumiu o leme e deu um cavalo de pau na nave. Não cabia em mim de felicidade. Enquanto ela detalhava meu plano de voo, que faria conexão em Munique, meu peito era um mar imenso e eu navegava pleno, a velas cheias.

Fui finalmente chegar a Budapeste 31 horas depois do

momento que saí de casa. Descobri, sem revolta, o extravio da minha mala. Nada podia arranhar o brilho da minha tão sonhada CHEGADA!

Sem partituras ou batuta, entrei no estúdio com duas horas de antecedência para pegar uma cópia das músicas e marcá-las. Em seguida, com uma batuta emprestada e a mão tremendo, "voei".

Meu Deus, que experiência! Como pude deixar passar essa oportunidade nas outras vezes em que lá estive gravando?! É como convidar uma moça para jantar e, depois, o garçom é quem fica com ela.

Em minha experiência regendo no Brasil, contava invariavelmente com sessões de cordas que não passavam de 16 músicos. Ali eu tinha 44.

Sem o costume de reger grupos tão grandes, era quase intimidador ver aquele monte de duplas de cadeiras se perfilando infinitamente.

Uma a uma, as músicas foram sendo percorridas e degustadas com prazer. No badalar das 8 horas da noite, virei abóbora, feliz!

No dia seguinte, a gravação continuou com piano e celeste, encantada pelas bruxarias musicais da pianista húngara Krisztina Fejes. E assim eu e o Jayme recolhemos a lona do circo e partimos para próxima cidade: Paris.

Entre conversas animadas com ele, nem percebi o trajeto percorrido e, quando me dei conta, o táxi já pousava na frente do apartamento que havíamos alugado, ao lado da Catedral de Notre-Dame.

Nossa missão em Paris? Gravar o último instrumento que faltava, um duduk. Mas, afinal, o que é isso? - provavelmente me perguntariam. Bem, trata-se de um instrumento tradicional armênio, normalmente tocado por um deles, e que, no Brasil, definitivamente não se encontra. E, por isso, ali estávamos.

...

Dia 4 de agosto de 2016 - data muito aguardada. Às 9:30 da manhã, estava eu diante do senhor Gevorg, um especialista em duduks. No início, estudei-o para saber qual cumprimento caberia melhor, mas logo abandonei

os protocolos e encurtei o caminho - o sujeito tinha uma cara ótima, e, afinal, somos todos da mesma tribo; a música era nossa língua comum.

Gevorg é um sujeito interessante. Todo seu ser orbita em torno dos olhos, é ali que se concentra a sua expressão, como num feixe de raio laser. O riso contido e a palavra não dita se canalizam em seu olhar radioativo.

Ele entrou no estúdio calmamente e, dentro de um ritual ensaiado, montou o seu pequeno e rudimentar instrumento. Dirigiu-se ao centro do estúdio, onde um tapete oriental o esperava. Ali parecia de fato pertencer e, uma vez diante do microfone, soprou.

A reação foi unânime: o que é isso??? Um pequeno pedaço de tronco de damasco, com não mais do que dez furos, e partindo dele, o sopro se transformava em algo celestial, inexplicável, transcendente. Achei que já havia percorrido muito para me surpreender com algo no território da música, mas aquele instante comprovou que eu estava errado.

Passada a onda de nome Gevorg, o mar se acalmou novamente e seguimos a jornada, em velocidade de cruzeiro, felizes e realizados!

A noite que me separava da volta pro Brasil foi entrecortada por acordes sombrios tocados no órgão da Notre-Dame. De dentro de sua escuridão intocada, o som sagrado ecoava em sua nave ancestral, deixando escapar fragmentos ao seu entorno e me alcançando na varanda. "Este som eu vou levar pro Brasil e pra sempre, dentro de mim", pensei. E de fato o fiz.

Acordei no dia seguinte pronto para fazer meu check-in, antes de sair para o meu último dia na cidade. Para minha total surpresa, descobri que meu voo de volta não era bem às 10 horas da noite, como pensava, mas dali a 40 minutos, às 10 horas da manhã.

Uma viagem que nasce com vocação para aventura, segue aventura até o fim. Assim, aqui estou eu no aeroporto novamente, esperando. O que me resta fazer além de escrever, na companhia das 12 horas que me separam do meu voo de volta.

