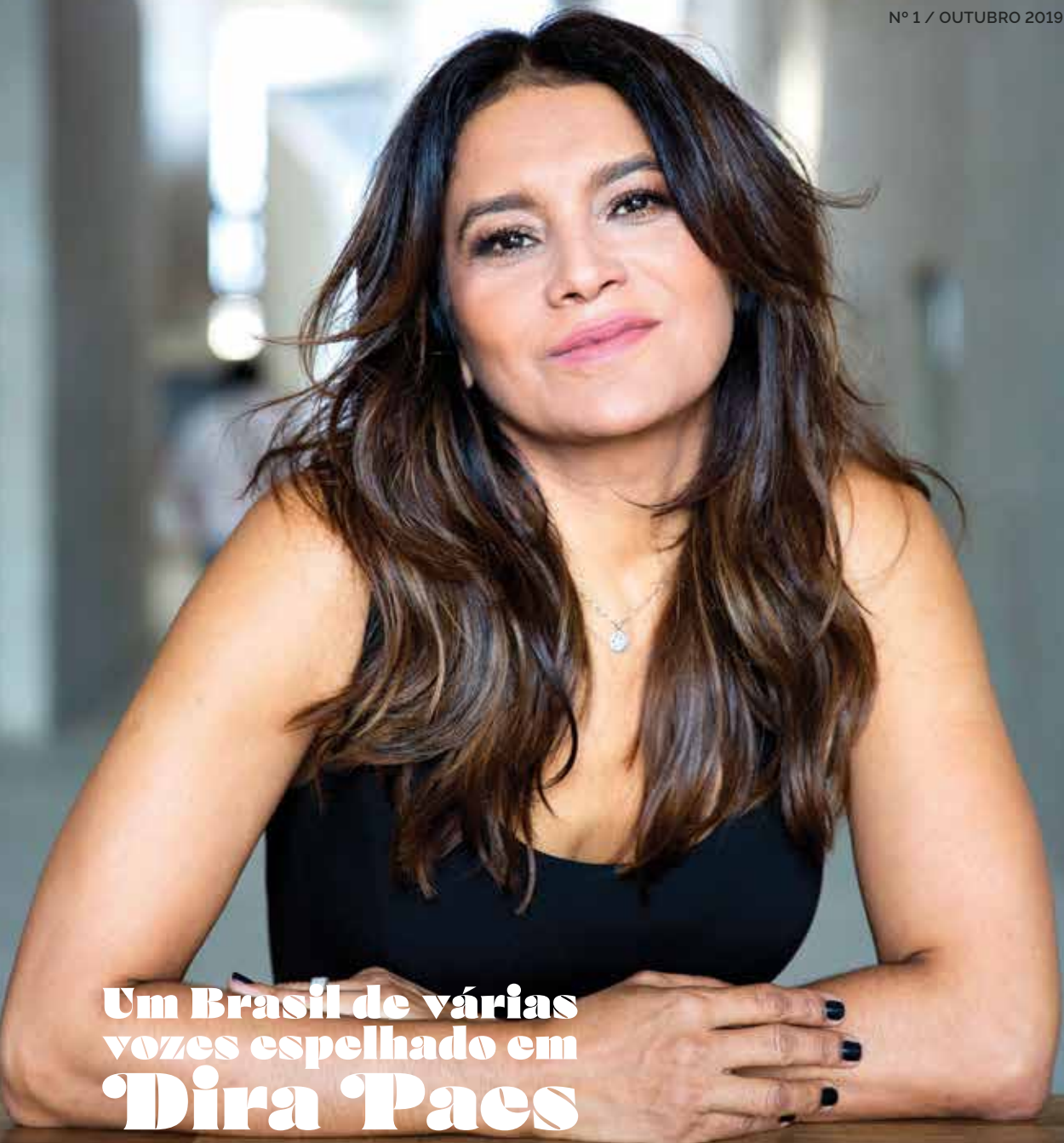


elipse

REVISTA DE AUDIOVISUAL

Nº 1 / OUTUBRO 2019



Um Brasil de várias
vozes espelhado em
Dira Paes

FILMES DE PLÁSTICO . BRAZ CHEDIAK . HELVÉCIO RATTON . MULHERES NO CINEMA BR



'Pedimos licença aos leitores para mudar a "forma" do cinema brasileiro.

Para se definir uma história que já conta 121 anos, o termo mais usado é "cíclico", a partir de uma produção que começa e se interrompe várias vezes - a ponto de quase chegar a zero (em número de filmes feitos, após a extinção da Embrafilme, em 1990) e retornar com força redobrada logo em seguida, conquistando mercados importantes e prêmios internacionais.

É com base nesta última volta, resumo de pouco mais de duas décadas de investimentos numa indústria que se tornou uma das mais importantes da economia do país, que resolvemos mudar a forma para **elipse**.

Na Física, sabemos que os planetas perfazem uma órbita elíptica em torno do Sol, ficando mais distantes ou mais próximos do astro em determinadas épocas, mas sempre em movimento contínuo.

A revista **elipse** nasce com esta vocação: mostrar uma produção nacional que, contra as intempéries das políticas culturais, continua viva, pulsante e criativa, apontando para pessoas e lugares que permanecem bravamente à frente ou atrás das câmeras.

elipse surge como uma alternativa à promoção do audiovisual brasileiro, assinalando o seu lugar na dimensão estratégica, cultural e simbólica. Cada página da revista é uma prova disso. Não por acaso, escolhemos a atriz Dira Paes para estampar o primeiro número. Dira é a cara do cinema brasileiro, dos múltiplos cinemas brasileiros.

Helvécio Rattón também é símbolo de resistência. Na entrevista à jornalista Ludmila Azevedo, o diretor assinala que a melhor resposta que podemos dar em momentos críticos é realizando bons filmes.

Foi exatamente lançando obras originais, reveladoras do cotidiano de pessoas simples em regiões periféricas, que quatro jovens formaram, há dez anos, a produtora Filmes de Plástico, hoje uma protagonista da potência do cinema brasileiro, como aponta a matéria publicada nesta edição.

Em seu artigo, Alfredo Manevy, que foi secretário de políticas culturais no Ministério da Cultura, durante o governo Lula, dá números a este quadro de pujança, que põe o país na liderança do *soft power*, "forma moderna, pacífica e eficaz de disputar valores e pensamentos no mundo contemporâneo".

A cada seis meses, **elipse** pretende abordar o segmento audiovisual com um olhar crítico aos fenômenos que vão desde a inclusão social e o ativismo até as vastas vertentes narrativas de filmes que vêm, pouco a pouco, mudando a imagem do Brasil internamente e no exterior. Com reportagens especiais e textos analíticos produzidos por uma equipe de qualidade, **elipse** é o cerne de uma utopia que busca renovar as forças que fazem de nossa cinematografia uma das mais respeitadas do mundo.



4 Capa

Dira Paes

Arriscar, sempre

A atriz comenta a multiplicidade de papéis que interpretou em 35 anos de carreira, representando personagens de diferentes lugares, classes sociais e desejos

FOTO DA CAPA: NANA MORAES



Grande Angular 11

Em sua coluna, o pesquisador e professor de cinema **Alfredo Manevy** radiografa a evolução do audiovisual brasileiro nas últimas duas décadas

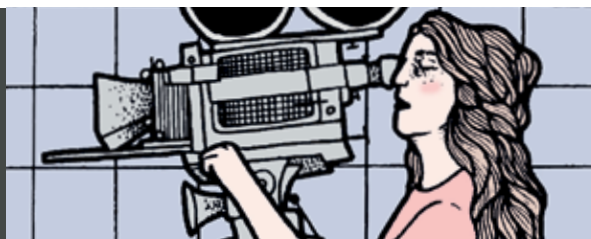


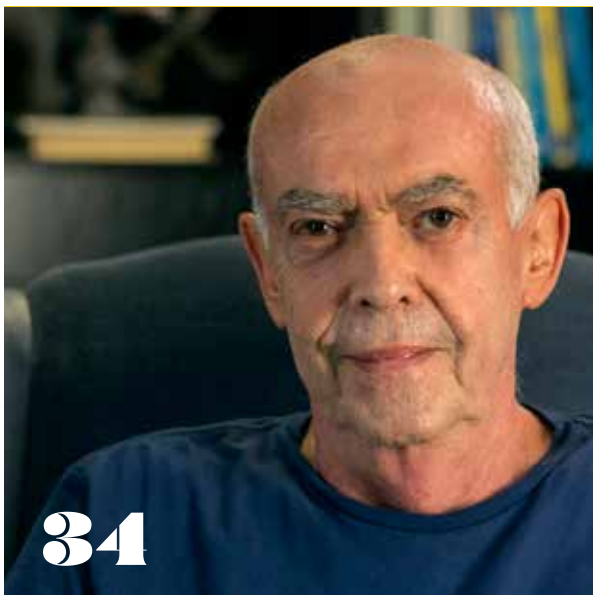
17 Em Contato

A produtora mineira **Filmes de Plástico** comemora dez anos de atividades, pondo em primeiro plano a cidade de Contagem

26 Representatividade

Débora Ivanov e **Luciana Vieira** apresentam números sobre a participação da mulher em vários setores do audiovisual brasileiro e mundial

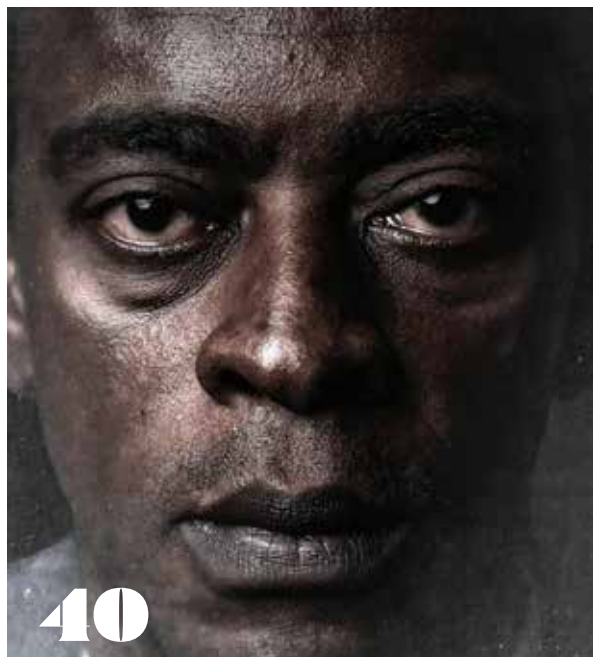




34

Diálogos Cinematográficos

Para **Helvécio Ratton**, diretor de filmes como "Menino Maluquinho" e "Batismo de Sangue", fazer cinema é a melhor forma de resistência



40

Estado da Crítica

Bruno Carmelo promove uma análise da extensão política do filme "Marighella", dirigido por Wagner Moura e exibido no Festival de Berlim

38 Mercado & Interfaces

Criatividade, inovação e sustentabilidade, tripé que torna a economia criativa um negócio rentável

46 Making Of

Visitamos as filmagens de "Canção ao Longe", primeiro longa-metragem solo da cineasta Clarissa Campolina

50 Televisão

Séries 100% brasileiras estão sendo produzidas para canais de TV e *streaming*, voltadas para públicos diversos

53 Tá nos Créditos

Nesta edição apresentamos o trabalho do contrarregra, profissional responsável por deixar os objetos de cena em seus devidos lugares

54 Som & Música

A coluna de Mário de Poi e Alexandre Guerra mergulha no universo do áudio no Brasil, cada vez mais respeitado no mundo

64 Click

Imagem de "Em Nome da Razão", documentário de Helvécio Ratton sobre o cotidiano de pacientes de um hospital psiquiátrico



58 **Moviola**

O cineasta **Braz Chediak** relembra o processo de criação e filmagem da adaptação de "Navalha na Carne", que está completando 50 anos

elipse

NÚMERO 1 - OUTUBRO/2019

REVISTA ELIPSE - Uma publicação da ONG Contato - Diretor-presidente CARLOS NAGIB - Coordenação geral HELDER QUIROGA Editor-chefe PAULO HENRIQUE SILVA - Jornalista LUDMILA AZEVEDO - Coordenação de produção FERNANDO LIBÂNIO - Assessora especial de comunicação ÂNGELA AZEVEDO - Projeto gráfico e editoração FRED PAULINO & XANDE PEROCO - Colaborador de música VITOR SANTANA Estagiária THAYLANE CRISTINA - Assistente administrativo MARDEM MOTTA. *Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião da revista.* **REDAÇÃO** - R. Pouso Alto 175, Serra, Belo Horizonte/MG CEP 30240-180 e-mail: ongcontato@gmail.com

/elipsecinema /contatoong



Dira Paes

Símbolo da Diversidade do Cinema Brasileiro

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Dira Paes já foi uma índia amazônica em "A Floresta das Esmeraldas". Uma senadora corrupta em "Mulheres no Poder". A garota que abrandava o coração bruto de um cangaceiro em "Corisco e Dadá". A mulher evangélica de um açougueiro em "Amarelo Manga". Uma saqueadora de mortos durante a Revolução Farroupilha em "Anahy de las Misiones". E também a mãe de uma dupla sertaneja famosa em "2 Filhos de Francisco".

Em 35 anos de carreira, são muitas as Diras, cada uma delas fruto de uma grande paixão pelo cinema brasileiro. Uma história de amor à primeira vista que vem desde o dia em que pisou num set sob a batuta do diretor inglês John Boorman, em "A Floresta das Esmeraldas", quando tinha 14 anos. Para ela, o cinema foi o responsável por sua criação, dando-lhe o alicerce necessário para construir a personalidade.

Dira viu a cinematografia brasileira voltar a crescer, após o fim da estatal Embrafilme durante o governo Fernando Collor, em 1990, e a ganhar prêmios internacionais. E o mais importante: acompanhou uma produção diversa se espalhar por todo o país. Expansão que tornou possível a esta paraense de 51 anos converter-se em sinônimo de Brasil, representando personagens de diferentes classes sociais, lugares, épocas e desejos.

Junto a estes ingredientes, prevaleceu em Dira Paes uma vontade enorme de se arriscar, trabalhando com diretores de primeiros filmes para mudar de rota assim que se sentia numa espécie de zona de conforto. Foi esse pensa-

mento que a levou até ao pernambucano Cláudio Assis, diretor de "Amarelo Manga" e "Baixio das Bestas", e ao cearense Rosemberg Cariry, de "Corisco e Dadá" e "Lua Cambará: Nas Escadarias do Palácio".

"Eu consegui uma distribuição de desafios em torno de um Brasil que é gigante", assinala, orgulhosa, nesta entrevista a **elipse**, pouco depois de terminar as gravações da novela "Verão 90" e iniciar a divulgação do filme "Divino Amor", em que promove mais uma dobradinha bem-sucedida com um cineasta pernambucano, Gabriel Mascaro, protagonizando uma história futurista que fala do Brasil de hoje.

Como militante de movimentos de direitos humanos, o cenário atual em torno de políticas sócio culturais não poderia deixar de estar presente entre os temas da conversa. Ela não desanima, mesmo quando testemunha parte do público criminalizando artistas. Situações que servem de combustível para defender ainda mais a necessidade de lutar por sonhos e ideais. "Eu sou uma pessoa que não acredita em passividade. Quando você se mobiliza, você age".

[Você é uma das atrizes mais premiadas do cinema brasileiro. Além do talento para a atuação, nesta equação também entra, acredito, um bom feeling para roteiros interessantes.](#)

São 35 anos de carreira ininterrupta no cinema brasileiro e este percurso fez com que os convites se multiplicassem. Tenho pautado os meus aceites, se podemos dizer assim, de acordo com os desafios. Hoje em dia eu dou prioridade

"O cinema é uma terra frondosa em que fui além do que imaginei", registra a atriz paraense

àquele trabalho em que percebo um lugar onde ainda não pisei, um terreno ainda não explorado. Às vezes, não se trata do personagem, mas sim do diretor que ainda não trabalhei, daquele fotógrafo com quem gostaria muito de trabalhar... Nem sempre a prioridade é o personagem em si, mas o que engloba o filme. Além disso, também procuro abraçar uma diversidade. Gosto de trabalhar fora do eixo Rio-São Paulo. Isso me agrada muito. O Brasil é muito grande e a gente precisa ir além desta polaridade.

Um bom exemplo dessa busca pelo inexplorado é Cláudio Assis, diretor que você não conhecia quando topou participar de "Amarelo Manga", um dos seus filmes mais importantes, que lhe valeu um Candango de melhor atriz no Festival de Brasília.

Esse exemplo do Cláudio Assis é pertinente porque ele faz parte desta primeira leva de diretores incentivados por uma política estadual de apoio ao audiovisual, que aconteceu em Pernambuco e que hoje a gente consegue ver os resultados. Não é à toa que Pernambuco está presente nos maiores festivais do mundo ganhando prêmios, como é o caso de "Divino Amor", de Gabriel Mascaro, em que tive a honra de trabalhar. Quando fui trabalhar com o Cláudio, era o primeiro longa-metragem dele, mas já havia ali uma escola de técnicos e equipes de cinema, por conta das leis de incentivo. Depois de 20 anos, a gente percebe a evolução do cinema pernambucano - no mundo, eu diria. Isso aconteceu não apenas com o Cláudio Assis, mas com Rosemberg Cariry, Gustavo Acioly... uma lista bem grande de diretores estreados.

São parcerias que deram muito certo e que se repetiram em seguida, como aconteceu com o próprio Assis, com quem você fez também "Baixio das Bestas".

Sim, porque, ainda respondendo a sua primeira pergunta, são filmes que me tiraram de minha zona de conforto. O cinema é esse lugar onde você deve ir além de sua zona de conforto. O cinema é um lugar de risco. O cinema é um produto onde você se entrega, anos antes de você ver o resultado. Ele tem uma artesanania que vai passando de mão em mão. Acaba que o ator é só uma etapa dessa artesanania. É diferente do teatro, em que o ator é o grande protagonista. Nele, é a presença fundamental e irrestrita do ator no palco que faz o espetáculo. Na televisão, a gente tem uma coisa instantânea. Todo mundo é substituível. Você acaba um projeto e já vem outro, e outro... No cinema, essa artesanania lhe deixa a impressão de que, quando você termina uma obra, é algo que ficará para sempre. O cinema é meu berço, um lugar que eu consigo decodificar muito bem. A aposta que eu fiz em minha adolescência, de fazer isso para o resto da vida, foi válida, porque é o que me

deu alicerces. Eu brinco que o cinema me criou, ajudou a formar a minha personalidade. Eu tenho elementos claros do que o cinema me proporcionou na minha formação da fase adolescente para a adulta. Olhando para trás, hoje vejo o quanto foi importante o meu contato com pessoas que foram responsáveis por uma cinema agora robusto. Desde o meu momento em "Ele, o Boto", com Walter Lima Jr., o meu segundo filme e o primeiro brasileiro.

Percebo, durante todo esse percurso, a busca constante de se desviar muitas vezes de alguns caminhos que vão, naturalmente, lhe enquadrar num determinado tipo de personagem.

Eu percebi que sou uma atriz brasileira, sobretudo. Eu percebi que a minha "amazonice" é brasileira. Quando eu chego no Sul, eu posso ser uma gaúcha da fronteira ("Anahy de las Misiones"). Quando eu vou para o Centro-Oeste, posso ser uma senadora eleita pelo povo ("Mulheres no Poder"). Ou então uma cineasta em "Celeste e Estrela", de Betse de Paula. Tem todo um Brasil dentro de mim. Eu nunca me rendi a estes rótulos. Não foi fácil vencer esses preconceitos e furar o bloqueio de olhar. Mas nunca me vi estagnada numa caricatura, não iria me permitir esse quadrado. Ao contrário, eu sempre busco a circularidade, esferas onde eu possa estar me relacionando de igual para igual com as pessoas. Eu dispenso a soberba do tempo. Eu já tenho 35 anos de carreira, mas quando eu me coloco dentro de um universo, como o do meu último filme, o "Pureza", eu sou igual a todos. Estes desafios precisam ter um frescor para que eu possa imprimir frescor também. A zona de conforto parece se dar quando você realmente agrada o público. Este quer uma repetição daquilo que foi atraído. Lógico que os personagens preferidos do público são aqueles que se mantêm conectados com eles. Claro que meu currículo vai muito além disso. Como o grande público, infelizmente, desconhece o volume dos filmes que fiz, devendo ter visto um ou outro, como "Meu Tio Matou um Cara", "Ó Pai, Ó", "Casamento de Louise" e "2 Filhos de Francisco", eles vão fazendo os pontos de ligação entre um personagem e outro. Eu fico muito feliz porque, quando eu olho, vejo que alcancei aquilo que me foi mais exitoso. Eu consegui uma distribuição de desafios em torno de um Brasil que é gigante.

E isso aconteceu justamente num momento em que o cinema estava deixando de se concentrar no eixo Rio-São Paulo.

Eu tinha um nicho ali onde havia a chance de ter essa igualdade. O cinema foi esse caminho. Eu não tinha um afã de ser famosa. Meu afã sempre foi o de viver feliz com o meu trabalho. Foram 20 anos (em que trabalhei) independente da televisão. Eu já vinha de algumas participações na TV e



EMBASSY PICTURES/DIVULGAÇÃO



SONY PICTURES/DIVULGAÇÃO



RIOFILME/DIVULGAÇÃO



BANANEIRA FILMES/DIVULGAÇÃO



FOX/DIVULGAÇÃO



DOWNTOWN FILMES/DIVULGAÇÃO



IMOVISION/DIVULGAÇÃO

“O cinema é esse lugar onde você deve ir além de sua zona de conforto. O cinema é um lugar de risco”



ESPAÇO FILMES/DIVULGAÇÃO



de fazer peças teatrais, mas ali era o cinema me abraçando, o cinema me solicitando, o cinema gostando de mim. O cinema é minha casa, a minha terra fértil. Uma terra frondosa em que fui além do que imaginei. A minha presença nos últimos festivais de Sundance e Berlim (com "Divino Amor") me fez perceber que a dimensão do cinema é além-fronteiras. Não é à toa que os americanos descobriram isso muito antes de qualquer país. Eles logo entenderam a força deste veículo. É muito importante que a gente compreenda que o fazer cinema, ter uma representatividade no audiovisual, é uma questão crucial para este cinema ter uma identidade. É uma espécie de cartão de visitas. Eu vi isso em Berlim agora, de uma maneira potente. Quando a gente fala em Oscar, é uma premiação. Quando a gente fala de Cannes, é um festival para poucos. Mas quando você está no terceiro maior festival do mundo, que é Berlim, onde há diversas cinematografias na programação, você entende que a gente não está falando de entretenimento como um passatempo, mas sim de um mercado internacional.

Se não fossem essas políticas públicas para a diversificação regional da produção, talvez a sua carreira teria caminhado de uma maneira muito diferente.

O Brasil ciclicamente sempre enfrentou este desafio de se afirmar definitivamente como um mercado importante dentro de uma fatia financeira no Brasil. E as leis do entretenimento, que hoje em dia são tão combatidas, são fundamentais para a nossa subsistência. Não subsistência como dependentes desta lei, mas como reconhecimento da importância da indústria do entretenimento no Brasil, que é uma das maiores arrecadoras que existem. Outro dia eu assisti um espetáculo em que, no momento em que se falou da Lei Rouanet, a produtora foi vaiada. Eu tive que me manifestar dizendo que aquilo era a desinformação do povo e que ela estava ali para informar o povo, porque as informações distorcidas hoje em dia, em que estamos usando a palavra inglesa *fake news* para as notícias falsas, são o grande vírus destruidor do momento. É uma cegueira da desinformação e da ignorância. Você sabia que, dos R\$ 100 milhões investidos na Rouanet, R\$ 1 milhão são para a cultura. Cadê os outros R\$ 99 milhões? Alguém se pergunta? Ninguém sabe responder.