À *bientôt*.

NO OLHO do FURACÃO

POR ALFREDO MANEVY

O texto integra a introdução ao livro “Depois da Última Sessão de Cinema”, que será lançado no segundo semestre de 2021 pela editora Autonomia Literária. Organizada por Alfredo Manevy, que coordenou a implantação e presidiu a Spcine nos primeiros anos, e Fabio Maleronka, pesquisador e mestre em Políticas Culturais pela Universidade de São Paulo, a publicação contará com 40 entrevistas com personalidades da cultura e do cinema, como Fernando Meirelles, Ailton Krenak, Ugo Giorgetti e Anna Muylaert. Os depoimentos tratam da criação da Spcine pela prefeitura de São Paulo, na gestão de Fernando Haddad.

Da tentativa de industrialização clássica nos padrões hollywoodianos da Vera Cruz – projeto de uma elite paulista cultivada dos anos 1950 –, passando pelo corajoso ciclo autoral moderno e experimental dos autores, da Boca do Lixo nos anos 1970, e chegando às gerações recentes do curta-metragem e da retomada, o cinema paulistano atravessou ciclos de euforias seguidos de terra arrasada. Neste caso, muitas vezes como consequência de catástrofes culturais nacionais, como o fim da Embrafilme (1990).

Com a sabedoria que lhe é habitual, Ugo Giorgetti nos lembra, nas páginas deste livro, que “o cinema sempre acompanha as crises do país”. Após cada colapso na produção de filmes, vieram pausas em que foi incontornável tecer um pensamento sobre as dificuldades estruturais do cinema brasileiro. A cinematografia é junção de arte, negócios, técnica, geopolítica e cultura – nela, a constituição de um pensamento é ingrediente essencial para sua formação. Desde os anos 1930, quando surgem os primeiros clubes de cinema criados por Paulo Emilio

Salles Gomes e Antonio Candido, seguiram-se inúmeras mostras, debates, revistas em que esse pensamento foi ganhando densidade e respaldo em estudos filmicos, história e dados econômicos.

Segue-se a criação da Cinemateca Brasileira em 1957, os cursos de cinema da Universidade de São Paulo, da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e uma programação cinematográfica privilegiada como a da Mostra Internacional de Cinema. A terra foi sendo semeada para a elaboração de uma cultura cinematográfica densa, que partisse não de uma comparação com Hollywood, mas das singularidades e potencialidades de uma cidade economicamente rica, ainda que socialmente desigual como São Paulo.

Do ponto de vista político, porém, nem sempre essa densidade encontrou respaldo. Se considerarmos o pioneirismo do Departamento de Cultura de São Paulo com Mário de Andrade, também nos anos 1930, a cidade demorou décadas para propor, na municipalidade, uma



instituição em torno da qual poderia orbitar a política de desenvolvimento do cinema.

Foi só em 2013 que a Prefeitura de São Paulo decidiu criar a Spcine como parte de um programa de transformação urbana e social, no qual a cultura teria destaque. No início da gestão do prefeito Fernando Haddad, a Spcine foi um dos projetos prioritários não apenas da Secretaria Municipal de Cultura, capitaneada pelo ex-ministro Juca Ferreira (de quem eu tinha sido secretário-executivo no MinC), mas da própria pauta do município, o que garantiu a rápida aprovação, e a envergadura e as articulações iniciais da Spcine. O peso da maior prefeitura do Brasil foi importante para construir parcerias cinematográficas com outras cidades do mundo (como um edital com o Canadá), mas também para parcerias transversais dentro da própria municipalidade (com os Centros Educacionais Unificados – CEUs, da Secretaria de Educação, e com a liberação de trânsito pela Companhia de Engenharia de Tráfego – CET, duas instituições que seriam convidadas a participar da política cinematográfica).

Nos anos 2013-14, antes de sua inauguração oficial, a Spcine foi desenhada para ter um escopo abrangente de atuação no território da cidade e absorver equipamentos periféricos como ponta de um sistema de gestão cultural e de serviços de projeção, capaz de abranger bairros que o mercado exibidor cinematográfico (em *shoppings centers*) não alcançava. Na ponta do fomento ao cinema e à produção de televisão independente, os princípios de que partíamos eram claros: a Spcine deveria ter como base a liberdade de expressão, a valorização da diversidade, respeitar todas as tendências, opiniões do audiovisual paulistano e nacional. Os filmes pequenos, médios e mais comerciais estavam no radar da empresa. Ela deveria se pautar por uma visão de território urbano abrangente, incluyente e não dogmática tanto da economia do setor como de sua dimensão artística e criativa. Ainda assim, seu papel na economia teria de ser claro: uma força de contra-hegemonia e protecionista do audiovisual paulistano e brasileiro dentro de seu próprio mercado, dominado pelo produto estrangeiro (que ocupa mais de 80% das telas locais e nacionais).



Toda a elaboração da Spcine se deu com base em um diagnóstico e levantamento de dados sobre a situação sociocultural

A Spcine deveria ousar em posturas antirracistas (pioneiras) e de equidade de gênero. Chegaríamos a realizar a primeira Bienal de Cinema Indígena do Brasil, capitaneada por Ailton Krenak. A empresa deveria ter uma atuação voltada aos games e à animação, dois setores que despontavam, abrindo espaço para políticas inéditas. Nesse processo, o caminho era, antes de tudo, ouvir o setor, partir dos muitos acúmulos individuais e das associações de classe, mas também afirmar o programa cultural que estava em curso: uma visão de política cultural democrática e com um papel central do Estado no enfrentamento das questões. Em suma, a ideia era que cada uma dessas dimensões se articulasse em uma carta de navegação e em um planejamento de longo prazo. Sobre a Spcine, havia propostas vagas que circulavam desde os anos 1990, mas sem um projeto definido, nem de formato, nem políticas. Tudo teve de ser construído.

Outro princípio é o trato republicano e não partidário da coisa pública. A eleição de um jovem prefeito era interpretada nas hostes oposicionistas como a renovação não apenas da gestão da cidade, mas do seu partido, o Partido dos Trabalhadores, e de um projeto de corte social-democrático que vinha de três mandatos consecutivos no governo federal (e iria para um quarto nas eleições presidenciais de 2014). Nesse sentido, um dos aspectos centrais da Spcine foi sua estratégia de pactuação. A construção política que viabilizou o projeto, a constituição de uma nova empresa pública para a cultura, em tempos muito difíceis. Era o momento em que a crise econômica – iniciada em 2008 – afetava em muito a margem de manobra de orçamento público e praticamente inviabilizava criar um novo órgão público.

A atuação do então secretário de Cultura, Juca Ferreira, com sua liderança, experiência e diálogo com o setor cultural da cidade, foi decisiva. Baiano, cosmopolita, com experiência de ministro, com passagem por organismos internacionais e sendo "de fora" de São Paulo, o secretário também tirou os projetos da secretaria das querelas entre tradicionais panelas ou interesses privados e paroquiais. O resultado é que a lei que institui a Spcine foi formulada em projeto, pactuada, tramitou dentro da

Uma indústria de cinema local se desenvolve sem consumidores que conheçam e se habituem a ver filmes brasileiros?

prefeitura, foi discutida com o setor, enviada ao Legislativo municipal e aprovada na Câmara Municipal em dois turnos – por consenso – em menos de doze meses.

Momento determinante nesse período a que me referi – gesto de ousadia e grandeza raras –, o secretário e o prefeito se encontraram com o governador Geraldo Alckmin (PSDB) em um cerimônia e combinaram o que poderia ser um projeto conjunto. Ainda que a parceria não viesse a ocorrer na prática, o que foi uma pena – por desistência do governo do estado –, foi pavimentado um caminho de diálogo. Essa trégua civilizada facilitou a aprovação do projeto.

As políticas que resultaram na criação da Spcine eram parte de uma agenda maior da cidade. A liberação do carnaval de rua, por exemplo, também enfrentou os limites para a ocupação cidadã em espaços públicos. Como outras cidades subdesenvolvidas, entupidas de automóveis, com fortes interesses privados, havia uma grande resistência à implantação de leis democráticas para o uso de ruas, parques e avenidas para pessoas, bicicletas e comunidades.