Como está sendo para você, uma ativista ligada à questão dos direitos humanos, ver colegas de profissão sendo ameaçados em redes sociais.

Os artistas passaram a ser criminalizados. Essa é a maior injustiça que poderia ser feita no Brasil. As redes sociais se tornaram um covil de covardes. Atrás de suas máscaras, de

“Os artistas passaram a ser criminalizados. Essa é a maior injustiça que poderia ser feita no Brasil”

seus robôs, as pessoas se acham no direito de profanar o trabalho dos artistas. Ao mesmo tempo, a gente também tem uma legião que entende e defende o organismo cultural. De certa maneira, eu fico muito segura, pois tenho a certeza dos meus passos. Nunca agi em desacordo com isso. Quem me conhece sabe que eu não sou uma pessoa afinada com o governo que está em voga no Brasil, principalmente no quesito em que sempre estive presente, que são os direitos humanos. As primeiras palavras do presidente foram "Vamos acabar com o ativismo", sendo que o ativismo do terceiro setor é o que salva a grande população onde o Estado não chega, onde o Estado é negligente. Eu espero que o governo tenha um encontro com a lucidez, porque, por enquanto, eu vejo um desgoverno violento, racista, preconceituoso e desigual.

Com este cenário, muda alguma coisa na forma de você participar de ações ativistas? Você costuma, por exemplo, frequentar julgamentos de latifundiários acusados de estimular o trabalho escravo e de ameaçar aqueles que denunciam esses casos.

Muda sim. Quando a gente tem um deputado ativista (Jean Wyllys), que busca um mundo que dê igualdade de oportunidades a todos e que é obrigado a abandonar o seu cargo, após ser eleito democraticamente, porque foi um dos únicos capazes de falar as verdades publicamente, sendo caçado violentamente com ameaças à sua própria família, a gente percebe a extensão dos danos e como eles tentam provocar o acovardamento por meio da violência, da força e do ódio. Isso a gente não pode negar que está acontecendo. Quando a gente vê Marielle (Franco, vereadora carioca morta em março de 2018) e líderes rurais sendo assassinados friamente, mal rendendo uma matéria, eu me sinto no dever de ser a porta-voz daqueles que não têm oportunidade nem espaço para se expressar. Eu não frequento julgamentos há três anos. Eu faço isso há 25 anos. Antes do movimento Humanos Direitos, eu fazia como Dira Paes. Hoje em dia nós somos um movimento. Eu faço parte de vários movimentos que abraçam as causas humanistas. Isso é o papel de cidadã, independentemente de eu ser atriz. Poderia ser médica ou engenheira, como era meu desejo na juventude, e estaria agindo da mesma forma.

Acredito que essa experiência foi vital para você estar num filme como "Pureza", fazendo o papel, baseado num caso real, de uma mulher que testemunha o tratamento dado a trabalhadores rurais.

A mãe de "Pureza" não estava pensando em ser uma aboli-

cionista. Ao buscar seu filho, ela se depara com uma situação de trabalho escravo no mundo contemporâneo. Até então, esse ser não existia. Havia uma cegueira em torno disso. A gente tem alguns exemplos, principalmente na indústria têxtil, que são notórios, com processos judiciais de grandes marcas. E se a gente for falar do agronegócio, iremos muito longe. "Pureza" é um filme muito oportuno e necessário. Quando eu recebi o roteiro, eu falei com o diretor Renato Barbieri que não era um convite, mas uma convocação. É como entrar em campo no final da Copa do Mundo. E eu ainda tive que cantar com Roberto Carlos. Não dá para dizer não (*risos*), por mais que você cante só no chuveiro (*risos*).

Numa chave diferente, você fez o "Divino Amor", que também tem essa leitura política. Quando toca na questão de uma fatia crescente de evangélicos no Brasil, representada nas esferas de poder, estamos falando do país hoje, embora o filme se situe em 2027.

É um filme sobre o fundamentalismo religioso. Não ousou falar que é sobre os evangélicos para não provocar um nicho de reações, pois a gente sabe que o campo de poder desta vertente é real, está acontecendo... (*pausa*) É preciso ter muito cuidado com as palavras, né? (*Esta vertente*) É muito cerceadora do livre arbítrio. Quando o ser humano perde o livre arbítrio, ele está perdendo a própria noção de ser quem ele é. Ele já não decide mais por si mesmo. Outras pessoas decidem por ele. Essa é a grande

LEO AVERSA/DIVULGAÇÃO



“... eu me sinto no dever de ser a porta-voz daqueles que não têm oportunidade nem espaço para se expressar”

crítica do filme, que está falando de um fundamentalismo religioso que não se resume a uma igreja. A gente tem no Brasil várias igrejas sendo lançadas. Falam que são de tantos em tantos em minutos. Eu me esqueci agora, algo em torno de 10 a 20 minutos. "Divino Amor" fala desta supremacia, que nos faz imaginar que, daqui um tempo, a festa do Carnaval será proibida. Supostamente podemos dizer que a brincadeira e a liberdade do Carnaval serão estranguladas pelas forças divinas. É muito importante o público saber que o filme teve críticas publicadas em todos os veículos mais importantes do mundo, aqueles que pautam os filmes a serem vistos. "Divino Amor" está entre os 50 filmes de 2019 que devem ser vistos. Isso já nos dá uma vitória, ao reconhecerem que ele é bem interpretado, dirigido e filmado, com uma contundência de diálogos pós-filme que é muito importante. Quando ele termina, você quer falar, porque tem questionamentos. É um filme que vai além da passividade do público diante de uma pirotecnia que a gente está acostumada a ver.

[Aliás, este tem sido um ano muito rico para o cinema brasileiro em termos de participação e premiação em festivais importantes, com "Marighella", de Wagner Moura, "Bacurau", de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e "A Vida Invisível de Euridice Gusmão", de Karim Ainouz.](#)

A gente está falando de quatro filmes que são da Bahia para cima. Acho muito importante a gente perceber que, apesar da concentração de captação do audiovisual estar pautada em Rio e São Paulo, os maiores filmes brasileiros não são desses lugares.

[Apesar deste cenário positivo, futuramente, com a inanição da produção devido a perdas de recursos públicos, a perspectiva passa a ser sombria.](#)

Eu acho que o Brasil, por ser gigante, tem fôlego para resistir a partir daqueles que querem lutar contra o preconceito e o ódio. Num momento de crise, a gente tem que ter a serenidade em separar o joio do trigo e de olhar para você e se perguntar: "Quem é você? O que pretende?". Quando vejo que o Senado ainda consegue manter a serenidade e vetar (em sessão ocorrida no dia 21 de junho) um decreto presidencial que colocaria arma nas mãos de alguns privilegiados e que deixaria as pessoas à mercê de uma fatia mínima da população... A gente precisa pensar em políticas igualitárias e fortalecer aqueles que precisam de saúde, educação e moradia. Tenho certeza que isso seria uma correspondente direto a uma baixa violência. No Rio de Janeiro, há uma guerra vil, desumana, que faz muitas vítimas diariamente. A gente sabe que nossos números são muitos maiores do que de outros lugares no mundo. Enquanto isso, a gente se comporta como se tivesse num Brasil da alegria. Isso terá um preço muito grande. Então é preciso continuar lutando pelos nossos sonhos e nossos ideais. Nós nunca estamos sozinhos. Sempre terá alguém que compartilhará com a gente ideais humanistas, que é o meu caso. Eu sou uma pessoa que não acredita em passividade. Quando você se mobiliza, você age. O Brasil precisa de pessoas que consigam mudar o seu entorno. Eu tenho o maior respeito por estas pessoas que perdem o tempo de lazer em prol do outro. É uma atitude de fé e de força. Isso é muito mais transformador do que armar a população.

EM 3 TEMPOS

Dira Paes em 2019



VITRINE FILMES/DIVULGAÇÃO

DIVINO AMOR

Direção de Gabriel Mascaro

Lançado nos cinemas em junho, traz Dira no papel de uma mulher extremamente religiosa que aproveita a sua função num cartório para reatar casais que entram com pedido de divórcio



GLOBO FILMES/DIVULGAÇÃO

VENEZA

Direção de Miguel Falabella

No papel da prostituta Rita, ela ajuda a cafetina Gringa, já muito doente, a reencontrar o único homem que amou em sua vida. Exibição na mostra competitiva do Festival de Cinema de Gramado, em agosto



GAYA FILMES/DIVULGAÇÃO

PUREZA

Direção de Renato Barbieri

Sem previsão de estreia, o filme mostra uma mãe que, ao procurar o seu filho desaparecido na Amazônia, se depara com uma situação de trabalho escravo na zona rural

AUDIOVISUAL em busca de estabilidade (num país instável)

POR ALFREDO MANEVY

O cinema e o audiovisual brasileiros desfrutam hoje de prestígio e estrutura invejáveis a muitas cinematografias do planeta. Resultado de um longo investimento de recursos públicos e da dedicação de artistas e produtores, o reconhecimento vem sendo obtido em dois segmentos que são os mais importantes para avaliar uma produção em seu conjunto: repercussão crítica e cultural, de um lado; e impacto quantitativo nas audiências, de outro.

Em 2002 foram lançados 29 filmes brasileiros. Em 2017, 160. Salto de aproximadamente 500% na produção que chega oficialmente às telas de cinema. Quase a totalidade destes filmes tem recursos públicos de fomento direto (fundo) ou indireto (renúncias fiscais), além de uma parte ter recebido investimento público de políticas focadas no estímulo à distribuição. E quanto às telas de cinema, os números também são reveladores de um crescimento importante, advindo de políticas de crédito facilitado. Eram 1635 salas em 2002. E passamos para 3200 salas em 2007.

São sintomáticos desse salto os prêmios recebidos este ano no Festival de Cannes, por "Bacurau" (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) e "A Vida Invisível" (Karim Aïnouz). Esse reconhecimento está longe de ser um fato isolado e surpreendente para quem acompanha de perto o desenvolvimento recente da produção nacional.

Acompanha o sucesso da ficção o vigor do documentário nacional em filmes tão diversos como "Martírio" (Vincent Carelli), sobre o genocídio indígena, "Menino 23" (Belisario Franca), sobre a presença nazista no Brasil, e "Espero Tua (Re)volta" (Elisa Capai), que enfoca as ocupações estudantis em escolas públicas de São Paulo e as perspectivas de diversos jovens sobre a crise política, também refletindo-se em inúmeros reconhecimentos nacionais e internacionais.

E, se o critério for o alcance das audiências, em um circuito cada vez mais difícil de ofertar telas de cinema, destaca-se o fato de que a produção brasileira tem ocupado o espaço da televisão por assinatura – graças a uma legislação aprovada em 2011, a chamada lei da TV Paga, com mecanismos de cotas e incentivos que apoiam e induzem nessa direção.

As temporadas renovadas da série "3%", entre outras nacionais disponíveis no maior serviço de *streaming* do mundo (ainda que a Netflix não divulgue dados quantitativos), e animações como "Irmão do Jorel", para citar alguns exemplos, são realizadas por produtores independentes, em parceria com canais e plataformas. E franquias de sucesso, como a comédia "De Pernas pro Ar", mostram que, mesmo com a realização de gêneros consagrados, luta-se uma batalha duríssima nas telas de cinema, o mais tradicional meio de acesso.

FORTALEZA INSTITUCIONAL

Para contornar esse domínio, o Brasil vem coproduzindo cada vez mais com outros países, buscando vendas internacionais como forma de acessar outros públicos e mercados, e promovendo uma descentralização dentro do território, em regiões que não tinham até pouco tempo nenhuma tradição de produção cinematográfica. Dois movimentos que possuem hoje uma intensidade inédita na história de nosso cinema. É cada vez mais comum encontrar, nos diferentes estados da federação, arranjos da produção com canais locais, fornecedores de equipamento, cursos de cinema, eventos de negócios e festivais de cinema. De forma surpreendente, graças a uma legislação que estimula a demanda, essa infraestrutura revela-se por vezes insuficiente para dar conta da necessidade de programação.



"MARTÍRIO", DE VINCENT CARELLI
(FOTO VÍDEO NAS ALDEIAS/DIVULGAÇÃO)

Este momento positivo do audiovisual é uma conquista. A aprovação de legislações modernas e funcionais no Congresso Nacional são iniciativas do poder executivo, do legislativo e até do judiciário (como o reconhecimento no Supremo Tribunal Federal da constitucionalidade da lei da TV paga). Todas estas leis constituem uma poderosa fortaleza institucional para o audiovisual brasileiro.

É resultado também de um período de relativa estabilidade econômica e política do Brasil, contemplando os governos do PSDB que implantaram o Plano Real (e criaram a Agência Nacional de Cinema - Ancine) e os seguintes, do PT, que priorizaram a implantação das políticas sociais e culturais, com o fortalecimento do Ministério da Cultura e da Ancine. Entre dois *impeachments* presidenciais, o Brasil caminhou com impressionante equilíbrio institucional na corda bamba de uma história marcada por crises e sobressaltos. E isso permitiu ao país, até pouco tempo, almejar voos maiores.

Permitiu ao Brasil prospectar a possibilidade de tornar-se um produtor global em audiovisual. E não a partir apenas de conglomerados de mídia já estabelecidos, mas também de uma jovem e inquieta produção independente, que se espalha como rizoma pelo território e permite que cidades como João Pessoa, Manaus e Goiânia constituam seu polos de produção; enquanto São Paulo e Rio de Janeiro renovam também o perfil de sua produção, com uma enxurrada de novos talentos e narrativas.

Na globalização, as nações hoje decidem se serão apenas mercado de consumo audiovisual ou se irão produzir seu próprio conteúdo, em sua própria língua. Decidem também de que maneira irão produzir: se de forma independente, participando dos direitos autorais e da exploração rentável do negócio audiovisual; ou se serão meras prestadoras de serviço, ficando com menos valor agregado. Decidem também se irão promover a diversidade e capilaridade. O Brasil

veio seguindo o caminho da independência, da diversidade e da capilaridade nos últimos dez anos.

A expressão dessa rica diversidade promove o *soft power*: forma moderna, pacífica e eficaz de disputar valores e pensamentos no mundo contemporâneo.

Esta produção tem algo a dizer ao mundo e a nós mesmos. Não apenas no sentido de Paulo Emilio Salles Gomes (intelectual que pensou como poucos o cinema brasileiro e suas potências, e para quem todo filme nos expressa, independentemente da qualidade), mas no sentido de um sistema cultural em estruturação, da formação de um sistema que inclui obra e público e público e crítica (tal como o sociólogo e crítico Antonio Candido se referia ao campo literário brasileiro já inteiramente formado em meados do século XX).

Um ponto em que avançamos pouco, porém, é na ampliação do público de cinema, em um mercado altamente concentrado. Os exemplos são cotidianos. Se valendo de brechas legais, "Vingadores - Ultimato" ocupou em sua estreia nada menos que 80% das salas de cinema do Brasil, forçando artificialmente a saída de cartaz do bem-sucedido filme com Ingrid Guimarães, "De Pernas pro Ar 3".

TENTATIVAS LIBERAIS

Chegar às massas (num país que é uma grande democracia de massas) é um objetivo declarado do cinema nacional desde os tempos da Cinédia, primeira tentativa de produzir de forma seriada no Brasil nos anos 20 do século passado. Missão às vezes vista como quixotesca, dada a cartelização econômica, o lobby e a persuasão cultural de Hollywood nos corações e mentes.

Esse esforço mobilizou iniciativas e desencadeou ciclos

“Na globalização, as nações hoje decidem se serão apenas mercado de consumo audiovisual ou se irão produzir seu próprio conteúdo, em sua própria língua”

como a Atlântida, tentativa carioca de produção de comédias inspiradas no rádio, nos anos de 1950. Ou na tentativa paulista de produzir filmes de estúdio “classe A” a partir da Vera Cruz, construída aos moldes de uma Hollywood tropical. Ambas iniciativas empresariais nacionais viveram o paradoxo de alcançaram enorme sucesso de público, mas não se sustentaram financeiramente. As duas esbarraram na ocupação do mercado interno pelo produto estrangeiro, que é estrutural e institucionalizada. Ambas nascem em uma época de ausência de um poder público nos assuntos do cinema, regulador perante uma integrada e vertical configuração do mercado internacional. Os capitais nacionais mostravam-se frágeis perante uma cadeia produtiva complexa, integrada, num país desigual, economicamente dependente e politicamente instável.

A não participação nos resultados econômicos da distribuição (cedida a Columbia Pictures) impedia a Vera Cruz de receber as receitas de seus sucessos. Mesmo com estrelas populares como Mazzaropi e Anselmo Duarte, veio a inevitável bancarrota dessa iniciativa de cunho liberal.

O saldo positivo das duas experiências (Atlântida e Vera Cruz) foi, além de um conjunto importante de filmes, a percepção de que o cinema é um assunto de Estado. E que o Estado deveria transformar o cinema em tema estratégico de soberania econômica e cultural.

O fato é que hoje nenhum país do mundo – inclusive os Estados Unidos, por meio de suas poderosas *film commissions* – abre mão de incentivos públicos à sua indústria cinematográfica. Os grandes estúdios americanos, para manterem-se em Los Angeles, recebem milionários

incentivos fiscais da *film commission* local. Outros estados (como Georgia) e países, como Canadá, disputam produções com Los Angeles.

Essa consciência demorou a chegar no Brasil. Apenas a partir da crise e posterior falência da Vera Cruz, na segunda metade dos anos 1950, nasceriam os primeiros Congressos de Cinema, inaugurando uma fase de intensa politização e mobilização do setor junto aos governos. E, a partir de então, mesmo com divergências entre cosmopolitas e cinemanovistas, liberais e esquerdistas (sim, essas diferenças já existiam), os dois grupos disputavam entre si mas conseguiam se unir na defesa de um Estado presente no estímulo ao setor.

Um certo Partido do Cinema Brasileiro (PCB) emergia, fortalecendo o espírito corporativista capaz de, em certos momentos, relegar divergências estéticas e políticas em favor de um projeto nacional para a atividade. A divergência permanecia, no que diz respeito a maior ou menor presença do Estado, na forma de realizar tais estímulos, e não no mérito. E isso mostra que – em matéria de audiovisual – tornou-se desde então um tanto fora do lugar defender um liberalismo econômico puro sangue.

Boa parte do domínio de Hollywood no mercado global se deve menos a regras livres de comércio que à precoce organização dos estúdios como sindicatos e à atuação sinérgica como conglomerados globais. Assim, eles são capazes de transformar as receitas internacionais em algo central nas margens dessas empresas. O mercado brasileiro – assim como o argentino, o colombiano e o francês – é estratégico para eles e ainda mais para nós.



SÉRIE “3%”
(FOTO NETFLIX/DIVULGAÇÃO)

Países como o Brasil só têm condições de serem ouvidos e vistos se operarem articulados, com mecanismos públicos de fomento direto, indireto e com coprodução internacional. E, sobretudo, com mecanismos regulatórios e protecionistas atuantes, que saibam agir ora pelo estímulo, ora pela proteção, lançando mão de cotas e outros mecanismos. Isso vale para o mercado de cinema dos anos 1950 como para o mercado de *streaming*, que já vem se tornando a maior janela de acesso em poucos anos.

PÊNDELO DA HISTÓRIA

Com o golpe de 1964, o pêndulo da história brasileira levou a política cinematográfica a outro extremo. A criação da Embrafilme, na ditadura militar, permitiria que o Estado interviesse, mas de forma centralizadora. O cinema alcança então importantes resultados de público e de repercussão artística. A estatal daria impulso, inclusive, a um momento fortemente autoral do cinema brasileiro moderno. Apesar da perseguição às artes e da censura prévia, havia no regime militar uma visão nacional e de soberania, e - ao menos nesse aspecto - os cineastas conseguiram negociar a necessidade do país possuir um cinema com sua própria língua.

Ainda assim, a mão pesada (com os vícios de um Estado ditatorial) fomentava por um lado e censurava por outro. Embora tenha alcançado louvável legado cultural e de gestão, a Embrafilme sofreu com os males institucionais de um período em que eram inviáveis diretrizes como transparência, republicanismo e diversidade regional. Na política cultural do regime, a televisão continuava sendo um modelo 100% privado, em rede, porém centralizada

no eixo Rio-São Paulo, enquanto o cinema era 100% estatal, igualmente centralizado. Ambos, televisão e cinema, mantinham-se propositalmente divorciados, ao contrário do movimento de integração que ocorria na Europa. A televisão pública seria deixada de lado, também diferente do que acontecia em países democráticos.

Havia na era Embrafilme um crescente questionamento sobre as escolhas de quem seria financiado e uma dificuldade operacional de sustentar-se em meio ao endividamento da máquina pública. Na redemocratização, a Embrafilme perderia ainda mais legitimidade, a começar entre os próprios cineastas. Fernando Collor - presidente de 1990 a 1992 - aproveitou o desgaste para acabar com a Embrafilme. Collor, usando subterfúgio de um discurso liberalizante, encarnou a tradição política brasileira - autoritária - de descontinuidade institucional. Tratou de ignorar os acúmulos e aprendizados. Ao invés de modernizar, incorporar acertos (que foram muitos) e consertar os erros da Embrafilme, preferiu extingui-la.

O trágico é que é preciso décadas para formular e construir organizações públicas que são extintas em um simples decreto ou medida provisória. Viria então o apagão total da produção brasileira, no início dos anos 1990, com lançamentos de filmes que podiam ser contados na palma de uma mão.

A chamada "retomada do cinema brasileiro", com a era das leis de incentivo fiscal, seria feita a passos lentos e inseguros. E mesmo a euforia com a retomada viveria, logo em seguida, uma crise com a falta de planejamento e efetividade da lógica dos patrocínios. Crise que desembocaria na criação da Ancine (2001) e do fundo setorial audiovisual (2006).



"A VIDA INVISÍVEL"
(FOTO: RT FEATURES/DIVULGAÇÃO)



"BACURAU"
(FOTO: VITRINE FILMES/DIVULGAÇÃO)

MODELO SUSTENTÁVEL

Os resultados desse aprendizado histórico deveriam converter-se em poderoso antídoto à campanha de desinformação que correu solta em 2018. Tendo como foco a Lei Rouanet e os incentivos públicos à cultura em geral, a campanha teve claros propósitos eleitorais, ora tentando atrelar essa produção à malversação de recursos públicos; ora a um viés político-partidário. Essa campanha, baseada em *fake news*, continua e busca criar uma animosidade entre a produção audiovisual e parcelas da população que se deixam levar por falsas informações.

Um caso e outro não se sustentam. Basta perceber a diversidade temática e ideológica nas telas de cinema e TV e de pontos de vista que surgem em longas-metragens e séries. Há diversidade de gêneros, formatos, leituras de mundo e compreensões do Brasil. Quanto aos recursos públicos, a maior parte arrecadada no próprio setor (via Contribuição de Intervenção no Domínio Econômico, o CIDE), eles vêm passando por sucessivas avaliações externas e por órgãos de controle. O Fundo Setorial possui plano plurianual de ação e critérios, algo raro em políticas de cultura para outras linguagens artísticas. Basta observar como o Ministério da Cultura (antes de ser extinto) e a Ancine investiram em cadastros de pareceristas, grades

de critérios e outros sistemas de avaliação. Sem dúvida, é possível melhorar, mas é inegável que houve avanços.

O delicado aqui não é o questionamento de grupos partidários e milícias digitais, mas o questionamento recente de um órgão de Estado, o Tribunal de Contas da União.

Esse questionamento (que teve como autor um dos ministros do órgão) paralisou o funcionamento de toda atividade, criando uma suspensão e uma preocupação como não se viam desde o fim da Embrafilme. Atrasos e interrupções já são uma consequência inevitável dessa medida, além de um impacto incalculável nos empregos gerados e, sobretudo, na credibilidade perante canais, parceiros internacionais e o próprio público.