Enquanto muitas dessas políticas ousadas desabrochavam, e com novos ventos na cidade, ocorreram as manifestações a partir de junho de 2013. Reprimidas pela Polícia Militar (com endosso dos principais formadores de opinião), as manifestações se fortaleceram e se ampliaram. Tentávamos, na Secretaria Municipal de Cultura, interpretar com otimismo o grito das ruas. Algumas das bandeiras pareciam demandar melhores serviços públicos e mais justiça social. Mas o movimento foi, por sua vez, revelando um aspecto sombrio, de pouca cultura democrática, e acabou por lançar suspeita sobre todos aqueles que faziam política no Brasil. As manifestações foram, em alguns anos, assimiladas e transformaram-se em combustível para a extrema direita chegar ao poder.

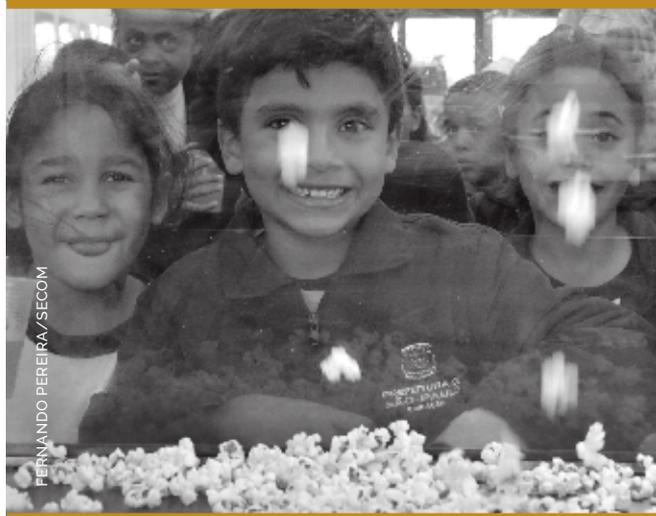
Às vésperas desse desastre, porém, houve um período de intensidade democrática que é preciso registrar. Foram anos de tensões fortes e naturais, em que políticas sociais e culturais avançaram no Brasil.



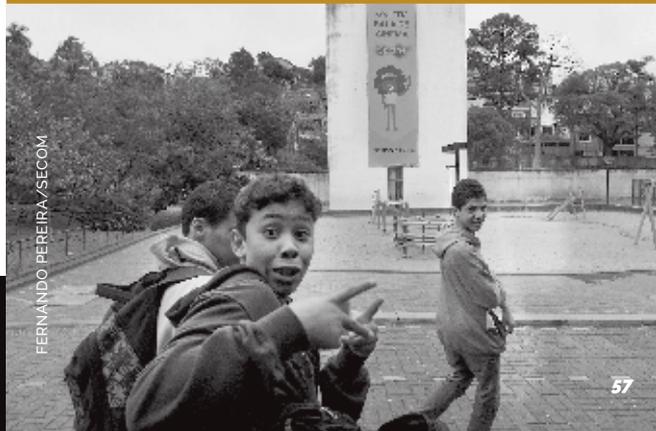
CESAR OGATA/SECOM



FERNANDO PEREIRA/SECOM



FERNANDO PEREIRA/SECOM



FERNANDO PEREIRA/SECOM



Toda a elaboração da Spcine se deu com base em um diagnóstico e levantamento de dados sobre a situação sociocultural. Durante a etapa de elaboração jurídica e política da Spcine, esse diagnóstico incorporou dados da pesquisa do Sesc São Paulo/JLeiva, lançada em 2014, que informava que 30% da população mais pobre (classes D e E) da cidade nunca havia entrado numa sala de cinema. A cidade mais rica do Brasil, orgulhosa de seus equipamentos e programação de excelência, não garantia a uma parcela significativa o direito de experimentar o cinema na sala escura. Isso em pleno século 21! Sintoma de uma cidadania estrangulada, surgia ali o avesso da face moderna da cidade, suas perversas exclusões; necessidades mal supridas ou não atendidas, direitos básicos ignorados pelas elites econômicas e pelos poderes públicos.

O diagnóstico também trazia outro dado preocupante: São Paulo produzia cada vez mais filmes, mas que ficavam sem distribuição. No levantamento feito, havia mais de cinquenta filmes sem tela em 2013. O ciclo do cinema, sem distribuição e sem fruição, não se realiza. É o que nos ensina o pensamento sempre atual de Paulo Emilio Salles Gomes.