O questionamento mistura apontamentos justos para a gestão, que podem ser corrigidos, com avaliações genéricas e negativas que lançam suspeição sobre tudo o que foi feito, revelando um grande desconhecimento de como funciona a atividade audiovisual. Um desconhecimento das singularidades dessa atividade econômica baseada em propriedade intelectual e das formas de contratação e investimento, que são distintas de projetos públicos de grandes obras de infraestrutura e dos formatos tradicionais de convênio.

Países como o Brasil só têm condições de serem ouvidos e vistos se operarem articulados, com mecanismos públicos de fomento direto, indireto e com coprodução internacional

É lamentável que o desenvolvimento audiovisual de uma grande nação, complexa e diversa, possa estar inteiramente *sub judice*. Em países como França e Alemanha seria impossível paralisar um setor economicamente tão relevante. As instituições no Brasil não podem se comportar ao sabor dos ventos, deixando *fake news* infiltrarem-se na sua rotina.

Não se questiona aqui a necessidade de revisar as formas de transparência de aplicação de recursos públicos, mas os riscos implicados em atingir todo um ecossistema constituído a partir de suspeições genéricas e sem fundamento.

Além de paralisar a atividade, a medida colocou o setor na defensiva. Em um momento estratégico de mudanças, era preciso discutir os rumos da política audiovisual – e uma série de correções de rumos, como a necessária e já atrasada regulação do *video on demand* – para defender a sobrevivência do conjunto da atividade.

Diante de arbitrariedades, cabe à sociedade – e não apenas aos produtores – a defesa de sua produção cultural. O ciclo Ancine merece ser prolongado, e não abortado. Erros podem ser corrigidos, e a organização deve ser consolidada como instituição de Estado. O país precisa aprender – não apenas no audiovisual – a manter ganhos institucionais de gestões anteriores, e evitar recomeçar tudo do zero, como na hecatombe de Collor.

O Brasil já viveu ciclos que se encerraram com enorme frustração, com empreendimentos privados (Vera Cruz

e Atlântida) e visões estatizantes (Embrafilme). Iniciativas que sucumbiram devido ao nosso subdesenvolvimento econômico e político. Marcas do nosso atraso que insistem em nos assombrar.

Mas a descontinuidade não é um destino. A Ancine tem condições de manter em equilíbrio o papel do investimento público e privado, e seu desenho é fruto de múltiplas origens políticas e geracionais. Seus resultados (os mais transparentes que já tivemos) estão longe de serem perfeitos, mas têm o mérito de não serem produtos de um só partido, ou de patotas cinematográficas. Eles são um resultado da convivência das diferenças, e do alcance de consensos mínimos em torno de um projeto cultural contemporâneo e republicano. E de uma percepção de que o Estado democrático tem responsabilidade no desenvolvimento cultural do Brasil.

A maior ameaça não vem, portanto, da polarização existente na sociedade (que atinge níveis máximos), mas do risco de esvaziamento geral da política e da desconstrução constante das instituições públicas que emana do atual poder central. Da percepção desatualizada da geopolítica internacional, que ignora a crise do Ocidente e a ascensão de outras cosmogonias culturais. Do alinhamento automático a interesses de outras nações. Ou da destruição de um projeto de soberania econômica e simbólica a partir de impulsos autoritários ou de um liberalismo econômico extremado, suicida e fora do lugar.



Alfredo Manevy é gestor, pesquisador e professor, com doutorado em audiovisual pela Universidade de São Paulo. Foi presidente da Spcine (empresa estatal 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.

Quarteto Fantástico

POR PAULO HENRIQUE SILVA

Filmes de Plástico completa dez anos como uma das potências do audiovisual brasileiro

Os filmes geralmente miram geografias periféricas de Belo Horizonte e região metropolitana, enquanto a sede da produtora Filmes de Plástico está fincada no coração da capital mineira, num antigo prédio na Praça Sete. Numa espaçosa sala de grandes janelas no 23º andar, o nosso olhar faz um lento movimento panorâmico pela região central, sendo impossível evitar, para quem vivenciou a efervescência das salas de rua, de se deter por alguns segundos na edificação em frente, onde hoje é o Cine-Theatro Brasil Vallourec, que já foi uma das salas de cinema de maior frequência no país, com 1.827 lugares.

A localização é muito simbólica da evolução e da importância do trabalho da Filmes de Plástico, que, em apenas dez anos, viu transformar um desejo aparentemente distante de se embrenhar pelo mundo do cinema numa das grandes potências da produção brasileira atual, realizando obras premiadas no país e no exterior, como "Contagem", "Pouco Mais de um Mês", "Quinze" e "Quintal". O motivo de nossa visita é justamente entender como se deu essa renovação na cena cinematográfica, que, em outros tempos, não estaria ao alcance de quatro jovens representantes de classe baixa.

A reportagem chega à recepção do edifício Joaquim Paula praticamente ao mesmo tempo que André Novais, um dos

quatro sócios da produtora. Timido, o menos falante de todos, é o único ainda a morar próximo dos cenários dos seus filmes, no bairro Amazonas, em Contagem. Gabriel Martins deixou o Milanez, também no município vizinho, e reside no Santa Tereza, aconchegante setor da zona leste de BH que preserva características de uma cidade interiorana. O fato de ser aquele que, geograficamente, está mais perto da produtora acaba virando motivo de piada, mais tarde, ao entrar na Filmes de Plástico quando o relógio já havia passado das 20h.

Novais se esforça para abrir a porta do escritório. A sua chave se insere mais facilmente em determinada fechadura, mas nas outras não. O mesmo ocorre com a chave de "Ti", apelido de Thiago Macêdo Correia, responsável pela produção de todos os filmes, o segundo a chegar ao escritório naquela manhã. A porta só se abre com a ação conjunta das duas chaves, o que ilustra, de alguma maneira, a forte conexão do quarteto. Com o mesmo cuidado com que viabiliza os projetos da Filmes de Plástico, Thiago é uma espécie de porta-voz e alicerce do grupo, organizando tudo em seus mínimos detalhes.

Maurilio Martins aparece poucos minutos após entrarmos na sala, portando um copo de suco "detox", além de outros ingredientes do café da manhã que farão ali mesmo.



THIAGO MACÊDO CORREIA



ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA



MAURÍLIO MARTINS



GABRIEL MARTINS

na mesa de reuniões. Diretor, ao lado de Gabriel, de "No Coração do Mundo", longa que esteve recentemente em cartaz nos cinemas, é oriundo do Jardim Laguna, em Contagem, e hoje mora no Cruzeiro (mesmo nome de seu time preferido), na região centro-sul. "Gabito é o que ficou mais feliz com a mudança para o Centro. Ele vem de metrô, desce na estação Lagoinha e segue andando, tranquilamente", observa Thiago, enquanto toma uma vitamina de abacate.

A sede na Praça 7 não é a primeira da produtora, que passou por outros dois bairros diferentes, mudando de acordo como os sócios entendiam a necessidade e a abrangência dos projetos. Agora estão finalmente satisfeitos, num lugar próximo do Cine Humberto Mauro, sala estatal dedicada a retrospectivas e festivais (o mais importante deles, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte), localizada no Palácio das Artes, onde construíram parte da formação cinéfila; e da faculdade UNA – foi no curso de cinema que Maurílio e Gabriel se conheceram e passaram a pensar na formação de um coletivo de cinema.

A primeira sede foi na rua Brumadinho, no Prado, zona oeste de Belo Horizonte, num "barracãozinho", como define Thiago. Com uma sala, dois quartos e uma cozinha, o espaço não comportava as produções. "Quando a gente entrava em pré-produção, virava uma confusão. A gente tinha que ficar alugando base", recorda. O passo seguinte foi se mudar para o Cruzeiro. "Lá era imenso. Só de banheiros, havia cinco. Ainda assim, não cabia um filme inteiro. Na produção de 'Marte Um' (*em finalização*), eu me peguei sentado na bancada da cozinha, pois não tinha outro lugar. Fora dos filmes, era um absurdo de espaço desperdiçado".

Chegaram à sala do prédio Joaquim Paula levados por uma coincidência. No espaço funcionava o escritório dos criadores do cartaz do filme "Temporada". Na primeira visita, eles saíram encantados com a vista. Meses depois, no mesmo instante em que decidiram mudar de sede novamente, eles leram no instagram o anúncio de que os designers estavam passando o ponto. "Desta vez, a nossa preocupação era em ter um lugar para a gente, parando com essa coisa de trazer os filmes, que era algo que nos incomodava. Agora sempre vamos alugar uma base para a produção dos filmes", salienta Thiago.

Quando começaram a pensar em trabalhar juntos, em 2008, jamais passou pela cabeça deles que um dia estariam naquela sala, numa perspectiva de cima da cidade, em frente a um símbolo do cinema de Belo Horizonte, falando de uma filmografia que teve quatro títulos incluídos num ranking de 100 melhores curtas-metragens, divulgado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) em abril. Coincidentemente, o nascimento da Filmes de Plástico como CNPJ se deu em outro espaço icônico, o Sesc Palladium, uma antiga sala de rua que, assim como o Brasil, virou centro cultural.

É Thiago quem puxa da memória: "No dia que resolvemos ser sócios e abrir uma empresa, a gente se reuniu no Palladium, comprou duas empadas e as dividimos entre nós quatro. Topamos mesmo sem saber como ter dinheiro para pagar as contas. Na época, achávamos que tinha como viver só de cinema e saímos com uma lista de empresas para tentar oferecer os nossos serviços, para fazer (*filmes*) institucionais. Acreditávamos que, com esse dinheiro, nós conseguiríamos bancar os nossos projetos".

Para o produtor, o caso, sempre lembrado por eles em tom anedótico, dá bem a ideia do que

comungavam como perspectiva há dez anos. "Não tínhamos uma consciência de que poderíamos chegar mais longe, mas havia em nós uma ambição, de que valeria a pena tentar. Só achávamos que seria por outro caminho, tendo que levantar alguns trocados a partir de alguns trabalhos, tirando um pouquinho para sobreviver e o resto sendo reinvestido nos filmes", destaca. O final desta anedota é que eles nunca precisaram fazer um institucional.

"ERA MELHOR ESQUECER"

Primeiro de abril é considerada a data oficial de aniversário, por marcar o último dia das filmagens de "Filme de

era feito para a (produtora) Teia e para o Helvécio (Ratton). Todos nós, em alguma instância, ouvimos isso. Ai, na edição do Filme em Minas de 2009-2010, o primeiro com uma comissão externa, ganhamos com o 'Dona Sônia Pediu uma Arma para Seu Vizinho Alcides' (dirigido por Gabriel e lançado em 2011)", pontua Maurílio.

A história da Filmes de Plástico, frisa, está fortemente ligada a uma determinada cena de Belo Horizonte, em que se destacam a Escola Livre de Cinema, a UNA, a "Filmes Polvo", revista eletrônica na qual puderam, por um breve período, exercitar o lado crítico de cinema, o Cine Humberto Mauro e os festivais (a Mostra Indie, o Festival de Curtas e a Mostra de Tiradentes, em especial). Ambientes de

"Não tínhamos uma consciência de que poderíamos chegar mais longe, mas havia em nós uma ambição, de que valeria a pena tentar"

Sábado", o primeiro da produtora, que teve como locação a casa dos pais de Gabriel, diretor do curta-metragem. Os filmes foram sendo feitos, mas Gabito sublinha que demorou até que pudessem dizer que estavam tirando o sustento da produtora. "Tudo que entrava era investimento. Na verdade, (a independência financeira) foi até uma situação mais recente. Mesmo quando nos mudamos para o Prado, ainda era uma coisa que estava se construindo".

Maurílio, que é o mais emotivo do quarteto, deixando a voz embargar quando se lembra dos caminhos iniciais no cinema, volta ainda mais no tempo, destacando que a produtora só pôde se tornar uma realidade devido ao período em que o trabalho de novos grupos passou a ganhar espaço nas leis de incentivo. "Desde o primeiro dia na faculdade, eu e o Gabito falávamos em montar uma produtora. Quando isso, de fato, cria corpo e começa a surgir uma vontade maior de fazer, coincide com um período no Brasil em que os editais passam a ter uma cara mais democrática", pondera.

"Aí a gente sai de um campo que era muito nocivo, que existia para nós aqui, que era o da inacessibilidade antecipada. Você era informado o tempo inteiro, em qualquer roda que chegava, que era melhor esquecer, pois edital

encontro dos sócios que desaguaram num grande e efervescente movimento e que ajudaram a mudar a cara da produção local. "Foi fundamental para que compreendêssemos que podíamos fazer algo maior enquanto grupo", diz Maurílio.

Quando "Dona Sônia" venceu o Filme em Minas, programa de estímulo ao audiovisual mineiro que teve sete edições, a sensação do quarteto foi de ter levado um susto. "Era um edital de R\$ 100 mil. Em 2009, aquele valor era como se fossem R\$ 200 mil hoje. Ou seja, era dar uma fortuna para um garoto de 21 anos que ainda era estudante. Isso tomou a gente de uma certeza de que podíamos, todos nós", registra. O fato de, mesmo com os prêmios que começavam a chegar, ainda baterem cabeça na condução da empresa, gerou episódios que hoje são vistos com muito bom humor.

Em busca de recursos para manterem a produtora e viabilizarem os projetos, André e Maurílio foram para o Vale do Jequitinhonha realizar um documentário de 50 minutos para o Fundo Cristão para Crianças. Eles fizeram tudo – da filmagem e montagem à tradução, legendagem e feitura da arte gráfica. "O Fundo só teve o trabalho de pegar o DVD e mandar para o exterior. A única coisa que eles pagaram, além dos R\$ 7,5 mil pelo trabalho, foram as

nossas despesas de viagem. E, sendo muito sincero, no dia em que nós fechamos, a gente foi comemorar no Shopping Cidade com uma tábua de carne e fritas, porque a gente estava muito f...”, diverte-se.

A história não termina na praça da alimentação do shopping, que fica a poucos metros da atual sede da produtora. Para poderem receber o pagamento, eles tiveram que ir a uma empresa que vendia notas fiscais. “Todos que usavam este serviço faziam por meio de motoboy. Mas como o Fundo exigiu um carimbo, na verdade um carimbo que nós mesmos poderíamos ter feito, eu e o André tivemos que buscar a nota presencialmente, num lugar que era pavoroso. Ficamos no portão esperando e cheios de medo, como se ali fosse uma coisa mafiosa”, recorda Maurílio, às gargalhadas.

O dia foi marcante não só pelo clima de apreensão que passaram. Na mesma tarde, enquanto a dupla esperava o ônibus para voltar para casa, André contou a Maurílio sobre a seleção de “Fantasmas” para a Mostra de Tiradentes, que se tornaria o início da caminhada vitoriosa das produções da Filmes de Plástico pelos festivais. Maurílio imita a voz baixa e calma de Andrezera, como é carinhosamente chamado pelos amigos – “*Bicho, eu entrei no site da Universo, para conferir uma coisa na inscrição, e estava escrito ‘selecionado’ dentro do sistema. E não havia acontecido o anúncio ainda*”, conta Maurílio.

“Ficamos loucos! Eu lembro da sensação de euforia. Não conseguimos tampar a boca e falamos para outras pessoas. Todo mundo, de outros filmes, começou a entrar no site para ver se estava selecionado ou não. A euforia era grande, mas a gente ainda não sabia o que significava estar em Tiradentes, de que seria a nossa Cannes”, recorda. Era o primeiro ano da Mostra Foco, seção competitiva de curtas-metragens no festival mineiro. Já na cidade histórica, para a exibição de “Fantasmas”, Maurílio foi indagado pelo curador Eduardo Valente: “Vocês têm ideia do que fizeram?”. E completou, sem esperar a resposta: “Vocês fizeram uma obra-prima”.

Mineiramente, no melhor estilo desconfiado, André disse ao colega, quando soube dos elogios rasgados do curador, que Valente estava “zoando”, diminuindo drasticamente a empolgação de Maurílio. Após a sessão, a ficha finalmente caiu, ao verem o frenesi provocado nos espectadores. “A gente achava que o ‘Fantasmas’ não iria dar nada. Na montagem, a gente ficava vendo aquele filme com a nossa voz... A onda do ‘Fantasmas’ só me bateu uns três anos depois, ao assistir o filme legendado. Ai sim, eu entendi o filme”, afirma Gabito.

CINÉFILOS VORAZES

A crítica de cinema, lembra Maurílio, teve um impacto muito grande na trajetória da produtora. “É uma pena que isso tenha desaparecido de certa forma. Devo falar que a Filmes de Plástico existe mais pela crítica do que por qualquer outra coisa, como um impulso de criação e reflexão. A gente lia tudo que saía, não só sobre nós. Na época não tinha whatsapp para distrair, o Gabriel se revezava entre montar coisas e ler crítica. A gente trocava muita informação sobre isso”, revela. “Nós não somos apenas cineastas, mas também cinéfilos vorazes”, confirma Thiago.

Esse lado cinéfilo pode ser percebido nos festivais onde exibem os seus filmes, a ponto de “entrar nas salas e passar o dia inteiro vendo filmes”, como enfatiza Thiago. “Depois saíamos e trocávamos informações. Acho que não tem como fazer cinema se não for assim. Lembro de um caso mais tardio, em que indiquei para os meninos um curta incrível da Deborah Viegas, o ‘Kyoto’. Até brinqueei que eles deveriam aprender com ela a fazer curtas curtos. Quando fomos parabenizá-la, a Deborah ficou travada, dizendo que é ela quem gostava dos nossos filmes. Eu falei ‘tudo bem, mas nós também podemos gostar do seu’”.

Por falar em curta, o último que produziram foi “Nada”, lançado em 2016. O que não quer dizer que, como é muito comum, irão abandonar o formato e se dedicar apenas aos longas. Maurílio explica que nunca hou-

“A Filmes de Plástico existe mais pela crítica do que por qualquer outra coisa, como um impulso de criação e reflexão”

ve uma distinção neste sentido, citando o caso de André, que dirigiu "Quintal" depois de ter assinado "Ela Volta na Quinta". "O curta passou por uma desvalorização muito pesada nos últimos anos, em todos os aspectos. Quando comecei a fazer curtas, havia uma aceitação na crítica", analisa, lembrando os vários textos publicados sobre "Contagem", melhor curta em 35 milímetros do Festival de Brasília de 2010.

O formato perdeu espaço, segundo Maurilio, não só na crítica como nos festivais e nos editais. "Hoje, voltou àquela ideia que vigorava antes de eu começar no cinema, que é a do curta como uma escada para produzir longas. Acho que isso tem um fator, que deverá ser estudado no futuro, a partir do momento em que fazer longa passou a ser mais fácil. Por isso, muitas pessoas foram direto para a feitura de longas. Eu gosto mesmo da linguagem", reforça Maurilio, que já tem um projeto para voltar ao curta em breve.

Ele não tem dúvidas de que André jamais teria chegado a "Ela Volta na Quinta" se não tivesse se enveredado em trabalhos mais livres e experimentais, como "Fantasmas" e "Pouco Mais de um Mês". Apesar dos vários altos e baixos neste percurso de dez anos, o quarteto sempre soube que aquele era o caminho a seguir. Maurilio tem uma data muito marcada na cabeça, que serviu de baliza para, enfim, se autoafirmar como cineasta. Em 2010, ele passou por uma separação dolorosa e, apesar do envolvimento em vários projetos, chegava à metade daquele ano "sem 100 reais no bolso".

"Tive que ligar para um amigo e pedir emprestado. Naquele momento, tive uma briga feia com uma pessoa da minha família por conta disso. Já tinha 32 anos. Mas lembro que sentia uma confiança tão absoluta, por tudo aquilo que a gente estava vivendo, que eu não tive nenhuma dúvida: aconteça o que acontecer, eu estou nisso e as coisas vão dar certo", relata Maurilio. Neste período, ele recebeu a notícia da seleção de "Contagem" para o Festival de Brasília. Apesar da felicidade de todos, ele e Gabito não tinham dinheiro para bancar o *transfer* (passagem do formato vídeo para película) do filme.

"Contagem" foi feito com R\$ 2.300,00. Pusemos dinheiro do nosso bolso. Era um filme de conclusão de curso. Mandamos para a faculdade e fomos aprovados. E nos inscrevemos no festival como filme de 35 milímetros. Nunca uma seleção vai me surpreender tanto – e pode vir até de Cannes – quanto a deste filme. A verdade é que mandamos por mandar. Brasília só selecionava 12 curtas. Quando saiu a notícia no jornal e comecei a receber ligações, eu parecia não acreditar naquilo. Mas aí tivemos que fazer a cópia, sendo que a gente não tinha dinheiro algum", rememora Maurilio.

Gabriel explica que fizeram essa loucura de inscrever "Contagem" em película, não só porque não imaginavam que seriam selecionados, mas porque receberam uma indicação de Cavi Borges, produtor e diretor carioca especializado em realizar filmes baratos, sobre uma empresa de *transfer* que sairia bem conta, nos Estados Unidos. "O Cavi era, e ainda hoje o é, o cara que tem todas as chaves para coisas baratas. Na época, muita gente estava fazendo isso, filmando em digital





"TEMPORADA"
(FOTO: VITRINE FILMES/DIVULGAÇÃO)

e depois passando para película. Topamos, mas, mesmo sendo um horizonte possível, ficava em R\$ 3 mil, uma fortuna para nós".

Não teve outro jeito e, depois de pegarem dinheiro emprestado, enviaram a cópia para o laboratório americano. Mas sem os bipes, a marcação para a sincronização entre som e imagem para a pós-produção. O *transfer* feito acabou indo para o lixo. "Pagamos duas cópias para ter uma. Mas como é que pagariamos o valor do empréstimo? Ganhando o prêmio de melhor filme do festival (*risos*). Que isso nunca soe arrogante. Eu sei que foi loucura, mas pegamos o empréstimo, que acabou ficando em R\$ 5 mil, com a certeza absoluta de que ganharíamos. Eu jamais faria isso de novo", resume Maurílio.

Verdade. Thiago Macêdo, que só entraria meses depois como sócio da produtora, afirma que eles ficaram mais "pés no chão". Segundo o produtor, o quarteto tem plena consciência do reconhecimento de suas obras, mas também a certeza de que esses prêmios e elogios não são garantia de nada. "A gente não acredita que, por um filme ter uma carreira bem-sucedida, o próximo também terá. Hoje temos uma consciência muito maior de como as coisas funcionam de fato no cinema brasileiro. Mas, claro, esse espírito abusado nosso nos ajudou ao fazer algumas apostas", avalia.

Processo semelhante ao de "Contagem" aconteceu com "Pouco Mais de um Mês", ao fazerem a inscrição no Festival de Cannes. Era novamente a ideia do "mandar por mandar". Embora, como pontua Thiago, "em algum lugar, tinha o 'e se'. "Por que não?! Já vamos começar a pré-produção do 'Ela Volta na Quinta' e insisti para que não fizessemos logo. O Andrezera perguntou a razão. 'Porque temos que esperar Cannes', respondi. Não era um pensa-

mento que vinha de uma certeza que seríamos selecionados, mas sim de um 'por que não?'. Sempre houve este movimento nosso de que era possível".

Prova disso está num e-mail enviado pela curadora de curtas-metragens do Festival de Cannes, quando os informou sobre a seleção do filme de André Novais. Ela começava a mensagem com um "Sua paciência foi recompensada". Para Thiago, usando as palavras da curadora, esta "meia crença" do grupo sempre os recompensou. Ele também lembra o caso de "Quinze", dirigido por Maurílio. O filme foi feito com dívida em cartão de crédito. Curiosamente, teve custo de R\$ 15 mil. "No fundo, a gente esperava ganhar prêmio. E, já no primeiro festival, ganhamos R\$ 15 mil. A gente se pagou e teve outro respiro", narra Maurílio.

Entre estes respiros, o quarteto passou a arriscar também nos convites a nomes já reconhecidos. Em "Quinze", foi o caso da atriz Karine Teles, melhor atriz do Festival de Gramado por "Riscado" e "Benzinho". Thiago salienta que eles mal se conheciam, tendo a encontrado num festival americano quando apresentavam "Contagem". "Ela estava com crianças pequenas e ficou mais *offline* lá. Mas quando fizemos o convite, ela topou. Aliás, não só topou, como virou parceira, fazendo parte do nosso núcleo criativo. Ela fala com a gente quase todos os dias e celebra tudo que fazemos e ganhamos", enaltece Maurílio.

"Hoje temos uma consciência muito maior de como as coisas funcionam de fato no cinema brasileiro"

A questão da inclusão, um dos pontos mais destacados em suas obras, sempre foi bastante natural para o quarteto

“DE UM JEITO NATURAL”

Para o diretor de “Quinze”, a Filmes de Plástico não é apenas o nome fantasia criado da junção de quatro amigos-irmãos. A produtora, segundo ele, passou a virar referência de um tipo de trabalho. “A coisa que eu mais ouvi na minha vida, especialmente nos últimos anos, é: ‘a gente montou a produtora por causa de vocês’, ‘a gente faz filmes por causa de vocês’. Ouvindo isso em debates e de diretores que estavam com filmes na mesma sessão que a gente, entendemos o que a produtora passou a representar para uma nova geração. Nunca fizemos isso de caso pensado, imaginando o impacto que poderíamos gerar. Tudo foi vindo de um jeito muito natural, muito orgânico”.

E quais são seriam estes ingredientes que tornaram os trabalhos da produtora mineira tão únicos? Gabito é o primeiro a tentar responder, sublinhando a sinceridade dos filmes. No lugar de apontar para itens específicos, ele prefere destacar “um monte de coisa que a gente não nega”. Nunca foi um problema, enumera, trabalhar

com uma mistura de atores amadores e profissionais, não ter o melhor equipamento do mercado ou ter que fazer um único plano no filme inteiro, como aconteceu com “Fantasmas”. “É menos ter um plano específico e mais não ter preconceito, acreditando que as ideias podem ser muito abrangentes”, receita.

A questão da inclusão, um dos pontos mais destacados em suas obras, sempre foi bastante natural para o quarteto. “Ela está na gênese da produtora. Inclusão, para nós, não está apenas no sentido de diversidade, de raça, de gênero, mas uma inclusão de fato de toda e qualquer tipo de coisa que se forma um filme ou identidade na sociedade. Ela não se limita a tendências e a projetos muito claros. Todos esses passos foram dados de forma muito orgânica, porque é de onde a gente veio. Mais do que lugares periféricos, a gente veio de lugares marginalizados, de várias formas possíveis, desde a questão de estar fora do centro. Isso fez com que a gente tivesse uma atenção a este lugar de quem não está sendo representado”, sintetiza Gabito.

“NO CORAÇÃO DO MUNDO”
(FOTO: EMBAÚBA FILMES/DIVULGAÇÃO)





“Nós gostamos de experimentar e realizar coisas que nunca fizemos”

Pelo viés da estética, Gabriel assinala que os filmes da produtora trouxeram outras imagens à representação da periferia brasileira, que, para ele, já estava meio “domesticada”, sinônimo de favelas cariocas ou paulistas. “Apresentamos uma imagem de subúrbio e periferia que não tinha sido muito representada. Essa geografia, com esse olhar, é algo que considero muito específico da gente. Tanto a ideia do épico na periferia quanto a de observação do cotidiano são coisas que não me lembro de pares estarem realizando, pelo menos deste jeito e com a frequência que a gente fez”, discorre.

A maneira como deram nome e histórias a lugares marginalizados é um motivo de orgulho para o quarteto. Uma realidade que é exemplificada num caso lembrado por Thiago, quando recebeu um casal de amigos de classe média alta, de Jundiá, no interior paulista. Ao levá-los para uma visita a Inhotim – museu de arte contemporânea em Brumadinho que é hoje um dos principais pontos turísticos de Minas Gerais – e passar, no caminho, por algumas locações usadas por André em seus filmes, eles logo reconheceram a geografia, afirmando que a casa dos pais do diretor – muito presente em suas tramas – estava “naquela região”.

Episódios assim se tornaram comuns, uma “descoberta” que também vale para os moradores destas localidades mostradas nas produções. Recentemente, durante as filmagens de “Marte 1”, eles encontraram aquele que talvez seja o fã número 1 da Filmes de Plástico. Por uma dessas

coincidências do destino, a lanchonete dele foi escolhida para ser uma das locações. “Por acaso, ele viu ‘Contagem’ passando no Canal Brasil. Depois de reconhecer, pegou o carro e foi aos lugares onde filmamos. Fez isso com todos os nossos filmes. Sabia tudo sobre nós, de ver entrevistas no YouTube”, relata, orgulhoso, Maurílio.

Uma relação de identidade que só cresceu após “Temporada” ter entrado no cardápio da Netflix. Eles ainda se sentem visualmente surpresos com estas reações. Certa noite, ao ouvir o tema de abertura de “Temporada” vindo do apartamento vizinho, André imediatamente enviou uma mensagem para o grupo. “A gente ainda se assusta com isso e, ao mesmo tempo, ficamos bastante emocionados, como quando as pessoas reconhecem os lugares pelos filmes. Igual conhecer Nova York sem nunca ter ido a Nova York. Alguém disse que conseguimos criar uma Contagem cinematográfica que é muito mais interessante que a Contagem real”, salienta Maurílio.

FERRAMENTAS DE CRIATIVIDADE

Com esse reconhecimento que vem dos festivais, da crítica e do público, onde mais a Filmes de Plástico quer chegar? “Nós gostamos de experimentar e realizar coisas que nunca fizemos. A gente sempre quis fazer as coisas da melhor forma possível, mas nem sempre a gente tinha acesso às coisas que precisava. Nos primeiros filmes, a gente mixava e finalizava a cor em casa, exatamente

naquele computador que está ali (*aponta para um canto da sala*), que montou praticamente todos os filmes da produtora. Quando fomos aprendendo e descobrindo, percebemos que são ferramentas que nos dão mais criatividade", frisa Gabito.

Esta busca de maior qualidade na finalização está relacionada com as possibilidades de comunicação dos filmes, objetivando uma audiência ainda maior. "Isso não quer dizer que estamos desmerecendo os filmes que não têm (*essa qualidade*). Todos os que fizemos foram feitos da forma como poderiam ser feitos – e arrisco dizer, da forma que deviam ser feitos. Foi importante que acontecessem assim. Mas a importância de ter uma boa finalização é que hoje nossos trabalhos podem passar em qualquer lugar, num celular, projetados num cineclube com uma tela pequena e caixa de som ruim ou num cinema, que as pessoas vão entender o que está sendo dito e compreender outras coisas dos filmes".

Tudo isso sem deixar de lado a essência de uma obra construída ao longo de dez anos. "É importante não pensarmos que, daqui para frente, tudo irá aumentar de

tamanho. Na contramão disso, estamos trabalhando em projetos menores, de baixo orçamento", frisa Gabriel. Para Thiago, o grupo carrega uma ambição, uma consciência do lugar que almejam. "Hoje a gente entende o cinema como uma possibilidade de vida para nós e para muita gente, uma meio de gerar renda e fazê-la circular. Nesse momento delicado do audiovisual no Brasil, termos consciência dessa continuidade é muito importante".

A sala alugada no edifício Joaquim Paula também é uma garantia de que aquele frescor do início não será perdido de vista. "O fato de ela ser aberta, de não ficarmos cada um numa sala, nos mantém juntos", assinala Thiago. "Aqui temos a possibilidade de discutir juntos, a partir do momento em que nascem as ideias. Este instante de pegar um roteiro e pensar num filme pela primeira vez e na configuração dele é igual ao dia em que lemos o 'Ela Volta na Quinta', o 'Dona Sônia', o 'Quinze'... Este lugar da criação, a alegria de a gente se abrir para um processo novo, por mais que exista um peso de saber o que esses filmes podem representar, jamais perderemos".

FILMOGRAFIA

CURTAS

"FILME DE SÁBADO" (2009)

de Gabriel Martins

"NO FINAL DO MUNDO" (2009)

de Gabriel Martins

"GABRIEL SHAOLIN MORDOCK" (2009)

de Gabriel Martins

"PELOS DE CACHORRO" (2009)

de Gabriel Martins e Maurílio Martins

"FANTASMAS" (2010)

de André Novais Oliveira

"CONTAGEM" (2010)

de Gabriel Martins e Maurílio Martins

"DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA
PARA SEU VIZINHO ALCIDES" (2011)

de Gabriel Martins

"DOMINGO" (2011)

de André Novais Oliveira

"POUCO MAIS DE UM MÊS" (2013)

de André Novais Oliveira

"QUINZE" (2014)

de Maurílio Martins

"MUNDO INCRÍVEL REMIX" (2014)

de Gabriel Martins

"QUINTAL" (2015)

de André Novais Oliveira

"RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO" (2015)

de Gabriel Martins

"CONSTELAÇÕES" (2016)

de Maurílio Martins

"NADA" (2017)

de Gabriel Martins

LONGAS

"ELA VOLTA NA QUINTA" (2014)

de André Novais Oliveira

"TEMPORADA" (2018)

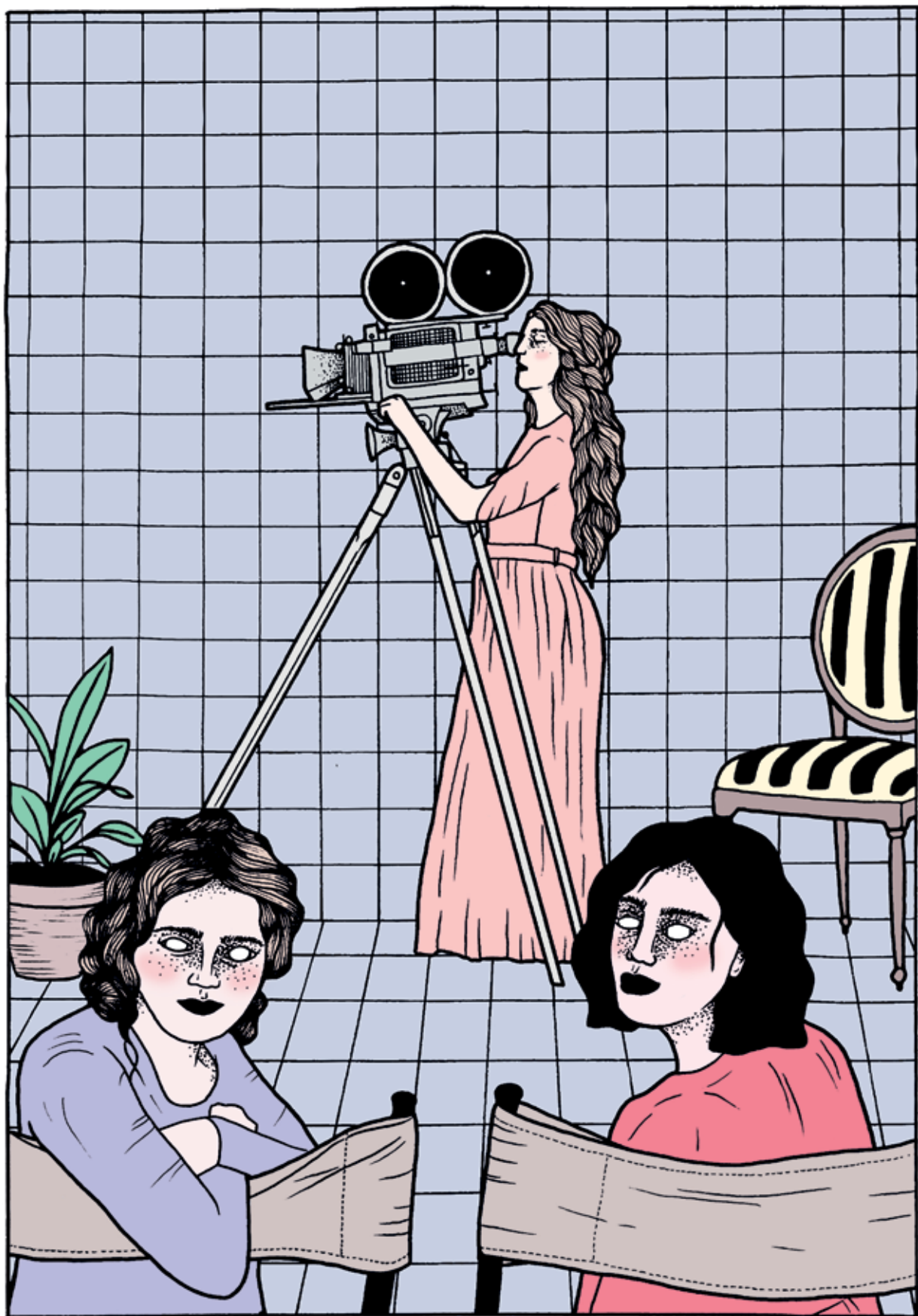
de André Novais Oliveira

"NO CORAÇÃO DO MUNDO" (2019)

de Gabriel Martins e Maurílio Martins

"MARTE UM" (*em finalização*)

de Gabriel Martins



Mulheres no audiovisual:

por uma indústria de todos os talentos

POR DÉBORA IVANOV E LUCIANA VIEIRA
ILUSTRAÇÕES LAURELINE DELAHOUSSE

Os números não mentem: a participação das mulheres na produção audiovisual brasileira é pequena e não tem aumentado significativamente com o tempo.

Em 2018, de todas as obras brasileiras constituintes de espaço qualificado que receberam Certificado de Produto Brasileiro (CPB), num total de mais de 2.500 analisadas, apenas 20% foram dirigidas somente por mulheres. Na assinatura dos roteiros, a presença exclusiva feminina foi de 25%. Em 2015, no primeiro ano em que esses dados se tornaram disponíveis, os números eram parecidos – 19% e 23%, respectivamente.

Quando dirigem, as mulheres têm os orçamentos menores. A presença delas é maior no universo de médias-metragens e curtas (33%) do que no de longas (19%), conforme registrou o mais recente informe lançado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), com base nos dados dos CPBs de 2018.⁴

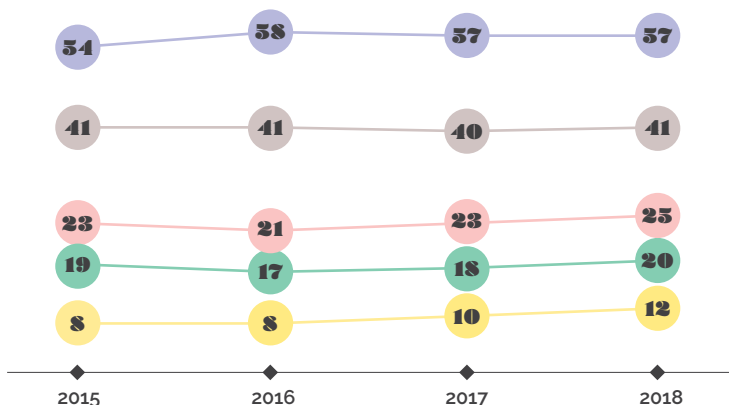
Dentre as principais funções artísticas da produção audiovisual, só na direção de arte e na produção executiva há relativo equilíbrio de gênero. E, como mostra o gráfico abaixo, à exceção da direção de fotografia – onde as mulheres são hoje apenas 12% – não houve tendência de crescimento na participação feminina nos últimos anos.

Mesmo quando se observa a série histórica mais longa disponível, a da participação feminina na direção dos filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição, verifica-se que, nos últimos 10 anos, ela nunca ultrapassou 24% – sendo o mais frequente variar entre 15 e 17%.

Percentual de participação das mulheres

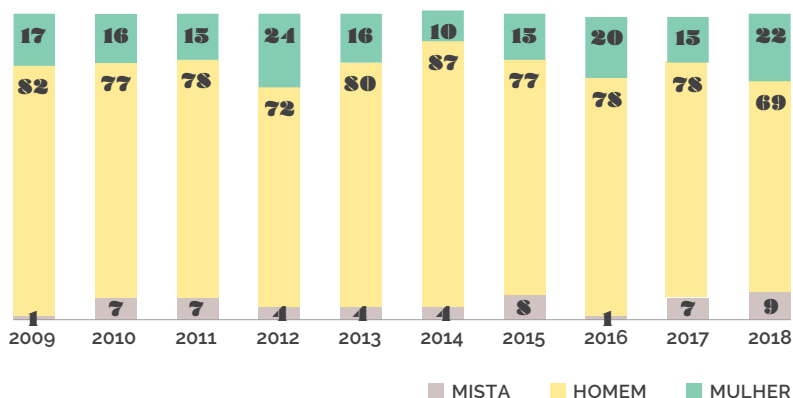
POR FUNÇÃO ARTÍSTICA

- DIREÇÃO
- DIREÇÃO DE ARTE
- DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
- PRODUÇÃO EXECUTIVA
- ROTEIRO



ELABORADO A PARTIR DE: ANCINE. PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA (2018) E ANCINE. PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA (2016).

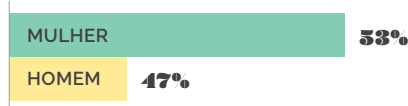
Direção de filmes lançados comercialmente em salas de cinema no Brasil (%)



ELABORADO A PARTIR DE: ANCINE. PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA (2018) E ANCINE. PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA (2016).

O interesse e a qualificação das mulheres para atuar no mercado audiovisual não explicam esses números. Segundo dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), mulheres são 53% dos concluintes de cursos de graduação na área audiovisual.

Graduação na área audiovisual



FONTE - INSTITUTO DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). DADOS DE 2016.

Dentro das telas, as desigualdades de gênero também são agudas. Estudo da Ancine sobre os filmes lançados comercialmente em 2016 mostrou que o elenco principal dos filmes é constituído majoritariamente por homens, que perfazem 60% dos profissionais nessa posição.

Numa amostra maior, pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) sobre os filmes de maior bilheteria lançados entre 2002 e 2013, encontrou 66% de personagens masculinos, contra 32% de femininos e 1% de transgêneros. Esse estudo apontou ainda que a) 18% do total de personagens do gênero masculino, com relevância na narrativa, aparecem total ou parcialmente sem roupa, número que sobe para 28% no caso dos personagens femininos; b) quanto à idade das personagens, "as mulheres passam a interessar à medida que atingem a maturidade sexual, mas são ainda bastante jovens, e deixam de despertar interesse à medida que envelhecem"; e c) ao passo que 24,6% dos personagens masculinos possuem profissões de prestígio, apenas 13,8% das personagens femininas têm essa condição.²

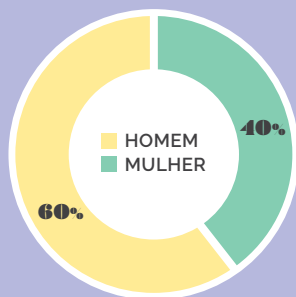
Importante destacar aqui a avassaladora desigualdade que afeta as mulheres negras. Se as mulheres em geral estão sub-representadas, as mulheres negras estão verdadeiramente invisibilizadas. Nesse mesmo estudo da Ancine, constatou-se que nenhuma mulher negra assinou as funções de direção ou de roteiro em 2016.

A única função artística em que houve a participação de mulheres negras foi a de produção executiva, ainda assim em equipes de raça e gênero mistos, respondendo por apenas 4% dos filmes lançados. No estudo do GEEMA, constatou-se que mulheres não brancas, aí incluídas as pretas e pardas, representaram apenas 4% do elenco principal dos filmes de maior bilheteria lançados entre 2002 e 2013, considerando-se apenas os filmes que contavam com pessoas negras no elenco. Segundo o Censo 2010 do IBGE, mulheres não brancas constituem 27% da população brasileira. Ou seja, a ficção está muito aquém da realidade.

¹ANCINE. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)*. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, em 13/06/2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_o.pdf

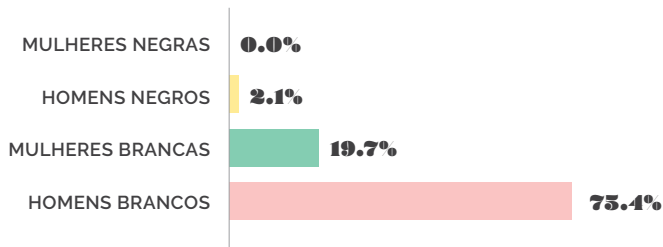
²CANDIDO, M. R.; DAFLON, V. T. e FERES JÚNIOR, J. *Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria*. Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESC nº 3, novembro 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82fo.pdf>; e ANCINE. *Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016*. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf

Elenco principal nos filmes lançados em salas de cinema (2016)



FONTE: ANCINE. DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NOS LANÇAMENTOS BRASILEIROS EM 2016 (2018)

Direção dos longas metragens lançados comercialmente (2016)



UM PROBLEMA GLOBAL

A persistente desigualdade de gênero e raça na indústria audiovisual – em que pese a qualificação das mulheres – não é uma particularidade brasileira.

Nos Estados Unidos, segundo estudo da Annenberg Inclusion Initiative publicado em janeiro deste ano, dentre os 1.200 filmes de maior bilheteria dos últimos 12 anos, apenas 4% foram dirigidos por mulheres. Das 46 mulheres que compõem esse universo de diretoras, 39 são brancas. Também as oportunidades de carreira são bastante desiguais nos EUA: na mesma amostra, diretores que dirigiram apenas um filme são, entre os homens, 54,3% e, entre as mulheres, 82,6%; no extremo oposto, considerando os diretores que dirigiram mais de cinco filmes, encontram-se 5,5% dentre os homens e nenhuma dentre as mulheres. Já o último levantamento da Directors Guild of America, que abarcou todos os filmes lançados comercialmente no país em 2017, inclusive projetos de micro-orçamento e exibição limitada, apontou 16% de mulheres na direção.³

Na Europa, o cenário é semelhante. Estudo da European Women's Audiovisual Network sobre a produção audiovisual de sete países europeus, entre 2006 e 2013, revelou que, embora as mulheres sejam 44% das graduadas nas escolas de cinema, apenas 21% dos filmes lançados nesse período foram dirigidos por mulheres. Além disso, o estudo mostrou uma grande desproporção no direcionamento do financiamento público ao audiovisual: 84% dos recursos foram destinados para produções dirigidas por homens, enquanto as mulheres receberam apenas 16% do financiamento público existente. Na Alemanha, a Pro Quote Film, organização não governamental que se dedica à promoção da igualdade de gênero na indústria cinematográfica e televisiva alemã, revelou dados ainda mais detalhados sobre a desvantagem das mulheres dentro e fora das telas. Lá, apenas metade das mulheres formadas nas escolas de TV e cinema está trabalhando na indústria, ao passo que homens (mesmo sem essa formação) constituem a maioria dos empregados em todas as funções artísticas e técnicas, exceto cenografia e figurino. Nos programas de TV, as mulheres vão desaparecendo com a idade: se até 30 anos a proporção de mulheres e homens é equitativa, a partir de 35 anos ela cai para 1:2; a partir de 50 anos para 1:3 e, a partir de 60 anos, para 1:4. Os programas infantis também foram avaliados: os personagens femininos aparecem na proporção de 1:3 e, quando o personagem é um animal ou uma figura de fantasia, o gênero é masculino na proporção de 9:1.⁴

Não é só no audiovisual. A julgar por recentes estudos de consultorias internacionais e da própria ONU Mulheres sobre equidade de gênero e diversidade, a desigualdade de gênero no audiovisual é parte de um desequilíbrio estrutural que afeta globalmente as sociedades e, em particular, o mundo do trabalho, em desfavor das mulheres. A título de exemplo, e sem entrar na questão da disparidade de salários, a edição 2019 da tradicional lista da revista "Fortune" mostrou que apenas 33 (6,6%) dentre as 500 maiores empresas do globo são lideradas por mulheres – e isso foi comemorado como o recorde dos últimos 20 anos.