Concebemos editais inovadores para distribuição, salas públicas e o próprio *streaming* da Spcine, exatamente para abrir novos espaços de tela, de audiência, e garantir repercussão social e cultural a um cinema isolado em sua bolha.

Além da questão do enfrentamento ao desequilíbrio entre produção e exibição, existe uma indignação mais premente: como promover igualdade no Brasil se apenas

uma ínfima parcela da população desfruta do acesso ao deleite estético, ao prazer e ao crescimento espiritual que só o cinema é capaz de proporcionar?

E, subsidiariamente, outra pergunta: uma indústria cinematográfica local se desenvolve sem consumidores que conheçam e se habituem a ver filmes brasileiros? Nesse sentido, a primeira decisão da empresa – revestida de simbolismo – foi destinar um terço dos recursos da dotação orçamentária (R\$ 25 milhões) para criar um circuito, com salas de cinema públicas, de qualidade técnica igual ou superior às salas comerciais, em funcionamento nas periferias não atendidas pelo circuito de *shoppings*. Antes da pandemia, essas vinte salas chegariam a mais de 1,5 milhão de pessoas, a maioria na periferia pobre e vulnerável da cidade. Não por acaso, reabrir o Cine Belas Artes foi uma prioridade, na medida em que salas centrais e com tradição cinéfila também deviam ser protegidas e reequipadas.

Esse processo gerou resistências. De um lado, reclamações de moradores, vizinhanças, grupos de indivíduos e políticos eleitos por esse discurso de que filmar nas ruas era uma ameaça à ordem, ao trânsito, à paz social. Resistência que foi diminuindo graças a um trabalho de comunicação. Constatamos quão organizada e agressiva era a oposição ao uso da cidade para a produção cultural. Prenúncio do que estava por vir em termos nacionais.

Via SP Film Commission, entre maio de 2016 e fevereiro de 2018, foram 736 autorizações, sendo 3.327 locações da cidade filmadas. Foram R\$ 550 milhões de investimentos liberados em séries e filmes, e R\$ 129 milhões em publicidade no mesmo período. A Spcine contribui a

O Brasil não perderá sua própria voz cinematográfica e cultural, que já se mostrou resistente a momentos de repressão e autoritarismo no passado



seu modo para esta atualização da autoimagem da cidade: da urbe cinza e sisuda, focada no trajeto de casa ao trabalho, para ser lugar de encontro, tempo livre e criatividade. Além disso, com um cadastro único e eficaz, pela primeira vez passamos a ter dados confiáveis e claros sobre o setor.

No plano nacional, foi decisiva a Lei da TV Paga, em 2011, gestada no governo Lula e sancionada no governo Dilma, pois ampliou o consumo de TV por assinatura para quase 20 milhões de famílias e abriu cotas para a produção brasileira independente. Especialmente porque o Brasil foi um país retardatário ao não propor regulação, nos anos 1990, quando a tecnologia passou a ser usada. A Ancine seria pioneira ao enfrentar a regulação da TV por assinatura e perderia o *timing* em 2016, ao deixar de fazer a regulação do *video on demand* (VOD).

O Brasil, por estar entre os dez maiores mercados, é historicamente pressionado para ser mercado de consumo e desistir de ser polo produtor. Se, nos últimos cem anos, defender o cinema brasileiro significou enfrentar o lobby político das *majors* norte-americanas, hoje estas ficaram pequenas diante das *big techs* como Facebook, Apple e Google.

Se a pressão de fora existe, ela só é vitoriosa quando encontra forças políticas locais simpáticas a esse modelo apresentado como "liberal". Mas países liberais como Inglaterra têm regras de conteúdo independente na televisão. A força de Hollywood se deve ao protecionismo precoce dos Estados Unidos em relação à sua indústria, já presente nos anos 1920. Os Estados Unidos jamais foram liberais em relação à sua economia audiovisual,

mas, contraditoriamente, pressionam para que os países consumidores assim o sejam.

A indisposição com o cinema, sentida nas vizinhanças mais conservadoras de São Paulo, não é algo ingênuo. Em sua versão institucional, essa indisposição se expressa como uma combinação de autoritarismo e liberalismo econômico: para dentro, reprime e abdica de ter uma produção própria; para fora, escancara as portas para reduzir o papel do Brasil a um mero mercado de consumo de quinquilharias da indústria cultural. Atitude subalterna que enriquece apenas uma pequena casta de atravessadores locais desse sistema.

Em um cenário em que as nações democráticas mais desenvolvidas organizam e protegem estrategicamente suas indústrias culturais, o governo estigmatiza o lugar da cultura e do audiovisual para forjar uma neocolônia. O protecionismo existe, mas serve ao agroexportador, com bilionários subsídios, remoção de licenças ambientais e de direitos indígenas.

O que difere o momento atual do longo século 20 é a crise pós-colonial, a crise do Ocidente, com a emergência da China e de novas cosmogonias culturais do Sul que buscam afirmar sua voz e seu destino. O Brasil vinha se consolidando como voz ascendente no mundo democrático quando teve suas asas cortadas em 2016.

Apesar do retrocesso atual, o Brasil não perderá sua própria voz cinematográfica e cultural, que já se mostrou resistente a momentos de repressão e autoritarismo no passado. O audiovisual brasileiro tem, na sua gênese, a luta pela sobrevivência em terreno desigualmente.



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.



"O MONSTRO DA LAGOA NEGRA"

Precisamos

POR AURÉLIO MICHILES

Amazônia tem sido explorada como parte das idiosincrasias e panaceias alimentadas pela imaginação da humanidade. Aliás, era e é muito comum nos filmes de ficção científica e horror das décadas de 40 e 50, a utilização dessa enorme e intrigante região desconhecida como tema, numa espécie de reinvenção. Podemos citar alguns destes filmes: "O Mundo Perdido" (1925), "Delírio de um Sábio" (1940), "O Monstro da Lagoa Negra" (1954), "Curuçu, o Terror do Amazonas" (1956), "Amazonas, Amazonas" (1965), "Aguirre, a Cólera dos Deuses" (1972), "Iracema - Uma Transa Amazônica" (1975), "A Floresta das Esmeraldas" (1985), "Brincando nos Campos do Senhor" (1991), "Anaconda" (1997), "O Cineasta da Selva" (1997), "Um Lobisomem na Amazônia" (2006), "Segredos do Putumayo" (2020) e "A Última Floresta" (2021).

A última floresta tropical em pé - esta que abriga um imenso pulmão verde redutor de carbono contra o aquecimento global, a maior reserva de água doce do planeta, exibindo uma biodiversidade que desafia a finitude das descobertas,

sociedades indígenas e conflitos por interesses diversos das suas riquezas naturais - serve de inspiração para os imaginativos roteiristas, que a incluem como cenário de civilizações perdidas, mundos ocultos, animais pré-históricos que sobreviveram ao longo do tempo, laboratórios de cientistas loucos, tráfico de recursos naturais e todo tipo de intrigas que fascinam a humanidade.

A diversidade temática desses filmes se coloca como a própria diversidade da flora e fauna amazônicas, procurando disponibilizar aos olhos contemporâneos a oportunidade de se fazer comparações e reflexões sobre como se tem inventado um imaginário amazônico entre nós e o outro, entre o autóctone e o estrangeiro - o estranhamento do desconhecimento e das descobertas. Mas não podemos nos esquecer daqueles que contribuíram com a sua curiosidade, para encontrar respostas e que deixaram um legado empreendedor e pioneiro, entre eles Silvino Santos (1886-1970), Jesco von Puttkamer (1919-1994), Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) e Major Luiz



"AGUIRRE, A CÔLERA DOS DEUSES"

de oxigênio

Thomaz Reis (1878-1940). Também daqueles que, ao visitarem a floresta, foram tomados pela ambição do poder, chegando à loucura megalômana - aqui me lembro do cineasta alemão Werner Herzog, com "Aguirre" (1972) e "Fitzcarraldo" (1972).

O cinema, essa linguagem privilegiada do século passado, tem a capacidade para desenrolar o mítico novelo de Ariadne - Amazônia ("ilusão do paraíso") neste instigante labirinto do documentário e da ficção.

A aventura do cinema é uma viagem que vai da invenção da fotografia, no século XIX, ao momento atual. Desde então tem testemunhado e revelado ações que despertaram na humanidade paixão e horror.