Nos conselhos diretores dessas empresas, as mulheres são hoje 25,5% e, de acordo com um levantamento nas 3.000 maiores empresas listadas nas bolsas de valores norte-americanas, apenas 9% das posições executivas principais (o chamado nível C-Suite) são ocupadas por mulheres.⁵

³SMITH, S.; CHOUETI, M.; CHOI, A. e PIEPER, K. *Inclusion in the Director's Chair: Gender, Race & Age of Directors across 1.200 Top Films from 2007 to 2018*. Annenberg Foundation & USC Annenberg Inclusion Initiative, January 2019; e DGA. *Feature Film Director Diversity remained low in 2017*. Press Release, June 2018.

⁴Vide: <https://www.ewawomen.com/gender-inequality-in-the-film-industry-2/> e <https://proquote-film.de/#/status-quote/fakten/object-page:57>

⁵MISHRA, S. *Women in the C-Suite: The Next Frontier in Gender Diversity*. Harvard Law School Forum on Corporate Governance and Financial Regulation, August 13, 2018. Disponível em: <https://corpgov.law.harvard.edu/2018/08/13/women-in-the-c-suite-the-next-frontier-in-gender-diversity/>. Para os dados da Revista Fortune, ver: <http://fortune.com/2019/05/16/fortune-500-female-ceos/>

EQUIDADE DE GÊNERO E RAÇA NO AUDIOVISUAL: POR QUE ISSO IMPORTA?

Se é um problema global que atinge diversos setores, por que a desigualdade de gênero e raça é particularmente preocupante no setor audiovisual?

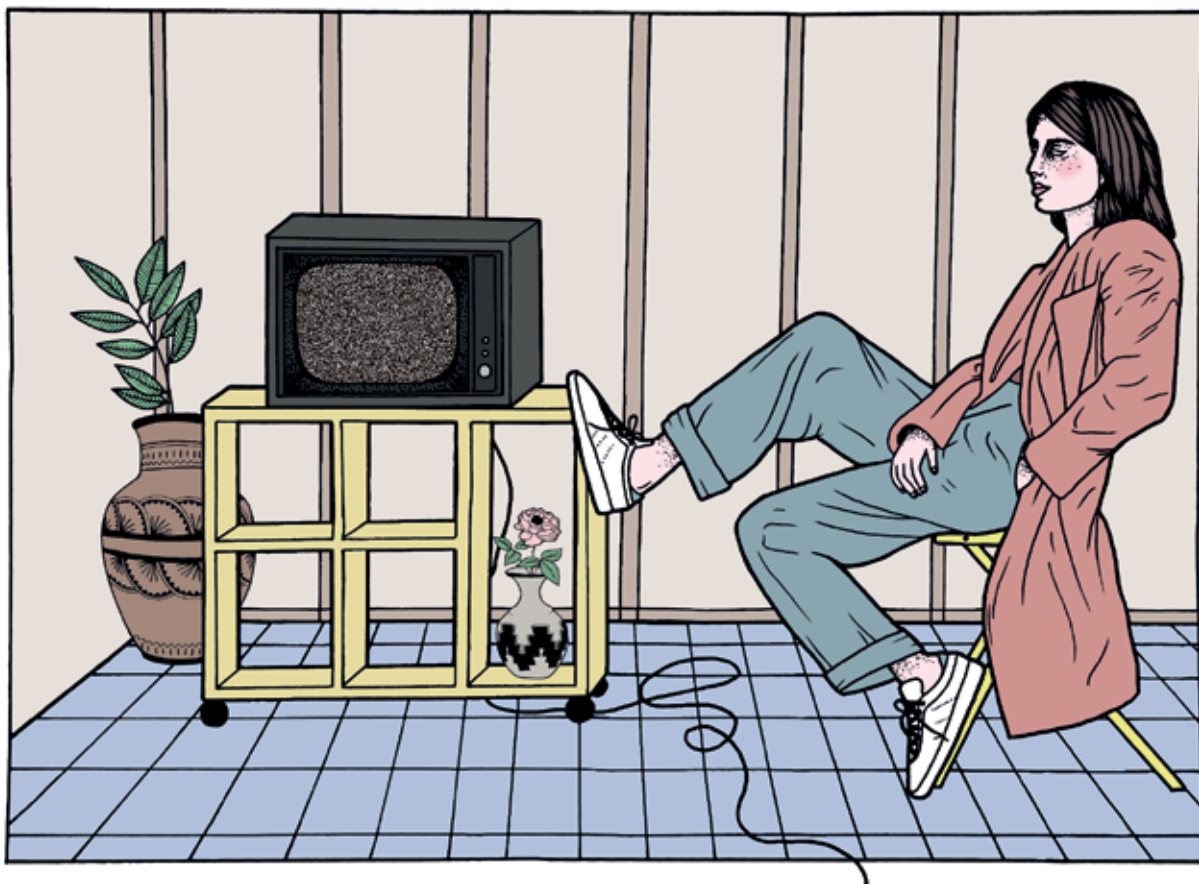
Em primeiro lugar, é importante lembrar que o "core business" do audiovisual é contar boas histórias. Se é assim, a diversidade é essencial para a renovação e a expansão dos negócios da indústria: novas boas histórias e novas formas de contar boas histórias não vão surgir e alcançar novas audiências se os talentos forem recrutados apenas nos mesmos lugares – de gênero, de raça, de classe – de sempre.

Mais premente, porém, que a renovação do negócio em si, é a renovação das formas simbólicas que a indústria audiovisual produz, reproduz e difunde. O audiovisual, em todas as suas formas, da propaganda aos jogos eletrônicos, das telenovelas aos longas-metragens, transmite valores e funda crenças que marcam as identidades individuais e as representações do imaginário coletivo.

Pelo seu poder de reproduzir e moldar normas e padrões de relacionamento social, o audiovisual tem um alcance que vai muito além do próprio setor e um papel decisivo na perpetuação – ou na mudança – das percepções e das

atitudes em relação aos diferentes grupos sociais presentes na nossa sociedade. O que está nas telas não apenas reflete a realidade, mas também a influencia profundamente. Em grande medida, como vem demonstrando o Instituto Geena Davis, o que podemos ver, podemos ser: os modelos que vemos nas telas informam a nossa visão do mundo e a nossa visão do nosso lugar e das nossas possibilidades no mundo. Quando os personagens femininos ou negros aparecem sistematicamente em menor proporção e de maneiras estereotipadas nos produtos audiovisuais, estamos legitimando e transmitindo às novas gerações as visões e as práticas segundo as quais mulheres e negros não têm o mesmo valor, nem tampouco podem almejar as mesmas oportunidades, que homens e brancos.

Num mundo marcado por profundas desigualdades, é preciso usar o poder do audiovisual para a mudança: influenciar positivamente as percepções sociais e promover a equidade e a inclusão por meio de narrativas e personagens plurais no seu conjunto e únicos na sua riqueza e na sua complexidade. E para mudar a realidade nas telas é preciso começar mudando a realidade por trás das telas.



“Num mundo marcado por profundas desigualdades, é preciso usar o poder do audiovisual para a mudança”

É COMO AVANÇAR?

No Brasil e em quase todos os países com produção audiovisual relevante – à exceção dos EUA, com a dominância global de Hollywood – o financiamento público é parte fundamental do investimento no setor. Natural, portanto, iniciar a reflexão sobre como superar a sub-representação de gênero e raça no audiovisual com um olhar sobre o papel das políticas públicas.

A legislação brasileira é clara: desde a Constituição Federal, que estabelece a igualdade fundamental entre homens e mulheres (art. 5º) e a valorização da diversidade étnica e regional na condução das ações do poder público na esfera da Cultura (art. 215) até a Lei 12.343/2010, que, ao criar o Plano Nacional de Cultura, estabeleceu como estratégia “promover políticas, programas e ações voltados às mulheres, relações de gênero e LGBT”. A Ancine também tem a promoção da diversidade no seu mandato legal, sendo um de seus objetivos “estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional”.

Mas, na prática, a implementação das políticas públicas instituídas tem ajudado a superar ou a reforçar os padrões de desigualdade existentes na sociedade e no mercado audiovisual? Para materializar os princípios e objetivos inscritos nas leis, a política pública lança mão de uma série de mecanismos, tais como arranjos institucionais, instrumentos e categorias administrativas que, na dinâmica de implementação, podem ter efeitos não pretendidos, contrários aos seus propósitos. Para não ser parte do problema, convém que as autoridades públicas se mantenham vigilantes e avaliem periodicamente os resultados de suas políticas. No que diz respeito à dimensão de gênero, a Ancine começou a se dedicar a isso em 2015.

Naquele ano, a elaboração de dados e análises sobre o mercado e a produção audiovisual nacional – pré-requisito para qualquer formulação ou avaliação de política pública – passou a considerar também a classificação “gênero da direção”, apresentando, pela primeira vez, os dados sobre a participação feminina na direção dos longas-metragens lançados comercialmente⁶. Medida simples, porém, de profundo impacto, e cuja ausência revela muito sobre a relegação do tema até então: como ninguém havia pensado nisso antes? A partir daí, a produção de dados avançou para permitir análises de gênero não apenas quanto à direção dos filmes lançados, mas, também, do conjunto da produção nacional e de outras

funções artísticas, bem como estudos quanto à raça (esses ainda limitados aos filmes lançados).

Para avaliar a política, porém, não basta ter os dados dos resultados da produção nacional. É preciso, além disso, ter os dados do processo da política em si, isto é, analisar os *inputs* e os *outputs* presentes no seu instrumento fundamental, os editais das chamadas públicas para financiamento da produção nacional. O primeiro passo nessa direção foi dado agora em 2019, com a criação do “Painel de Raça e Gênero das inscrições do FSA”, ferramenta interativa que permite observar como se comporta, quanto ao gênero e à raça do diretor e do roteirista, a inscrição e a seleção de projetos nos processos seletivos geridos pela Ancine. Contendo, por enquanto, os dados dos processos seletivos concluídos em 2018, o painel permitirá analisar como determinadas regras editalícias se relacionam com a procura (inscrição) e o acesso (seleção) a recursos públicos. Mais importante, essa rica fonte de informações foi colocada à disposição de toda a sociedade: total transparência para que todos os grupos interessados possam fazer suas análises e participar – ou provocar – o debate público sobre o tema.⁷

Ainda em 2015, a Agência jogou luz sobre outro aspecto essencial do arranjo institucional das políticas de financiamento que gera consequências em termos de diversidade: a composição das comissões de seleção. A ausência de mulheres em espaços de decisão é um dos maiores obstáculos à equidade de gênero no setor, na medida em que aumenta o risco de que temáticas, abordagens e formas de expressão femininas não sejam justamente valorizadas e de que se repitam, sem dar espaço ao novo, opiniões “tradicionais” sobre o que é “qualidade”. Ciente disso, a Ancine adotou a paridade de gênero nas comissões de seleção formadas pela Agência. Parece óbvio, mas ainda não é a realidade de grande parte das bancas, júris e comitês de seleção – públicos e privados – do setor no país.

Outro avanço recente no campo das políticas públicas foi a introdução de cotas. Em 2018, a Secretaria do Audiovisual do então Ministério da Cultura lançou, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), o pacote de editais *#audiovisualgerafuturo*, incluindo cotas de 50% para mulheres e 25% para negros em todas as linhas. O FSA, por sua vez, adotou cotas no edital do concurso de produção para cinema, prevendo o percentual mínimo de inves-

⁶Vide: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_producao_2014.pdf

⁷Esse painel interativo está disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/paineis-interativos>

“A valorização da equidade de gênero, da diversidade e da inclusão, numa sociedade tão profundamente desigual como a brasileira, não se construirá apenas com a atuação do Poder Público”

timento de 35% dos recursos em projetos cuja direção fosse assinada por mulheres e de 10% em projetos dirigidos por pessoas negras ou indígenas. Também nos estados medidas a favor da equidade de gênero e raça vêm sendo implementadas, como, por exemplo, nos últimos editais da Bahia e de Pernambuco. Num contexto de desigualdade estrutural, repete-se um ciclo vicioso que achata a carreira de muitas realizadoras: baixos orçamentos, que levam a projetos de baixa visibilidade, que levam a pouco reconhecimento e, conseqüentemente, à obtenção de baixos orçamentos. Assegurar acesso a recursos é fundamental para romper esse ciclo vicioso. E se o dinheiro é público, tem que ser igualitário ou, pelo menos, contribuir para a superação da desigualdade. Em 2018, somente cerca de 10% dos recursos do FSA foram destinados a chamadas públicas que incluíam cotas de gênero e raça. Podemos avançar.

Buscar as melhores práticas internacionais, estimular o debate público e dar continuidade às iniciativas, permitindo que amadureçam, são também requisitos para o avanço das políticas pró-equidade. Também aí crescemos muito nos últimos anos. A Ancine criou, em 2017, uma Comissão de Gênero, Raça e Diversidade justamente com a atribuição de promover a inclusão, a diversidade e a igualdade de oportunidades no âmbito de atuação da agência e, desde esse ano, vem realizando anualmente o “Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual”, que tem por finalidade ampliar a percepção e inspirar a ação dos profissionais do audiovisual brasileiro quanto às questões de gênero e raça no setor, por meio da divulgação de experiências do Brasil e do mundo que contribuem para a promoção da diversidade dentro e fora das telas.

As experiências internacionais corroboram o entendimento de que ações afirmativas por parte do Poder Público são essenciais. Suécia, Canadá, França, Alemanha e Reino Unido, para citar alguns, são países em que as políticas de financiamento incorporaram medidas visando à promoção da igualdade de gênero. Essas medidas não se resumem a cotas e, em alguns casos, vão além da promoção de maior representatividade feminina. No Reino Unido, por exemplo, o British Film Institute (BFI) estruturou uma política de diversidade abrangente, baseada em “padrões de diversidade” que são requisitos contratuais que qualquer projeto deve atender para receber financiamento do órgão. Esses padrões dizem respeito não só à gênero ou à origem étnico-racial, mas, também, à idade, a pessoas com deficiência, a grupos LGBTQ+, a crenças religiosas, ao *background* socioeconômico e à origem regional. Para alcançar os padrões de diversidade e qualificar-se para o financiamento,

os projetos devem demonstrar seu comprometimento com a inclusão, e cumprir critérios de diversidade em pelo menos duas das seguintes áreas: a) representação na tela (conteúdo); b) liderança criativa; c) oportunidades de acesso à indústria e oportunidades de treinamento; d) estratégias de distribuição e exibição. O objetivo é fazer com que a produção audiovisual do Reino Unido reflita a diversidade populacional do país, tanto no que diz respeito aos conteúdos exibidos nas telas quanto na força de trabalho empregada. Miram, portanto, na superação da sub-representação de forma ampla: nas telas, atrás das câmaras e nas audiências.

Produção de dados e monitoramento de indicadores sobre gênero e raça; ajustes nas instâncias de governança da política pública; ações afirmativas para garantir equidade no acesso aos recursos; utilização de evidências e busca de melhores práticas internacionais para a formulação e avaliação de políticas: os avanços no âmbito da Ancine nos últimos quatro anos foram enormes. Há, sem dúvida, que se ampliar e aprofundar essas iniciativas – mas as vigas-mestras daquilo que compete ao poder público estão postas.

No entanto, em face dos desafios, isso ainda é pouco. A valorização da equidade de gênero, da diversidade e da inclusão, numa sociedade tão profundamente desigual como a brasileira, não se construirá apenas com a atuação do Poder Público. Por um lado, a política pública não acontece sozinha: é a mobilização do mercado e da sociedade civil que move as agendas dos governos. Por outro lado, a agenda da igualdade de gênero e raça não pode ser só uma agenda de governo. Há muito mais ações que podem ser implementadas, com resultados muito mais imediatos, no âmbito das empresas. Urge que a batalha pela diversidade saia das trincheiras da Ancine e se torne um assunto da indústria audiovisual. As grandes empresas do setor podem fazer muito a partir de suas políticas corporativas de recrutamento e treinamento e de contratação. Tomadores de decisão em todos os níveis – investidores, curadores, professores que decidem os currículos nos cursos de TV e cinema – podem incorporar um olhar às questões de gênero e raça aos seus critérios de decisão. Os profissionais criativos de todas as áreas podem se questionar se suas narrativas e abordagens estão livres de estereótipos. Todos podemos compreender como vieses inconscientes afetam nossos julgamentos e contaminam com preconceitos nossas escolhas.

Mas tampouco são esforços isolados de empresas ou indivíduos que mudarão o cenário. Para que a igualdade de



O III SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHERES NO AUDIOVISUAL, REALIZADO EM JUNHO DE 2019, RECEBEU AS EXPERIÊNCIAS DO REINO UNIDO E DA ALEMANHA COM A PROMOÇÃO DE DIVERSIDADE.

gênero e raça se torne verdadeiramente uma agenda da indústria, um primeiro e importante passo é que se torne uma agenda das entidades representativas do setor. A esse respeito, a Associação Brasileira das Desenvolvedoras de Jogos Digitais, a ABragames, está mostrando o caminho: a associação instituiu um conselho da diversidade e declarou publicamente em seu website seu compromisso com a difusão da cultura do respeito e da igualdade nos ambientes de estudo e trabalho da indústria de jogos em território nacional, por meio da inclusão e maior representação de mulheres cis e trans, da comunidade LGBTQI+, das pessoas negras e de outras etnias e das pessoas portadoras de deficiência.

E há mais. Há o passo decisivo da sociedade civil. Nos últimos anos, diversos movimentos de mulheres surgiram, insurgindo-se contra a invisibilidade e propondo espaços de diálogo e de cooperação. Mas é preciso ir além. O passo decisivo que precisa ser dado é o da criação, no Brasil, de uma organização não governamental que se dedique exclusivamente ao estudo e à defesa da diversidade no setor audiovisual, atuando com independência junto à indústria, ao governo, às universidades e à opinião pública para promover a inclusão e o fim dos estereótipos em toda a cadeia do audiovisual brasileiro.

Ao longo desse artigo citamos a Anneberg Inclusion Initiative, o Geena Davis Institute on Gender in Media, a European Women's Audiovisual Network e a Pro Quote Film, todas organizações não governamentais que têm como missão promover a diversidade no audiovisual nas suas regiões. A atuação dessas organizações tem sido, nas suas respectivas áreas, o motor das mudanças rumo à equidade que se deseja ver no setor, nas telas e na sociedade. E é natural: somente uma organização profissionalmente estruturada, suficientemente financiada e dedicada exclusivamente à promoção da diversidade estará à altura do desafio de, consistentemente, articular todas as dimensões e atores envolvidos, produzir conhecimento, gerar visibilidade e formular propostas que possam orientar a ação das empresas e do governo para assegurar um setor representativo, diverso e inclusivo.

Criar aqui uma organização dessa magnitude parece um sonho distante. Mas depois do primeiro passo já não estaremos no mesmo lugar. E o Brasil merece que o seu audiovisual seja o local onde se refletem todas as caras, todas as cores, todas as histórias e todos os sotaques do seu povo.

É a união que fará a força – e a mudança. Está lançado o desafio. Quem se anima?



Débora Ivanov é advogada, foi diretora da Agência Nacional do Cinema (Ancine) entre 2015 e 2019. Anteriormente foi sócia da produtora Gullane Entretenimento, onde realizou mais de 50 obras que mereceram mais de 200 prêmios no Brasil e no exterior. Foi diretora executiva do SIAESP - Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo e foi fundadora e diretora executiva do Instituto Querô, dedicado a ações de capacitação para jovens da região portuária de Santos.



Luciana Vieira é Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental do Governo Federal. É mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília e tem mais de 10 anos de experiência com governança corporativa e gestão de políticas públicas. Atualmente é assessora da Diretoria da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e atua nas iniciativas da Agência para a promoção da diversidade.

As reinvenções de Helvécio Rattón

O diretor mineiro é um dos cineastas mais respeitados do Brasil. Com uma obra diversa e coerente, faz do cinema sua melhor forma de resistir e de contar boas histórias

POR LUDMILA AZEVEDO

“**E**u não desembarquei do mundo da ficção e não estou com a menor vontade de desembarcar”, explica o diretor Helvécio Ratton, que acaba de filmar “O Lodo”, longa-metragem inspirado num conto homônimo de Murilo Rubião (1916 –1991), representante do realismo mágico. O escritor nascido em Carmo de Minas começou a publicar a partir da década de 40, e sua literatura foi traduzida em diversos idiomas, mas ficou pouco conhecida no Brasil. “O Lodo” faz parte do livro de contos “O Convidado”, de 1974.

“Eu estou trabalhando na obra dele há quase cinco anos. Eu me lembro de cruzar com o ‘personagem’ Murilo Rubião pelas ruas de Belo Horizonte e sentir muita curiosidade ao vê-lo. Era uma pessoa muito discreta. Nunca me aproximei dele, embora tivesse muito interesse por seus contos. Ele publicou 33 contos que, na verdade, foram reescritos a vida inteira. Todos os contos eram em torno do absurdo”, explica o cineasta.

No processo de pesquisa, Ratton realizou entrevistas com o professor e crítico Antonio Cândido (1918-2017) para se aprofundar nesse mundo singular que, de acordo com ele, aproxima-se menos dos latino-americanos como Gabriel García Márquez (1927-2014) e mais de Franz Kafka (1883-1924), autor de “A Metamorfose”. “Nos contos de Rubião temos a mulher que engorda sem parar à medida que seus desejos são realizados, um ex-mágico que ainda tira cobras dos bolsos... Era um contista extremamente interessante porque esses absurdos surgem com naturalidade no cotidiano de seus personagens”, afirma.

A premissa de “O Lodo” é aparentemente simples: um funcionário da Companhia de Seguros Gerais sente-se deprimido e vai buscar a ajuda do Dr. Pink. A trama desenrola-se quando o psiquiatra quer desvendar o lodaçal que habita o passado desse homem comum. “Uma história que, a partir de uma perspectiva do absurdo, tem muito a ver com o que vivemos no Brasil. Esse lodo é metafórico

em todos os sentidos. Estou muito contente com o que fizemos e tive o privilégio de contar com um elenco maravilhoso. Só trabalhei com atores mineiros”, revela o diretor, que rodou todas as cenas em Belo Horizonte, cidade que Rubião escolheu para viver.

Eduardo Moreira, do Galpão, um dos mais importantes grupos de teatro do país, é o protagonista do filme. “Eu tinha vontade de trabalhar com ele novamente desde ‘Batismo de Sangue’. Era um ator que tinha a expressão que poderia dar muita verdade a esse personagem. Foi um acerto extraordinário. Fiquei encantado com a entrega do Eduardo. Eu me senti privilegiado de ter sido o primeiro espectador dessa atuação. Ele fez um personagem maravilhoso. Acho muito bom quando sentimos isso com o protagonista. Ele está espetacular e o longa tem um grupo maravilhoso, como o Renato Parara, a Inês Peixoto, a Fernanda Vianna, o Rodolfo Vaz, a Teuda Bara... E não posso deixar de me lembrar do Leri Faria”.

O músico e ator Leri Faria morreu em decorrência de um tumor no cérebro durante as filmagens de “O Lodo”, em abril. Com material insuficiente em mãos, Helvécio Ratton precisou substituí-lo por Mário Sérgio Camargo, com quem havia trabalhado em “Pequenas Histórias” (2007). “Foi uma perda imensa, todos nós sentimos muito. Decidi preservar as cenas com Leri para a família dele”, conta.

Ratton possui uma profunda ligação com os elencos de seus filmes. “Eu gosto de eu mesmo fazer a direção de atores. Não terceirizo essa função. Gosto de fazer a leitura antes com a equipe, como costumamos fazer na Quimera Filmes (*produtora do cineasta*). Isso me traz muitos elementos, ajudando a redefinir o roteiro”, conta. Como processo, o realizador enxerga o cinema como algo muito coletivo e frisa que o novo filme traz parceiros de outros sets e muitas afinidades, entre eles o diretor de fotografia Lauro Escorel e o diretor de arte Adrian Cooper.

PRODUÇÃO INTENSA

Diretor, roteirista e produtor premiado, Ratton é uma referência no cinema brasileiro. Ao longo de sua trajetória iniciada com o curta-metragem "Em Nome da Razão", de 1979, ele sempre uniu resistência à paixão por contar boas histórias na tela grande. "Desde criança eu adorava livros, ouvia as telenovelas no rádio. Quando descobri o cinema e a possibilidade de deixar de ser um espectador, foi um prazer imenso", revela.

Não é exagero afirmar que ele é uma escola de cinema para muitos realizadores mineiros. "Tem muita gente que trabalhou comigo, como o André Carreira, o Guilherme Fiúza Zenha, a Luana Melgaço... Na Quimera Filmes, a gente sempre teve por princípio absorver novos talentos, fossem como estagiários ou assistentes. Acho que cada filme tem um pouco essa obrigação de formar quem ama cinema", explica.

Para o experiente diretor, a produção audiovisual em Minas Gerais está cheia de gás. "Eu tenho acompanhado André Novais, que fez 'Temporada'. Achei 'Baronesa' (de Juliana Antunes) um filme muito interessante. Gosto muito do cinema do Cris Azzi, estou curioso para ver o último filme dele. Assisti ao documentário 'My Name is Now', da Elizabete Martins Campos. Temos uma vertente muito

"O MENINO MALUQUINHO"
(FOTO: QUIMERA FILMES/DIVULGAÇÃO)



"BATISMO DE SANGUE"
(FOTO: QUIMERA FILMES/DIVULGAÇÃO)

bacana de realizadores. A produção é diversa, inquieta e interessante. Minas tem uma imensa vocação para o audiovisual", aponta.

O cineasta deu evidência aos bonecos do Giramundo em "A Dança dos Bonecos" (1986) e fez saltar dos livros para as salas de projeção um dos personagens mais queridos da literatura infantil, criado por Ziraldo, em "O Menino Maluquinho: O Filme" (1995). Também investigou uma dos maiores patrimônios do Estado no documentário "O Mineiro e o Queijo" (2011). Na ficção, passou pelos filmes de época - "Amor & Cia" (1998) - e por registros contemporâneos - "Uma Onda no Ar" (2002). "Eu gosto de ir mudando a cada filme. Tive o prazer de realizar filmes infantis e adoro fazer filmes adultos, complexos. Não há nada no cinema de que eu não goste. Estou louco para fazer um projeto de animação. Meu primeiro filme foi um curta de animação. Meu maior prazer é fazer ficção que remonta à minha vontade de contar e ouvir boas histórias", afirma.

Um dos filmes mais emblemáticos de sua carreira, certamente, é "Batismo de Sangue" (2006), que foi inspirado no livro homônimo de Frei Betto. Vencedor dos prêmios de melhor direção e fotografia (Lauro Escorel) no Festival de Cinema de Brasília, a trama relata a experiência de jovens frades durante a ditadura militar no Brasil nos anos 60. "Além do livro, eu me baseei diretamente no testemunho do Frei Betto, do Frei Fernando e do Frei Ivo, além do



"O MINEIRO E O QUEIJO"
(FOTO: QUIMERA FILMES/DIVULGAÇÃO)



"O LODO"
(FOTO: BIANCA AUN/DIVULGAÇÃO)

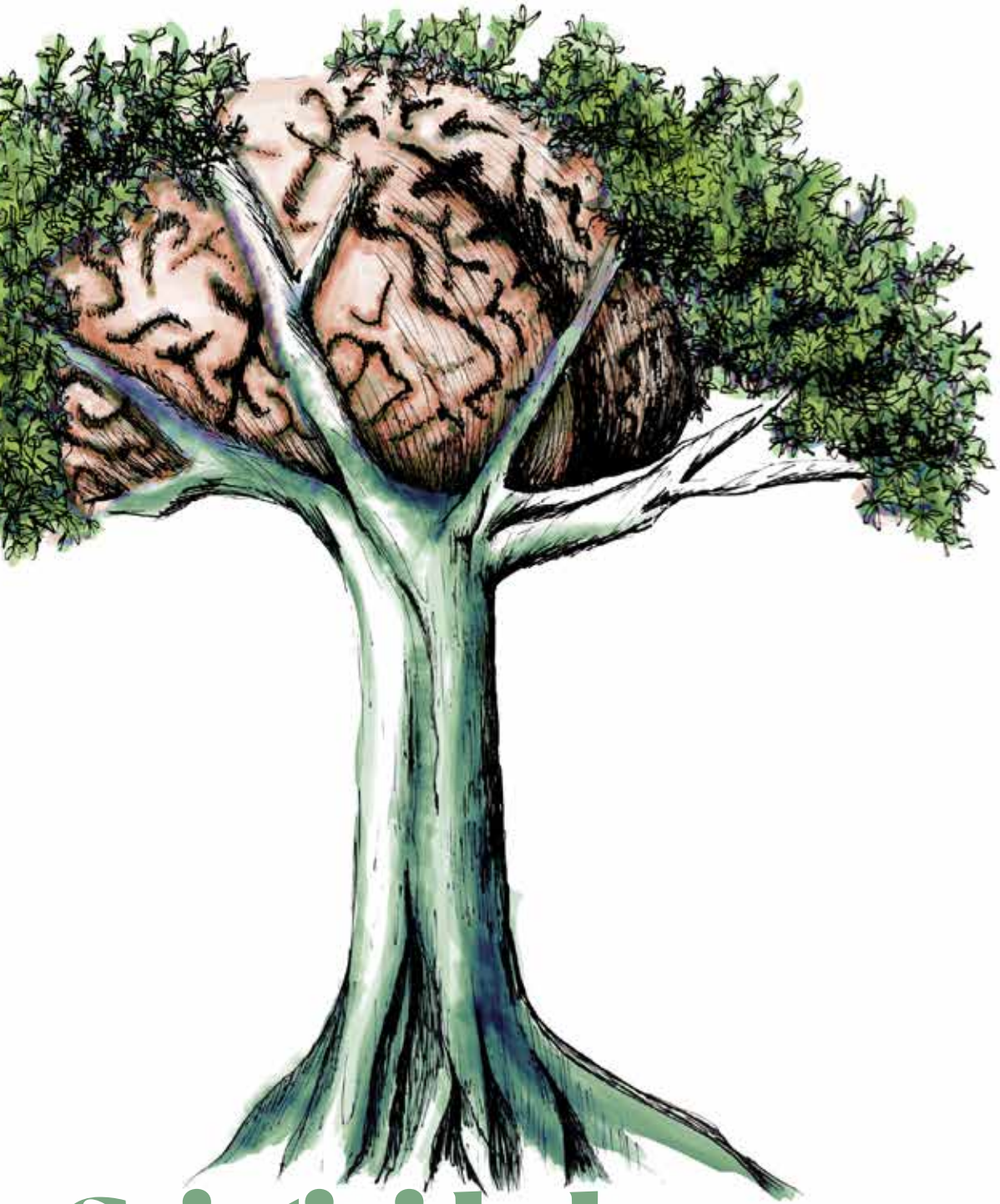
Eu penso que mesmo nesse momento delicado em que vivemos, a melhor resposta que podemos dar é fazendo bons filmes

era contra o regime e o 'Batismo de Sangue' é um testemunho muito forte. Ele coloca uma visão importante da história. São fatos reais narrados sob uma ótica cinematográfica. Não há como negar algo que realmente existiu no Brasil", comenta.

Helvécio Ratton acredita na resistência criativa para enfrentar o momento adverso. "Eu penso que mesmo nesse momento delicado em que vivemos, a melhor resposta que podemos dar é fazendo bons filmes, mostrar para o público que fazemos um bom cinema, que colocamos produção de qualidade no mercado. A gente pode argumentar com números, provar quanto o setor é importante, o quanto emprega e investe, no entanto esse resultado é o que faz a diferença", assinala. Para o diretor, o audiovisual precisa estar mais unido e organizado do que nunca. "Nossas entidades precisam ser fortes, em defesa da atividade. Devemos lutar por interesses coletivos. Juntos e organizados".

Frei Osvaldo. Nós fizemos um *workshop* ministrado por eles com os atores, que eram muito jovens e não tinham vivido aquele momento. Tem um ponto no filme que é a morte do Marighella (*um dos principais organizadores da luta armada*). Eu contei esse episódio como os frades me contaram, como eles testemunharam. Há outras versões sobre essa morte. Tive oportunidade na época de conversar com um ex-torturador, mas não quis. O que me interessava era contar a história sob o ponto de vista do livro e dos envolvidos", explica.

Falar sobre ditadura militar não é uma página virada da história do país, sobretudo diante do avanço do conservadorismo no Brasil (e no mundo), onde setores tentam minimizar os horrores dos regimes de exceção. "Batismo de Sangue", assim como outros longas sobre o tema, dirigidos por Lucia Murat ("Que bom te Ver Viva" e "A Memória que me Contam") e Sérgio Rezende ("Lamarca"), seguem na pauta para entender esse passado. "Há certas verdades que não foram reveladas e documentos que ficaram guardados, com o cinema brasileiro ajudando a jogar uma luz. Claro que temos que entender que são filmes que nos ajudam a refletir. Eu vivi anos exilado, militei no movimento estudantil e sei muito bem como foi a época e os tempos que vivemos. Foi um tempo de perder nossas liberdades individuais, perder as liberdades democráticas. Era o horror, era a censura vetando filmes, músicas e peças teatrais. A gente sabe de torturas e assassinatos de quem



Criatividade Inovação e Sustentabilidade

POR LUDMILA AZEVEDO
ILUSTRAÇÃO MARIANA ZANI

“A economia criativa vem acontecendo naturalmente, movimentando setores. Ela é um ecossistema onde tudo conflui”

MARCOS CUZZIOL

Promover inclusão social, diversidade e desenvolvimento são propostas da economia criativa. No mundo inteiro, governos, instituições e setores envolvidos vêm debatendo suas possibilidades mais intensamente desde a chegada dos anos 2000. Quem traçou os primeiros conceitos sobre o tema foi o pesquisador britânico John Howkins, autor de “Economia Criativa. Como Ganhar Dinheiro com Ideias Criativas” (2002). Trocando em miúdos, uma ideia brilhante não interessa, mas sim o que você faz com ela.

A economia criativa entrou em pauta no Brasil com mais força a partir de 2010. Um marco importante foi o Decreto nº 7.743 do ano de 2012, que criou a Secretaria da Economia Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura. Ainda que politicamente tenham acontecido muitas mudanças nestes sete anos de implantação, os projetos ligados à economia criativa seguiram impulsionando diversos setores.

“A tecnologia está sempre presente na economia criativa. Desde o segmento de arquitetura e urbanismo, trazendo tendências de sustentabilidade, até o setor de audiovisual, com tecnologias de realidade virtual e inteligência artificial nos jogos eletrônicos. Essas tendências tecnológicas têm crescido rapidamente”, observa Jane Blandina da Costa, da Unidade de Inovação do Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micros e Pequenas Empresas), em Brasília.

Para Marcos Cuzziol, gerente do Núcleo de Inovação no Itaú Cultural, mesmo antes de se cogitar a criação de um termo que unisse criatividade, inovação e sustentabilidade como um negócio rentável, setores como os de videogames, por exemplo, já experimentavam essa possibilidade. “Demorou um pouco para

que esses esforços fossem reconhecidos, mas o segredo foi investir em criatividade acompanhando contextos de transformações constantes”, afirma.

Cuzziol lembra que há 12 anos o Itaú Cultural promove a especialização em Gestão de Políticas Culturais, em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação, da Universidade de Girona (Espanha), na qual a economia criativa é estudada. Na prática, a instituição apoia e dá visibilidade a iniciativas que se apoiam na economia criativa, como nas artes plásticas, no audiovisual e na música.

“Acompanhar essa produção artístico-cultural é um desafio. Além da base, é fundamental estar antenado, olhando para frente. A arte computacional e a inteligência artificial são realidades. A economia criativa vem acontecendo naturalmente, movimentando setores. Ela é um ecossistema onde tudo conflui. Hoje, um jovem que ingressa no mercado de trabalho tendo essa perspectiva vai encontrar mais possibilidades”, explica.

Os números da economia criativa são animadores e trazem uma perspectiva otimista, mesmo diante de um cenário adverso. De acordo com a pesquisa da Firjan, desde 2014 a participação tem girado em torno de 2,62%, com pequenas oscilações. Seu pico foi em 2015 (2,64%) e, em 2017, o PIB Criativo representou 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional. Com isso, a Indústria Criativa totalizou R\$ 171,5 bilhões em 2017.

Para Cuzziol, ainda que pensemos na grandiosidade desta rede que envolve pesquisa, inovação e transversalidade, capaz de movimentar do micro ao macro, o mais importante é que o espectador ou o consumidor final assimile tudo isso de maneira rápida e extremamente positiva.

PARA ACOMPANHAR

Sebrae

OFERECE PALESTRAS, CURSOS, OFICINAS, WORKSHOPS E CONSULTORIAS PARA DISSEMINAR O CONHECIMENTO DE GESTÃO A SER APLICADO NA INDÚSTRIA CRIATIVA

WWW.SEBRAE.COM.BR

Itaú Cultural

BIBLIOGRAFIAS EM PDF, CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO CULTURAL

ITAUCULTURAL.ORG.BR

Observatório de Economia Criativa

INICIATIVAS COMO OBEC-BA, OBEC-RJ, OBEC-DF, ENTRE OUTRAS, TÊM COMO OBJETIVO PRODUZIR INFORMAÇÕES E CONHECIMENTO, ALÉM DE GERAR EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES SOBRE A ECONOMIA CRIATIVA

ESTADO DA CRÍTICA

PARIS FILMES/DIVULGAÇÃO

O filme político e a política do filme

POR BRUNO CARMELO

● primeiro semestre de 2019 presenciou um evento marcante para a produção do cinema brasileiro – antes mesmo da projeção de "Bacurau" e "A Vida Invisível" em Cannes, e para além das questões orçamentárias relacionadas às leis de fomento, descontinuadas pelo novo governo. Trata-se de um filme intensamente defendido por uma parcela da população e profundamente repudiado por outra. A polarização poderia corresponder à reação habitual aos projetos incendiários, se não fosse por uma questão fundamental: quase ninguém assistiu ao filme, que ainda não foi lançado nos cinemas.

"Marighella" foi apresentado pela primeira vez durante o Festival de Berlim de 2019, em sessão de gala, fora de competição. A narrativa sobre o guerrilheiro comunista Carlos Marighella se inseria perfeitamente no recorte politizado do evento alemão, sempre muito atencioso às produções brasileiras e disposto a prestigiar obras que chamem atenção às questões nacionais mais latentes – as ocupações estudantis em "Espera tua (Re)volta", a LGBTfobia em "Greta", a reforma agrária em "Chão", a ascensão dos evangélicos ao poder em "Divino Amor", a precarização do trabalho em "Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar".

No entanto, nenhum filme nacional provocou reações tão inflamadas na 69ª edição quanto "Marighella". Pode-se argumentar que efeito semelhante foi visto em 2016, quando "Aquarius" despertou um protesto da equipe do diretor Kleber Mendonça Filho ao tapete vermelho de Cannes. No entanto, o drama estrelado por Sônia Braga não era imediatamente lido como "esquerdista" por sua premissa ou seus personagens. No caso de "Aquarius", apesar do boicote de parte do público ao filme durante o lançamento comercial – parte esta que, convenhamos, provavelmente não prestigiaria a produção nos cinemas –, os ataques se dirigiam especialmente às pessoas que verbalizaram a denúncia do golpe de 2016 à imprensa internacional.

"Marighella" corresponde a um caso diferente por sua transparência: o nome do militante domina o título, o rosto negro do protagonista (interpretado por Seu Jorge) ocupa todo o cartaz. Sabe-se, mesmo sem ter visto o filme, que se aborda a trajetória do antigo membro do Partido Comunista e, por consequência, a ditadura militar no Brasil. Em tempos de comunicação midiática histórica e prejudicamentos baseados em títulos de noticiários, o simples fato de se falar sobre Marighella equivaleu, para parte do público, a defendê-lo. Este é o mesmo raciocínio segundo o qual falar sobre a homossexualidade nas escolas equivaleria a defendê-la, ou discutir publicamente o aborto significaria encorajá-lo. Não se concebe, segundo esta lógica, a possibilidade do raciocínio crítico – ou seja, o contato com uma informação da qual se discorda total ou parcialmente, possibilitando produzir um conhecimento novo a partir de pensamentos conflitantes.

Deste modo, em se tratando de um filme sobre Marighella, o diretor Wagner Moura teria obviamente elaborado uma obra de adoração do líder comunista. Os jornalistas que assistiram ao projeto, incluindo o autor deste artigo, dirão que a postura do cineasta em relação ao biografado é majoritariamente positiva, ainda que o discurso seja muito mais aliado a uma ideia ampla da esquerda – a luta pelos direitos sociais, o combate à ditadura e toda forma de repressão – do que às ações específicas de Carlos Marighella. Sob a voz grave e o olhar vidrado de Seu Jorge, o personagem se passa por um sujeito de posições firmes, ainda que nem sempre apoiadas pelas pessoas ao redor. As discordâncias dentro do Partido Comunista são frisadas mais de uma vez, enquanto se mostra outras formas de resistência para além da luta armada (a exemplo do papel da imprensa, informando o público contra a censura dos militares, caso do personagem de Herson Capri), ou o papel da produção intelectual e ideológica (ilustrada pelo personagem de Luiz Carlos Vasconcellos).



Moura dosa a mão, evitando a homenagem: seu Marighella é um homem ambíguo

Havia ainda o temor de que o guerrilheiro fosse idealizado, se não politicamente, pelo menos moralmente. É comum às cinebiografias de vertente hollywoodiana o destaque à ética incorruptível do herói, sua vocação a ser um bom pai, um marido amoroso ou protetor, um colega fiel. Neste aspecto, igualmente, Moura dosa a mão, evitando a homenagem: seu Marighella é um homem ambíguo que, afinal, teria falhado na meta de proteger o filho, de convencer os demais colegas de partido, de manter um relacionamento próximo com a parceira (Adriana Esteves), de propagar um ideal comunista às gerações posteriores. Evita-se o reforço particular da virilidade, da inteligência e da astúcia do herói. Talvez por buscar uma forma de identificação com o público, o diretor privilegia a luta de um homem comum, sem habilidades extraordinárias, ainda que fosse considerado líder por parte da polícia da época.

Talvez a única forma de idealização patente (que poderia ser considerada como coragem ou ingenuidade, a gosto) se encontre fora do filme: no caso, na forma de comunicação com o espectador. Os criadores elaboraram uma obra de ação, com evidente cuidado de produção e recursos típicos dos *blockbusters* nacionais de aventura e política. A imprensa nacional aproximou a abordagem do diretor ao trabalho de José Padilha ou Fernando Meirelles devido à intensidade, às cenas frenéticas de ação com a câmera no ombro, aos tiroteios espetaculares pelas ruas da cidade, às emboscadas em montagem paralela. Este não é um cinema histórico-didático, tampouco expositivo: Wagner Moura prefere os prazeres do cinema-espetáculo, de vocação popular, a partir de um líder de esquerda. Ele ousa vender ao público médio o avesso do Capitão Nascimento (o protagonista de *Tropa de Elite*) – no caso, o homem que ousa pegar em armas contra os policiais, para resolver injustiças sociais em prol dos desfavorecidos.

Isso significa que, idealmente, o filme seria exibido tanto em cinemas "alternativos" quanto nos multiplexes dos shopping centers. O resultado, é claro, corre o risco de parecer formulaico demais para o público afeito



ao cinema "de arte", e excessivamente questionador ao público que consome super-heróis e filmes-catástrofe. Ora, Marighella visa seduzir estes dois públicos, unir o popular e o erudito, dialogar com a esquerda e a direita, de modo a reestabelecer a importantíssima ponte entre o cinema hermético e as comédias estreladas por humoristas da moda. Ainda que seja improvável repetir a bilheteria estrondosa de "Tropa de Elite" ou "Cidade de Deus" – dois modelos evidentes para Marighella – busca-se ao menos reproduzir feitos como o de "Getúlio" (2014), raro "filme do meio" visto por 500 mil espectadores das mais diversas posições do espectro ideológico. Visando provocar e fomentar um debate, o projeto precisaria deste público amplo tanto para funcionar enquanto veículo de comunicação e politização quanto para cumprir a ambição comercial de sua onerosa produção. Neste sentido, o herói de Wagner Moura é menos um guerrilheiro do que um Dom Quixote contemporâneo, tentando vender a História nacional num período de recusa histórica, propondo debate numa época que perdeu a capacidade de dialogar.

O resultado, enquanto comunicação extrafílmica, foi no mínimo questionável. Por mais eloquente que Wagner Moura, Bruno Gagliasso, Seu Jorge e Humberto Carrão possam ser – vide os comoventes discursos em Berlim –, a equipe levou ao festival uma postura de combate mais assertiva do que aquela do próprio filme. Moura prometeu a Guilherme Boulos, candidato à presidência pelo PSOL em 2018, que a primeira exibição de "Marighella" aconteceria num acampamento do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto - MTST. A produtora Andréa Barata Ribeiro sugeriu que os distribuidores nacionais estariam boicotando o filme, razão pela qual os produtores encontrariam uma maneira independente de lançá-lo, driblando os acordos assinados. A postura de ataque possui o mérito da clareza e da coragem, além de verbalizar um discurso político ausente na maior parte da mídia hegemônica e favorável ao governo. No entanto, inviabiliza a construção de uma ponte, aliena parte do público, impede a curiosidade sobre um projeto que muitos espectadores acreditam conhecer, mesmo sem ter visto.

O herói de Wagner Moura é menos um guerrilheiro do que um Dom Quixote contemporâneo

O filme termina por reafirmar o personagem enquanto guerrilheiro, concretamente comunista



"Quero deixar o filme falar por si mesmo" é uma frase comum de se ouvir de criadores enquanto apresentam seus projetos ao público. No entanto, Moura e sua equipe optaram por um caminho distinto: eles verbalizaram, discutiram, se impuseram, enfrentaram. Para além da política do filme, tão evidente por si própria, converteram-se em cavalo de batalha contra a atual onda de retrocessos.

Além disso, compraram a briga racial envolvendo Carlos Marighella. Certo, o militante, filho de mãe de origem sudanesa, era negro, e identificado como tal pelos políticos durante a ditadura. No entanto, sua pele não era tão escura quanto aquela de Seu Jorge, escolhido para o papel. Esta não seria uma traição da memória histórica?, questionou a imprensa, ao que Moura espertamente respondeu: "Para mim, o mais importante era que a pele não fosse mais clara". O diretor, consciente dos perigos ideológicos e estéticos do embranquecimento e da fetichização da pele negra, tratou de considerar Marighella enquanto homem negro, sem se ater ao perigoso discurso colorista. Se tantas cinebiografias sobre homens brancos dificilmente exigem dos seus intérpretes o mesmo tom de pele dos biografados, por que um homem negro seria mais ou menos negro pelo tom de sua pele? O filme termina por reafirmar o personagem enquanto guerrilheiro, concre-

tamente comunista – ao contrário de tantos comunistas fantasmáticos do imaginário popular reacionário –, negro, artista (ele escrevia poesias), malandro, pobre, nordestino.

Ao final, "Marighella" incomodou tantas pessoas – e foi adorado por tantas outras – por representar exatamente o protótipo da política, e do tipo de indivíduo, que se busca afastar do poder atualmente. A dinâmica histórica propõe que, quanto mais se avança em pautas progressistas e igualitárias, mais forte será a reação conservadora visando manter privilégios e restaurar uma ordem branca, heterossexual, patriarcal e cristã. Se a Dona Clara de "Aquarius" poderia soar ambígua, se o Capitão Nascimento era um anti-herói de direita num filme que se proclama de esquerda, então Marighella se torna símbolo de uma transparência total: um homem ostensivamente de esquerda, num filme de esquerda, defendido por artistas abertamente de esquerda. É este orgulho, esta alegria estampada no rosto de dezenas de membros da equipe em Berlim, este palco privilegiado que tanto incomoda a direita raivosa.

Enquanto a esquerda é fetichizada através de acusações imaginárias, libertinas (a ilusão das orgias nas universidades, dos kits gays, das mamadeiras de piroca, do dinheiro



Marighella se torna símbolo de uma transparência total: um homem ostensivamente de esquerda, num filme de esquerda, defendido por artistas abertamente de esquerda

livre e irrestrito para projetos via leis de fomento), e acusada de destruir a família, o país, o tecido social, ela demonstra em "Marighella" e nos tapetes vermelhos o orgulho de sua convicção política, a relevância de um homem que de fato lutou de acordo com preceitos da esquerda contra um governo sanguinário. Caso o filme tivesse sido criado duas décadas atrás, o projeto dificilmente despertaria o mesmo fervor – quem se incomodava, então, com a constatação óbvia da ditadura? -, mas hoje, em meio à retórica tão agressivamente anti-intelectualista, o filme adquire, por si só, uma aura de heroísmo.

É curioso pensar que, quem assistir ao filme, sabe-se lá quando, em que ano e que circunstâncias políticas ou através de qual trabalho de marketing, encontrará uma obra

mais ponderada do que parece, repleta de nuances, capaz de enxergar várias esquerdas dentro da esquerda, várias formas de luta dentro da luta, várias políticas dentro da História. Ora, a ficção fora do filme, aquela dos bastidores e dos refletores, da mídia e das frases de efeito, acabou por se impor à ficção fílmica, deglutindo-a e convertendo-a em símbolo, em exemplo invisível de tudo o que o cinema brasileiro é capaz de fazer de melhor e de pior. Seria importante, para o cinema nacional e para nossa trajetória cultural de modo mais amplo, que esta produção fosse resgatada e desvestida do peso opressor de suas circunstâncias externas. É certo que toda forma de cinema é política, e que todo filme está condicionado à instância política em que se escreve. Mesmo assim, o filme precisa ser compreendido para além do sintoma de uma época.



Bruno Carmelo é mestre em teoria de cinema, formado pela Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle. Autor de duas dissertações sobre a relação entre a crítica de cinema e a evolução da teoria dos autores desde os anos 1950. Curador de duas mostras de cinema (sobre Frederick Wiseman e o Cinema Belga Contemporâneo) e redator em veículos como Le Monde Diplomatique Brasil, NisiMazine, Ganyemêde e Revista Universitária do Audiovisual. Trabalha como editor e crítico no site AdoroCinema desde 2012.



Barulhinho Bom

elipse visita set de "Canção ao Longe", longa-metragem de Clarissa Campolina que tem a música erudita como uma das protagonistas

POR PAULO HENRIQUE SILVA
FOTOS POR LETICIA MAROTTA

A única bagunça sonora no set de "Canção de Longe", se podemos dizer assim, é a mistura de notas típicas de instrumentos de uma orquestra em afinação. Para quem entende um pouco de música clássica, sabe que até mesmo esse momento que antecede os concertos tem uma coerência – a se começar pelo oboísta, passando pelo spalla (o violinista que se senta na primeira fileira, à esquerda do maestro), até chegar aos outros primeiros violinos. Após vários takes, porém, os figurantes da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais presentes na sala de ensaios do Palácio das Artes já não escondem o cansaço pela repetição, alguns deles tendo que "correr" para as suas marcações para poderem entrar no quadro.

Num instante, a responsabilidade é do movimento da câmera, mais lento ou mais rápido do que deveria. No outro, a dúvida sobre o melhor enquadramento de dois personagens na porta da sala. O diretor de fotografia cearense Ivo Lopes Araújo, que já trabalhou com a cineasta Clarissa Campolina em "Girimunho" (2011) e "Solon" (2016), se mantém tranquilo sobre o carrinho da câmera, a cada take amassando os cabelos e deixando-os mais arrepiados. A sequência é aparentemente simples: o plano começa na protagonista, Monica Maria, seguido por um *travelling* entre os músicos até o momento em que o maestro Sérgio Gomes (que é regente de verdade da OSMG) e Emilio (Ricardo Campos) despontam ao fundo. A câmera segue o segundo, que caminha pela lateral da sala em direção a Monica.

Para esta cena em específico, o engenheiro de som Murillo Correa foi chamado para tirar o melhor proveito dos diversos timbres da orquestra. Ele é um dos primeiros a chegar à sala de ensaios e responsável pela instalação de um equipamento chamado "aranha", afixado no canto central. Murillo espalha fios pelo lugar enquanto Clarissa

relê atentamente o roteiro decupado. Anderson e Baiano começam a posicionar as cadeiras de acordo com os músicos que estarão nelas. Na OSMG, a dupla tem o importante papel de deixar cada peça em seu lugar. No filme, também assume a função de conselheiros, especialmente na garantia de aproximar o que estamos vendo a uma situação real.

Quer dizer, a orquestra que aparece em "Canção ao Longe" foi cortada pela metade – de seus 70 integrantes, apenas 35 são convocados para trabalhar no filme. A produtora Luana Melgaço ressalta que é um das cenas mais complexas, por envolver muitas pessoas. No dia anterior, ainda sem entender direito o funcionamento de uma filmagem, os músicos ficaram apreensivos com o tempo de espera. Contratemos bem administrados pela assistente de direção Paula Santos – sempre sorridente e com uma voz doce, não deixa de explicar a cada *take* que "todos foram bem" e que, devido a um problema técnico e outro, será necessário repetir mais uma vez.

Clarissa também é a tranquilidade em pessoa. A diretora mineira vai na contramão de um set "normal" de cinema. Preza os silêncios devido à característica de seus filmes, geralmente mais íntimos. O que é um dificultador extra para os produtores e para os assistentes. As conversas, mesmo antes de alguém gritar "ação!", são quase cochichadas. Ainda que esteja no comando de seu primeiro longa-metragem solo, Clarissa não evidencia qualquer tensão. Abraça Ivo num sinal de harmonia artística e elogia a roupa de Luana – mais do que produtora, é uma amiga de longa data, desde a época que trabalhavam no coletivo Teia. Juntas, montaram a produtora Anavilhana com a cineasta Marília Rocha, de "Aboio" (2005) e "A Cidade Onde Envelheço" (2016).

As mulheres surgem em bom número na equipe de "Canção ao Longe", filme em que o elemento feminino também rege a história: no centro da ação está Jimena (Monica Maria), que parece viver uma passagem tardia para a fase adulta. Ela trabalha num escritório de arquitetura que construirá a sede da OSMG – um pleito que também acontece no mundo real, com a orquestra devendo ocupar brevemente um dos prédios ao redor da Praça da Liberdade, cartão-postal de Belo Horizonte, e localizada a poucos quilômetros do Palácio das Artes, que é um lugar simbólico para o cinema de Minas Gerais.

Além de abrigar o Cine Humberto Mauro, marco da cinefilia local por ser um dos poucos cinemas a realizar grandes retrospectivas de filmes de diversas épocas e origens, o Palácio das Artes sedia eventos como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte e o Forumdoc.bh, um dos mais importantes da América Latina dedicado ao cinema etnográfico. Neles se deu a formação de diretores de várias gerações, de Cao Guimarães e da

turma da Teia ao quarteto da Filmes de Plástico. De BH, as suas obras ganharam o mundo, fazendo do cinema mineiro uma constante em celebrados festivais internacionais há, pelo menos, duas décadas.

A bagagem de Clarissa é grande. A partir de trabalhos que flertam com o documentário e o experimental, ela virou habituê de festivais como Roterdã, Locarno, Havana e Oberhausen. Em "Canção ao Longe", o primeiro longa que dirige sem parceiros, o desafio está na condução de um enredo que, a primeira vista, soa como o mais linear da carreira da cineasta. O que parece saltar aos olhos é a luta de Jimena para quebrar com os vínculos tradicionais representados principalmente pela família. Conhecendo a filmografia de Clarissa, de olhar aguçado à geografia, o fato de a personagem central estar ligada a um escritório de arquitetura não deverá ser em vão, com a construção da sede da orquestra relacionando-se com uma nova etapa de sua vida. Reger esta passagem é que não será fácil.



As mulheres surgem em bom número na equipe de Canção ao Longe, filme em que o elemento feminino também rege a história



*Séries brasileiras conquistam fãs,
esbanjam qualidade e aquecem
o mercado audiovisual*



Pluralidade na telinha da TV e do celular

POR LUDMILA AZEVEDO

A produção audiovisual brasileira feita para televisão e para plataformas digitais é um cardápio variado. Ela pode ser degustada com a parcimônia da exibição na tradicional grade de programação de canais abertos ou fechados e, ainda, devorada de uma só vez quando uma temporada completa é disponibilizada em *streaming*. Há séries para quem gosta de drama, comédia, documentário e até terror. E para quem aprecia a linguagem experimental e para quem adora referências à cultura pop.

Com seis episódios de 26 minutos cada, "Conexão Brasil Senegal: a Cultura em Nós" tem à frente a diretora Carem Abreu, que assina o roteiro em parceria com o senegalês Mamadou Diop. A série está em fase de produção e tem estreia prevista para 2020, no canal CineBrasilTV. "O nosso objetivo é estabelecer paralelos entre culturas dos dois países e não apontar necessariamente para uma origem quando abordamos um tema. No caso da capoeira, por exemplo, quando mostramos povos da etnia Diola, há a luta, há os instrumentos próprios, há particularidades e há semelhanças", explica Carem. O projeto conta com um trabalho intenso de pesquisa realizado por ela e por Mariana Bracks, historiadora especialista em história da África.

"Conexão Brasil Senegal: a Cultura em Nós" é uma co-produção da Atos Central de Imagem e Associação Batuk de Comunicação e Cultura, com parceria com DLM Filmes, da Dakar, no Senegal. A série é realizada com recursos do Prodav 01 (produção de conteúdo para TV fechada) e com patrocínio do Fundo Setorial do Audiovisual, BRDE e Ancine.

"Não pretendo trazer respostas com a série, apenas mostrar que a cultura brasileira tem contribuição plurigenética africana. É muito importante refletir sobre a diáspora, dar protagonismo a esses povos e comunidades, ainda mais quando existe uma parcela da sociedade que é racista, fascista e disposta a excluir o que é diferente", reflete a diretora, que vê no CineBrasilTV um espaço importante para realizadores independentes que desejam, de acordo com ela, mostrar um país profundo. "Penso que é uma plataforma para se trabalhar a ressignificação positiva da nossa cultura".

DIVERSIDADE

Para a atriz belo-horizontina Fafá Rennó, que neste ano fez participações em "Samantha!" (Netflix) e "Escola de Gênios" (Gloob), as possibilidades de contar boas histórias por meio das séries são muitas. "O Brasil sempre foi uma referência muito rica e talentosa no que diz respeito à teledramaturgia, tanto aqui quanto lá fora. Com as plataformas digitais, temos mais possibilidades se abrindo", observa. Além de atuar na telinha, na telona e nos palcos, Fafá dá aulas de interpretação e vem se aventurando em cursos de roteiro. "Estou sempre aprendendo e quis me aprofundar na construção e na linguagem. Cada nova experiência traz esse gás, essa vontade de explorar o novo", diz.

O momento é visto como positivo para a maioria das pessoas envolvidas na cadeia de produção das séries nacionais. Em abril, a Netflix anunciou uma expansão da produção nacional em seu catálogo. Nos próximos dois anos, a



"CONEXÃO BRASIL SENEGAL: A CULTURA EM NÓS"
(FOTO: ATOS CENTRAL DE IMAGENS/DIVULGAÇÃO)



PRODUTORES BRASILEIROS COM PROJETOS NA NETFLIX
(FOTO: ALEXANDRE SCHNEIDER/NETFLIX/DIVULGAÇÃO)

plataforma terá pelo menos 30 projetos em exibição, de acordo com sua assessoria de comunicação. A comédia "Samantha!" faz parte desse pacote. A história da estrela infantil dos anos 80, que virou uma adulta sem noção e que quer voltar aos holofotes, passou pela prova de fogo da primeira temporada em 2018 e foi renovada neste ano.

"A série é sobre uma família, o que facilita a identificação do público. Essa identificação foi observada através das redes sociais, onde tomamos uma temperatura do que agradou mais ou menos. Ficamos animados em ver a receptividade do público em geral e da imprensa, com matérias em jornais da Alemanha e na França. Foi uma alegria imensa", comemora Rita Moraes, produtora executiva da LosBragas, que idealizou a comédia, com Emanuelle Araújo no papel-título. Recentemente, a produtora baseada em São Paulo estreou mais uma série na plataforma, "Sintonia".

Como uma enorme cadeia produtiva em todas as pontas, o setor enfrenta desafios. "O maior, sem dúvidas, é a necessidade de sensibilizar a população e o governo sobre a importância da cultura e de políticas públicas que garantam que não sejamos engolidos apenas por conteúdo estrangeiro, que não nos refletem e nem nos eternizam como sociedade. Em uma indústria tão produtiva e que gera tantos empregos, vivemos anos de alta produtividade, com alta qualidade nas produções. Neste momento, precisamos garantir a qualidade das produções que seguirão sendo realizadas e o potencial de crescimento econômico das empresas da indústria criativa. Para a LosBragas, é determinante mantermos a inovação e a originalidade em nossas criações e nas histórias que contamos. Vamos acertar e errar, mas certamente não vamos repetir os clichês que não representam uma sociedade nova como a nossa, em transformação", conclui Rita.



SÉRIE "SAMANTHA!"
(FOTO: LOSBRAGAS/DIVULGAÇÃO)

TUDO em seu LUGAR

POR LUDMILA AZEVEDO

Benhur é um dos profissionais mais requisitados no audiovisual. Para ele, ser contrarregra é muito mais do que um ofício técnico. Sensibilidade e vontade de ajudar a contar uma boa história marcam sua trajetória



Há quem diga que o produtor é aquele que "carrega o piano". Está certo que este pode até encontrar um exemplar raríssimo do instrumento para compor uma cena, mas o trabalho pesado é mesmo do contrarregra, ao cuidar para que todos os objetos estejam exatamente nos locais marcados no momento da filmagem. Disposição, bom humor, agilidade, pontualidade e preparo físico são alguns dos requisitos necessários para quem quer se aventurar na profissão.

Ben Bittencourt, o Benhur, tem um portfólio reconhecido na televisão e no cinema há 16 anos. "Ser contrarregra é para quem gosta. São horas intensas de trabalho. Quem não tem o dom, quem não tem amor pelo cinema, não dura muito. É mais correria que glamour. A gente prepara tudo para filmar e, no final, tem que desmontar tudo. Somos os primeiros a chegar e os últimos a sair do set", observa.

Ele diz que "entrou de curioso" na área, agarrando com todas as forças uma oportunidade na TV Globo. "Quando eu comecei, achei que meu ofício seria meramente técnico. Porém, entendi que exige muita sensibilidade, porque a gente tira as ideias do papel, constrói sonhos e se empenha bastante. Entramos num estúdio muitos dias antes do filme acontecer e é muito desafiador e prazeroso ajudar a criar as histórias", revela.

Para o contrarregra, ainda que o cinema seja a maior escola, é preciso estar atento a possibilidades que combinem

aprendizado e experiência. "Eu sempre fui proativo e atento. Procurei abrir o leque na minha carreira, trabalhando com publicidade, gravações de DVDs e *reality-shows*", registra. Entre os trabalhos mais recentes estão as séries "3%" (Netflix), "Bugados" (Gloob) e "O Dono do Lar" (Multishow).

No cinema, trabalhou na construção de histórias sobre personagens tão diversos como Pelé, Tim Maia, Bruna Surfistinha e Edir Macedo, ajudando a compor visualmente essas narrativas. Todo projeto tem uma complexidade, seja uma cena medieval ou um futuro distópico, de acordo com Benhur. "O processo da criação é muito legal. Acho fundamental que tenhamos um bom diálogo com o diretor de arte, o continuista, o fotógrafo...", afirma.

A sensação de realização vem quando o resultado agrada a equipe. "Acho que é minha endorfina mesmo", diz Benhur, que, nas horas vagas, corre todas as manhãs pelo menos durante 40 minutos, anda de bicicleta, pratica musculação e procura manter uma rotina saudável. Só assim para continuar "carregando o piano".



O CONTRARREGRA **BENHUR** MANTÉM UM PERFIL NO INSTAGRAM PARA MOSTRAR OS BASTIDORES DAS PRODUÇÕES DE TELEVISÃO E CINEMA DAS QUAIS PARTICIPA. (NA FOTO, ELE APARECE AO LADO DA ATRIZ ALINNE MORAES)

◆ SIGA EM @CONTRASDOBEN ◆



*É com muito orgulho que inicio essa jornada como colunista da revista **elipse**. Minha alegria não podia ser maior por poder, como bom mineiro/paulista, “curar” esse espaço tão necessário para o som. Minha profissão e paixão me conduziram de Uberaba, interior de Minas Gerais, para São Paulo, com um grupo conhecido na Academia Internacional de Cinema como a “Máfia do Pão de Queijo” - MPQ para os íntimos.*

POR MÁRIO DI POI

Este bando, unido por um sonho de estudar cinema e ver nossas histórias em todas as telas, veio “comendo pelas beiradas”. E hoje estou aqui, na maior metrópole do Brasil, uma das maiores do mundo, cidade pulsante e, definitivamente, sem o sossego da minha saudosa Uberaba.

Destino quis e eu, recém-chegado, comecei a trabalhar na INPUT, finalizadora de som. E aqui estou desde então. Aprendi muito com incontáveis mestres, diretores, diretoras, produtores e produtoras, nos mais de 200 projetos que tive a felicidade de participar, cada um deles me contando uma história, me fazendo refletir, me ajudando a conhecer um lugar do mundo que não sabia que existia e por aí vai.

A coluna **Sonora** nasce de uma provocação: “O som é responsável por 50% do resultado da experiência audiovisual”. Quem nunca ouviu essa afirmação? Mas, na realidade do “audio-visual”, muito se fala sobre o “visual” e pouca luz já foi jogada sobre o “áudio”. Portanto, este espaço será dedicado aos profissionais do som e suas histórias, em um formato de entrevista para que possamos aprender um pouco

sobre o que eles ouvem, o que comem e onde vivem. E como temos aqui a pretensão de simular uma jornada, começaremos com o primeiro profissional do som que cruzou meu caminho, Rafael Benvenuti.

Rafael Thomazine Benvenuti é *sound designer*, mixador e supervisor de som formado pelo IAV (Instituto de Áudio e Vídeo), em São Paulo. Já assinou a supervisão de som e mixagem de mais de 200 projetos audiovisuais entre séries, documentários, longas-metragens e filmes experimentais. Recentemente fez parte da equipe do celebrado documentário “Democracia em Vertigem” (Netflix), responsável pela coordenação do estúdio e a mixagem da versão Dolby ATMOS. Rafael também assina os premiados filmes “O Piano que Conversa” e “Com a Palavra, Arnaldo Antunes” ambos dirigidos por Marcelo Machado, além de séries como “Desencontros” (Primetime da Sony), “Juacas” (Disney Channel), “Dino Aventuras” (Disney Junior), série de animação exibida em mais de 70 países.

Como começou sua relação com o som e a música?

Comecei menino, estudando guitarra. Era para ser músico e depois, com o tempo, fui vendo que gostava dessa coisa manual e acabei indo para a lutheria. Mas vi que, quando eu tentava descobrir sobre timbres de instrumento, estava mais preocupado em mexer na pedaleira do que ficar necessariamente tocando. Dai eu decidi fazer o IAV, que foi onde eu ganhei uma boa parte da minha formação técnica, o abc mesmo. A partir daí foi a prática, quase autodidata mesmo, baseando-me e aprendendo com as pessoas que passaram pela minha vida, além de alguns materiais de apoio de livros estrangeiros. Não existia, no Brasil, uma faculdade específica para essa parte de áudio.

Quando o áudio entrou na sua vida como profissão?

Eu não estava perseguindo uma carreira, era quase automático. Meu pai é engenheiro civil e não tenho nenhuma influência dentro da família mais próxima, mas depois que eu decidi seguir isso como profissão, tive um mentor muito importante: meu tio Cesare Benvenuti, que era um executivo de gravadora. Ele tinha toda uma história como fundador de uma rádio em Roma e ele me orientou muito, tanto do ponto de vista de carreira como tecnicamente.

O que representa o som de um filme?

A escola da mixagem de música foi fundamental para criar um refinamento e tratar todo som como “música”. O som do filme sempre traz a musicalidade embarcada, um trabalho de equilíbrio daquele ambiente que briga com a música, uma preocupação com as tonalidades e com “arranjos sonoros do filme” de uma forma geral, mesmo que seja um vento, por exemplo.

Qual o filme que mais lhe marcou em função do som?

O trabalho de Walter Murch em "Apocalypse Now" foi um divisor de águas para mim. Tem a cena dos helicópteros com a "Cavalgada das Valquírias" (de Richard Wagner) e todas aquelas transições da hélice para um ventilador de teto do quarto. Foi ali que eu comecei a entender que o som podia ser um recurso usado para contar histórias. Há também todas as obras de "Star Wars", com aquela atmosfera construída ficcionalmente. Tudo isso foi impactante para mim.

Qual filme brasileiro que você se lembra em que o som também é muito importante?

Tem alguns projetos que eu trabalhei que me marcaram muito. Quando a gente tem chance de trazer o som para primeiro plano e os diálogos vão para segundo plano ou nem existem, é bem desafiador. O "Piano Que Conversa", do Marcelo Machado, por exemplo, é um documentário sem diálogos, totalmente ancorado no som e na música, em que, de repente, aquele *reverb* da música se transforma em um ambiente que invade a próxima cena. "O Sinaleiro" do Daniel Augusto, e "Égun" do Helder Quiroga, são filmes que precisavam ser contados pelo som e pela imagem.

Você não tem um gênero favorito? Algum gênero é mais fácil de trabalhar do que outro?

É sempre muito trabalho. Cada filme que chega é como se você tivesse que começar do zero. Cada um tem um desafio particular. Em alguns, a gente tem um trabalho maior de restauro. Em outros, de concepção sonora ficcional. Animação, por exemplo, não tem som direto, né? (*risos*)

Como você vê o mercado para o profissional de som no Brasil?

Acho que a gente vive em um momento de democratização de conteúdo no mundo, com muita gente com acesso a Netflix, Amazon, Youtube, entre outros. Isso gera uma demanda constante e crescente por conteúdo, né? E se tem conteúdo sendo produzido, tem trabalho. No Brasil, o presente está sendo difícil, com todas as mudanças políticas, mas a médio e longo prazo eu sou bem otimista. Faltarão gente para trabalhar na nossa área, com certeza.

O Brasil hoje exporta atores, diretores e mesmo produções em canais no mundo todo. Você entende que há espaço também para exportar o trabalho de som? Você acha que o Brasil compete com outros países nesse segmento?

Já tem muita coisa da Netflix, por exemplo, que é feita por estúdios brasileiros. Quando você tem a cultura brasileira na tela, só a gente mesmo entende como fazer. Acho essencial pegar pessoas que vivem imersas na cultura local para se ter um impacto no projeto. Se você tem a qualificação técnica para fazer o trabalho, o diferencial artístico terá muita conexão com a cultura em que se vive.

O "Democracia em Vertigem" teve um intercâmbio grande com profissionais de outros países, certo?

Sim, recebemos na INPUT o Leslie Shatz, um profissional renomado e indicado ao Oscar, com dezenas de grandes filmes nas costas. Ele ficou trabalhando com a gente neste documentário. No início, ele estava preocupado, pois não conhecia nossa estrutura e o nosso trabalho. No começo do processo, passava poucas coisas, mas gradualmente foi "soltando o jogo" e viu que a gente tinha condição de segurar e até propor mudanças significativas no filme. No final, saímos de uma posição de locação de infra-estrutura para a de colaboração, com os editores da casa assinando funções importantes. A mixagem ATMOS do projeto, por exemplo, praticamente ficou na nossa mão. Foi super azeitado. Temos no Brasil total condição de colaborar com projetos de fora, seja com edição de som, mixagem ou, música... Quem é de São Paulo sabe como a cidade "soa" no trânsito, com as sirenes, aquele monte de gente e, ao mesmo tempo, o tipo de pássaro que tem aqui e as músicas que tocam no barzinho da esquina para compor um ambiente. É difícil alguém que não vive aqui reproduzir isso, entende?

E que conselho você daria para alguém que quer seguir essa carreira?

Imagino que a pessoa tem que dar o primeiro passo colocando o sonho em prática, com a realização de curtas-metragens e projetos de faculdade, começando a desenvolver o ouvido. Eu acho a curva de aprendizado no áudio um pouco lenta, demorando muito para o profissional começar a ter um resultado. Se eu pudesse aconselhar alguém seria nesse sentido: não só sentar numa biblioteca para estudar tudo sobre técnica e tecnologia, que também é importante, mas é fundamental que se coloque em prática, da forma que conseguir, procurando lugares para fazer estágio também. E tem que gostar, né? Muito! (*risos*)





Baião

em

POR ALEXANDRE GUERRA

A convite de meu amigo documentarista Maurício Dias, quebrei minha rotina de almoços triviais no Largo da Batata, em São Paulo, para encontrá-lo num restaurante bacana com o propósito de conhecer outro documentarista, este francês: Frédéric Lepage.

Maurício havia convencido Lepage que eu realizasse a trilha sonora de dois episódios de uma série de documentários sobre animais em extinção, feita em coprodução com eles.

A caminho do restaurante, meu amigo me explicou que Lepage havia sugerido que eu me encarregasse também dos outros episódios, e seguimos ao seu encontro para tratar disso.

Logo me deparei com um sujeito simpático, de olhos muito azuis e atentos, cabelo inesperadamente ruivo e um rosto pontuado por um sorriso permanente.

Foi neste mesmo almoço que ouvi pela primeira vez alguém comentar sobre a Orquestra Sinfônica de Budapeste.

Fecha pano e abre pano: oito meses depois eu embarcava com destino a Hungria para a gravação da música da série. Foram meses de muita expectativa e apreensão. Seria a primeira vez que gravaria uma trilha com orquestra sinfônica completa. No Brasil, minhas produções contavam invariavelmente com orquestras de câmara e, por isso, ansiei por este momento como um menino à espera da meia-noite na véspera de Natal. Durante o tempo em que escrevia a trilha, recorrentemente buscava imagens da orquestra, como uma criança namorando seu futuro brinquedo na vitrine de uma loja.

A trilha musical não deveria ter características regionais, com referência aos locais das filmagens, assim fui orientado pelo próprio Frédéric. Mas abri uma única exceção no episódio sobre o mico-leão-dourado, para o qual havia composto um baião, já que, sendo o diretor do episódio brasileiro (e meu amigo), achei que valeria a quebra do protocolo.

Para minha total surpresa, quando apresentei a música ao francês, ele adorou. Por isso, decidi que seria a primeira



Budapeste

música a ser gravada, mesmo porque o Frédéric só poderia estar presente no primeiro dia de gravação.

A Orquestra Sinfônica de Budapeste faz suas gravações nos antigos estúdios da rádio local, herdados do período comunista, época em que todo o conteúdo de rádio e TV eram gerados pelo Estado. Em Budapeste, tudo parece contaminado pelo peso de sua história - as janelas daquela mesma rádio assistiram, em 1958, o duro golpe do Partido Comunista em sua tomada do poder. Hoje a cidade ainda varre os resquícios desta herança, que segue impregnada em cada pedra. E essa foi a impressão que tive naquela manhã ao me deparar com os corredores vazios e silenciosos da rádio, onde meu pensamento era entrecortado por minutos marcados com rigor por um relógio antigo e solitário, ali esquecido.

Fiquei sentado num canto, observando à distância cada detalhe que antecedeu o início da gravação: a harpa sendo afinada, os músicos montando seus instrumentos ou se aquecendo, enquanto os sopros escolhiam suas palhetas e os percussionistas posicionavam seus tambores e pratos. Uma vez posicionados, me pareceram um pequeno exército pronto para o combate. E, de fato seria...

Eu, já sem unhas pra roer, aguardava o momento em que o maestro baixaria a batuta e poria fim à minha angustiante espera. Assim foi, e disparou meu baiãozinho.

Que graça foi ouvir minha receita de macaxeira com carne de sol, cozido naquele instante no molho de páprica. Foi um desencontro só: os naipes da orquestra pareciam não conversar. Se fosse num forró, não saía dança. E, desse jeito tropeçante, chegaram alguns poucos sobreviventes ao final da música. Neste momento, li com bom-humor a situação.

Seguimos então para a segunda passagem e, aos poucos, aquele monte de notas flutuantes começaram a decantar. Embora uma imagem remota de um baião distante come-

çasse a se formar, os acentos e o ritmo passavam longe. Era visível o esforço do regente em tentar fazer aquele gigante desengonçado balançar, a ponto dele próprio arriscar uma rebolada aqui e outra ali - mas, com rebolada e tudo, a coisa não saía. Em tempo, meu bom-humor foi cedendo espaço ao nervosismo, já que tínhamos outras 27 músicas pra gravar e passei a duvidar da qualidade dos músicos e da orquestra. Foi quando o maestro, suado e descabelado entrou na técnica, e decretou:

- Nós temos que seguir pra outra peça e, num momento melhor, voltaremos pra esta!

Embora profundamente desagradado, compreendi a situação e concordei.

A música seguinte era, estilisticamente falando, muito mais próxima ao que estavam acostumados a tocar e, assim, jantaram a peça quase que instantaneamente.

Fiquei perplexo. Depois da derrota pro "bando de Lampião" mostraram numa ofensiva certeira a que vieram, com o Sol erguendo sua sobrelha por detrás das nuvens. Dali pra frente, Budapeste virou verão.

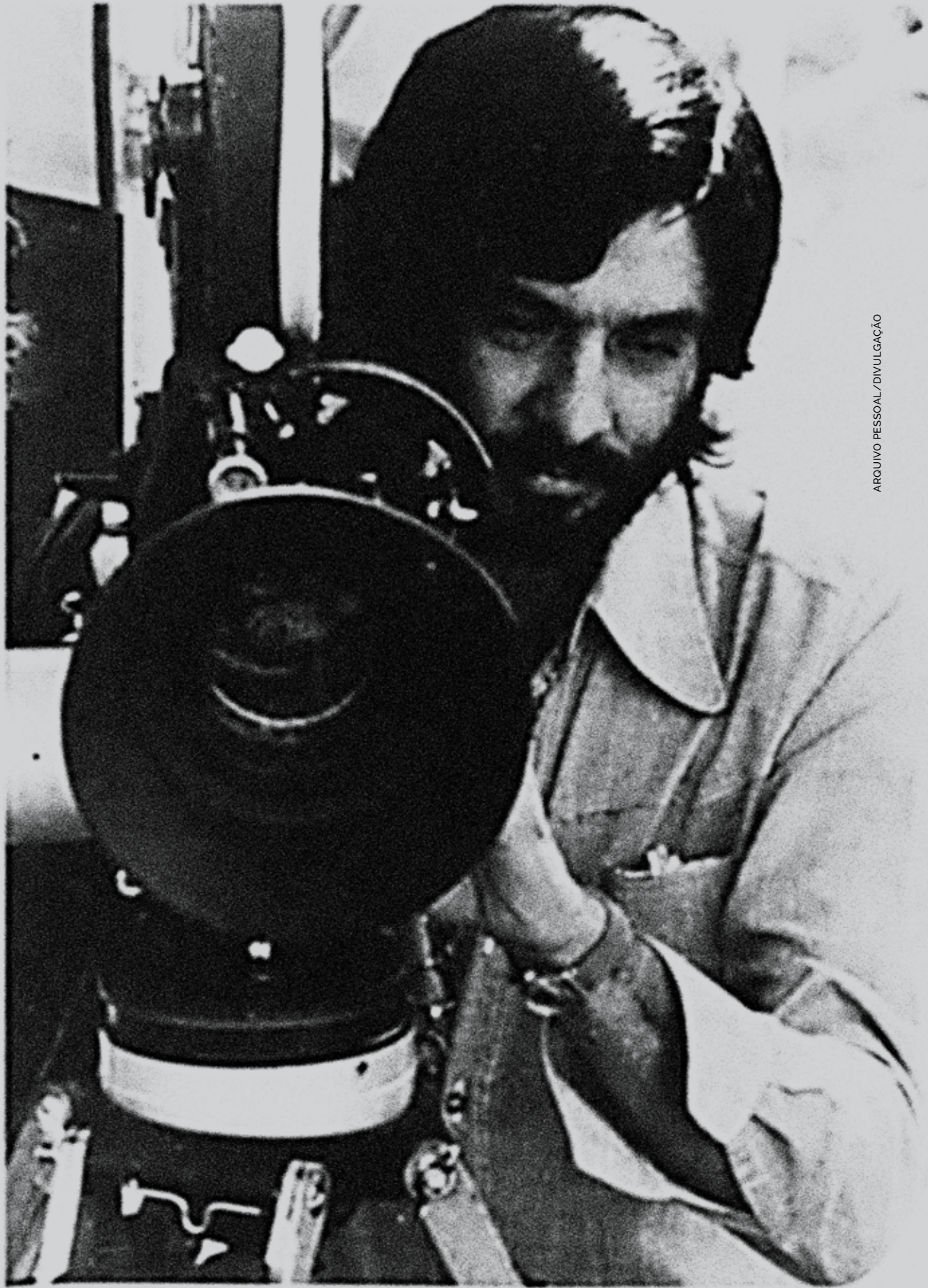
Depois de muitas músicas gravadas sem esforço, chegou o momento do exército, agora re-encorajado, olhar "Curisco" no olho.

Resgatando suas armas ciganas guardadas no porão, partiram pro ataque, como se o rio Danúbio Azul quisesse invadir o sertão e libertá-lo da sua vocação ao seco.

Bem, nem o sertão foi alagado, nem o Danúbio Azul deixou de ser verde, mas, noventa e nove fora, os caras conseguiram improvisar um baião-de-dois na base da lentilha e, como não tinha pinga, foi de vodca mesmo.

Saimos todos um pouco rasgados, mas vitoriosos. O baião havia sobrevivido.

Köszönöm!



Navalha na Carne

50 anos

POR BRAZ CHEDIAK

Havia terminado um filme e, como sempre, estava sem dinheiro, sem ideias e desempregado.

Morava em um quitinete, na Rua São Ferreira, no Rio de Janeiro, com vários artistas, todos duros, que pensavam em mudar o mundo: dois escondidos políticos que, não conseguindo a tal mudança, mudaram-se pra minha casa, e uma jovem e bela prostituta que não queria mudar nada: apareceu por lá e foi ficando, ficando...

Quando se está com fome, o melhor a fazer é não se movimentar. Por isto estava deitado quando Sindoval Aguiar, meu assistente, abriu a janela.

Um cheiro de churrasco tomou conta do ambiente. Sindoval me olhou triste e disse: "Chediak, se a gente tivesse um pão para comer com esse cheirinho..."

Era essa minha situação em 1968, que Zuenir Ventura batizou de "o ano que não terminou".

O Regime Militar endurecera. A Censura estava histérica: peças e filmes eram cortados ou proibidos por qualquer coisinha. Nas universidades a situação era tensa e os estudantes protestavam. A música se tornara uma arma de resistência e o Cinema Novo, em festivais internacionais, pensava em transformar a estética dos filmes... e eu pensava onde arrumaria dinheiro para comprar um pão pra acompanhar o cheiro da comida do vizinho.

"Navalha na Carne", a peça de Plínio Marcos, apesar do sucesso no teatro, estava tendo problemas com a Censura. Alguns diretores pensaram em filmá-la mas encontraram dificuldades por ser, obviamente, teatral e passada em um único cenário. E, para piorar, os produtores não acreditavam no filme e tinham medo da proibição, já que o próprio Plínio estava sofrendo censura.

Li o texto, gostei e vi que daria um filme denso e barato: apenas três atores e um único cenário.

O problema é que era uma peça curta, teria apenas uns 40 minutos e, mesmo que fosse liberado, não receberia o certificado de longa-metragem - isto é, não seria exibido comercialmente. Mas o texto me provocava. Levá-lo à telona era um desafio. Como era um desafio encontrar um produtor.

À noite, fui ao Fiorentina (restaurante, no Leme, frequentado por diretores, alguns atores e todos os produtores de cinema). Sentei-me com Jece Valadão, que acabara de produzir e dirigir uma comédia. Disfarcei daqui, disfarcei dali, e falei sobre a peça. Disse que seria um bom filme, rápido de filmar, barato e que poderia ser um sucesso se ele interpretasse o personagem principal (os três personagens tinham igual importância, mas isto, claro, eu não disse a ele).

Conversamos, conversamos e, alguns tira-gostos e muitos uísques depois, ele topou. "Com uma condição: vai gastar, no máximo, 20 latas de negativos e fazer o filme em 20 dias".


Topei a parada.

E aqui abro um parêntese para dizer que gastei apenas 18 latas de negativos e 18 dias de filmagens. O filme não custou, na época, nem \$ 20.000,00 (isto mesmo: menos que vinte mil dólares).

Fecho o parêntese para dizer que liguei para o Plínio Marcos imediatamente. Foi uma alegria, já que poderíamos colocar alguns trocados no bolso.

Expliquei o que pensava e ele vibrou. "Pôorra bicho, estou indo pro Rio...".

Na manhã seguinte liguei para o Hélio Silva, o fotógrafo, e marcamos um encontro à noite, na Lapa. Enquanto conversávamos sobre o texto, a luz etc., começamos a ver os ambientes, a locação, a maneira de vestir das prostitutas... Na verdade, a Lapa era apenas um motivo para



Em todas as vezes tive a certeza de contar com um elenco e uma equipe que só engrandeceriam o filme

tomarmos umas caipivodkas no Petisco, no Lanza ou em outro boteco qualquer, já que eu havia morado no mítico Edifício Souza – personagem na ótima biografia de Antônio Maria, escrita por Joaquim Ferreira dos Santos – e, praticamente, era integrante da família das putas, tiras e gigolôs que faziam ponto na Rua das Marrecas e sabia seus “jeitos” de cor.

Entre uma caipivodka e outra, escolhemos as locações. Fotografamos ruas e vielas, escadarias, esquinas... O quarto que, reconstruído no estúdio, igualzinho ao real que tínhamos visto, seria onde se desenrolaria o drama. Até mesmo a escada quebrada, amarrada ao chão do cenário filmico, era verdadeira. Tudo era verdadeiro.

O quarto onde morava Veludo, o homossexual, foi descoberto pelo Emiliano Queiroz, que, em suas pesquisas, o havia visto num muquifo da região. Era um quartinho mínimo, todo decorado com fotografias de artistas de cinema, em sépia.

Emiliano, grande ator, mergulhou de cabeça e compôs um personagem fantástico, com os cabelos pintados de louro, cujas raízes já estavam escuras para acentuar a decadência; os chinelos velhos menores que os pés... ele pensava em tudo, estudava...

E naquela região, onde anos antes sonhara em fazer cinema, na frente do edifício onde morei, rodei quase todo o filme. Não usamos refletores, nem spots... a luz vinha dos

postes e, para dar uma densidade maior, usamos chuva artificial. O chão estaria sempre molhado e a fotografia mais bonita, dentro do que pode haver de beleza na miséria.

Mais tarde, Martin Scorsese usaria esta mesma técnica em seu ótimo “Taxi Driver”.

Trabalhávamos noite e dia. O filme virou obsessão. Jece e Emiliano estavam afiadíssimos. O cenário sendo construído peça por peça, a luz resolvida, mas eu não poderia filmar planos curtos. Isto tornaria o filme teatral. O Hélio sugeriu – e aceitei imediatamente – fazer um contrapeso para que a câmara ficasse o tempo todo na mão e me desse mais liberdade de movimentos.

Praticamente inventamos o steadicam. Tudo se completava, mas...

faltava a atriz.

Jece queria Tônia Carrero, para aproveitar o sucesso que ela tivera no teatro. Ponderei que ela era uma grande atriz, pessoa gentil (seu filho Cecil Thiré foi meu parceiro em diversos trabalhos)... Mas Tônia tinha um “defeito”: era bonita demais. Na época não tínhamos recursos de maquiagem, e a tela dos cinemas, pelo tamanho, revelava tudo e revelaria todo o esplendor da atriz.

Jece insistiu: “Sou o produtor, quero a Tônia!”. E lá fomos nós para Cabo Frio, onde Tônia Carrero descansava.

Ela nos recebeu no deck de sua casa, com uma bata azul

O chão estaria sempre molhado e a fotografia mais bonita, dentro do que pode haver de beleza na miséria



combinando com os olhos e o mar, abriu seus bonitos braços e sorriu: "Ponha uma Tônia no seu carro...", imitando uma publicidade que fazia na TV e era sucesso nacional (tudo com Tônia era sucesso). Fomos servidos de um generoso uísque e falamos sobre cinema.

Por intuição, vi que, entre Jece e Tônia, as coisas não eram tão azuis como o mar, os olhos e a bata da atriz. Havia qualquer tonalidade que não combinava. Ela conversava começou a tomar um caminho extra filme. Caminho de discordância, que se aprofundava a cada uísque. Jece foi ficando puto e me cutucou, cochichando: "Vamos embora, Chediak. Vamos embora...". Sorri, fingindo não entender, e só saí depois de tomar mais umas duas doses com a Tônia e chateá-lo, propositalmente, bastante.

Mais tarde, no Clube Canal, Jece, que ainda estava de cara fechada, disparou: "Chediak, a Norma Bengell. É a pessoa certa para o papel".

Fiquei frio. Norma, ótima atriz, nome internacional, tinha o mesmo "problema" da Tônia: era muito bonita. E, além do mais, era um símbolo sexual. Colocar uma mulher desejada por todos no papel de uma prostituta que não consegue

nem um michê seria um desastre. Novamente Jece bateu o pé e voltamos para o Rio.

No dia seguinte Norma foi ao estúdio da Magnus e... Aceitou!

Aprendi com Carlos Machado, com Walter Pinto e com as vedetes do Teatro Revista que as atrizes, quando trabalhando, não podem tomar sol.

O sol impede que a pele absorva a maquiagem. Por isto, na primeira reunião com os atores, pedi a todos que ficassem com a pele o mais branco possível.

Passado uma semana, liguei para Norma. Ela deveria vir ao estúdio para acertar as roupas. Mas ela estava... na praia.

Fiquei chateado e comuniquei o fato à produção. Jece ligou para a atriz e pediu que ela fosse, imediatamente, a seu escritório. Norma respondeu que não podia, que ele fosse à sua casa.

Jece desligou o telefone e falou: "Chediak, a Tereza Rachel. É a pessoa certa para o personagem".

Eu tinha 25 anos na época e, nessa idade, os jovens têm mais paciência. Principalmente quando estão com os

Um elenco perfeito, talentoso e, melhor que tudo, composto por amigos que estavam, todos, ansiosos por fazer um bom trabalho

bolsos vazios, a testosterona à tona e precisando, urgentemente, trabalhar.

Sentei-me na frente do Jece, expliquei, mais uma vez, que Tereza Rachel era jovem, bonita etc. etc... e ele perguntou: "Afinal, quem você acha que pode fazer o papel?".

"Glauce Rocha", respondi.

"Ela está ocupada. Não vai aceitar!".

Glauce era exigente, perfeccionista, carregava a beleza trágica de uma grega e tínhamos um grande carinho um pelo outro. Liguei pra ela, conversamos trivialidades e marquei de visitá-la no teatro (estava fazendo uma peça no Princesa Isabel, teatro perto do escritório do Jece e da casa de Glauce).

Recordo-me que, quando lhe fiz o convite, seus olhos brilharam e seus lábios ficaram molhados. Ela me deu um grande abraço enquanto perguntava "Você acha que dou conta, em tão pouco tempo?".

Seu pequeno apartamento ficava ali perto, num edifício simples, significativamente chamado "Alone". Enquanto falávamos sobre Neuza Suely, a personagem, ela me mostrou diversos vestidos e blusas. E quando gostei de um deles, o que está no filme, ela o vestiu e, mirando-se num pequenino espelho, foi se transformando.

Compreendi que tinha o elenco formado. Um elenco perfeito, talentoso e, melhor que tudo, composto por amigos que estavam, todos, ansiosos por fazer um bom trabalho.

...

Como um ator novato que está estudando Stanislavski, eu chegava aos estúdios de madrugada, caminhava pelo cenário e, em silêncio, pensava na cena que iria fazer. Muitas vezes senti medo. Muitas vezes me entusiasmei. Em todas as vezes tive a certeza de contar com um elenco e uma equipe que só engrandeceriam o filme.

Nosso cenário era pequeno e, para estranheza geral, não tinha refletores. Era tão absurdo que um dia Bibi Ferreira foi nos visitar e levou com ela um diretor americano (não me recordo o nome). Ficaram lá umas 2 ou 3 horas e o tal diretor olhava tudo atônito, incrédulo.

Tempos depois, quando o filme já havia sido exibido, com grande sucesso de crítica e público, inclusive nos Estados Unidos, Bibi me contou: "Chediak, quando vim com o fulano ver seu trabalho, ele apostou comigo que aquilo não daria filme!". Bibi sabia que os americanos estão acostumados a planejamentos perfeitos e que tinham equipes enormes. E ela sabia que no Brasil era daquele jeito que se fazia. Naquela noite, pagou alegremente meu jantar - com o dinheiro da aposta com o americano, é claro.

Mas, voltando ao cinema e ao Brasil: 1968 foi um ano terrível. A Censura tinha a tesoura afiada.

Logo que o filme foi apresentado a ela, fui chamado à Brasília e recebido como um animal estranho.

Exigiram cortes, principalmente nos diálogos. Prometi acatar as "ordens" e, quando voltei para o Rio, dublei novamente o que deveria ser cortado.

Onde Jece falava "Sua puta sem calça", redublei como "Sua vaca sem calça". E assim sucessivamente. Redublei mas não equalizei. Deixei o som, propositalmente, acima do original. O público notou a intervenção e, cada vez que havia uma redublagem, aplaudia.

"Navalha na Carne" foi um grande sucesso.

Eu estava famoso da noite para o dia.

Continuava morando no mesmo muquifo da Sá Ferreira.

E já estava craque em rezar para acontecer o milagre dos pães quando aquele cheirinho de churrasco entrava pela janela.

Mas isto era normal. Eu era cineasta. Um cineasta brasileiro.



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