Pela permanência da fotografia e do cinema em nossas vidas, podemos afirmar que as imagens se transformaram numa espécie de segunda pele do Homem, tal é a quantidade de imagens gravadas em nosso cotidiano. Ao longo da sua existência, a atividade cinematográfica tem sido

uma das mais poderosas armas de dominação - ela tem exercido um fascínio para ser outro que não você, consequentemente vivendo-se numa espécie de rede imaginária da história. Diante disso só nos resta sorrir diante da máxima que um dos seus inventores, Auguste Lumière, ousou conjecturar: "o cinema é um brinquedo sem futuro comercial". Não só o cinema se tornou uma das armas mais eficientes de propaganda e contrapropaganda, como o conjunto das suas outras periféricas invenções geram lucros consideráveis e se encontram sob o domínio da nação mais poderosa do mundo.

Mas, afinal, o que a Amazônia tem a ver com toda essa história?

Com certeza tem muito. Diríamos que a Amazônia faz parte dessa *curiosa relação da invenção do cinema com a borracha*. Desde a sua origem, o cinema tem forjado um imaginário sobre a Amazônia como parte das idiosincrasias e panaceias da humanidade. As histórias sobre Eldorado, biodiversidade, biopirataria e conflitos diversos



COLUMBIA PICTURES/DIVULGAÇÃO

ANACONDA



HB FILMES/DIVULGAÇÃO

BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR



SUPERFILMES/DIVULGAÇÃO

O CINEASTA DA SELVA

Desde a sua origem, o cinema tem forjado um imaginário sobre a Amazônia como parte das idiossincrasias e panaceias da humanidade

das suas riquezas naturais têm servido de inspiração para imaginativos roteiristas, que a incluem como enredo de todos os tipos de intrigas que fascinam a humanidade, relacionados às questões referentes à preservação ambiental dessa região.

No meio desta pandemia com dimensão global, que vem matando pessoas em todos os continentes, de diferentes classes sociais, credos, etnias e raças, sobrou para o cinema (o audiovisual) servir de aconchego às famílias sob isolamento social. Antes da pandemia, as plataformas de exibição lutavam para encontrar seu espaço no mundo do entretenimento. De repente, com a disseminação da Covid-19, o cenário mudou e o número de assinaturas de streaming explodiu no momento em que todo mundo se encontrava em casa. E os espaços de entretenimento se encontram fechados.

O serviço de filmes por *streaming* deu outra dimensão ao protagonismo do audiovisual. É possível que nunca, como em nenhuma outra época, se consumiu tantos conteúdos de audiovisual. Ao mesmo tempo, e até mesmo como metáfora, a Amazônia ocupa o espaço das mídias, não somente por causa dos incêndios que ameaçam o seu bioma, mas como o lugar onde o novo coronavírus fez/faz a festa macabra com milhares de mortos, uma referência da desordem que ameaça todos os protocolos sanitários contra a pandemia. Esse sinistro e trágico espetáculo que vitima tantas famílias nos leva a expressões como "deu na TV", "está nas redes sociais" ou "vi na internet" como assinatura autoral desta era.

A Amazônia mais uma vez nos leva ao interior das nossas originais e primitivas contradições imagéticas. Quem se habilita?



Aurélio Michiles é nascido em Manaus, cursou o Instituto de Artes e Arquitetura-UnB (1973) e Artes Cênicas – Escola de Artes Visuais-RJ (1978). Entre os anos 80 e 90, trabalhou na TV Globo, TV Bandeirantes, TV Cultura-SP. Dirigiu o ainda inédito filme "Segredos do Putamayo" (2020), "Tudo por Amor ao Cinema" (2014), "Gráfica Utópica" (2003), "Teatro Amazonas" (2002), "O Cineasta da Selva" (1997), "O Brasil Grande e os Índios Gigantes" (1995), "Davi Contra Golias" (1994), "Lina Bo Bardi" (1993), "A Árvore da Fortuna" (1992), "Que Viva Glauber!" (1991), entre outros.

elipse

número 2

A segunda edição atravessou o país de norte a sul, chegando às casas de centenas de realizadores e colaboradores



CLICK



DOCUMENTÁRIO DE SILVINO SANTOS,
"NO PAIZ DAS AMAZONAS" COMPLETARÁ
100 ANOS DE LANÇAMENTO EM 2022



ORGANIZAÇÃO



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO

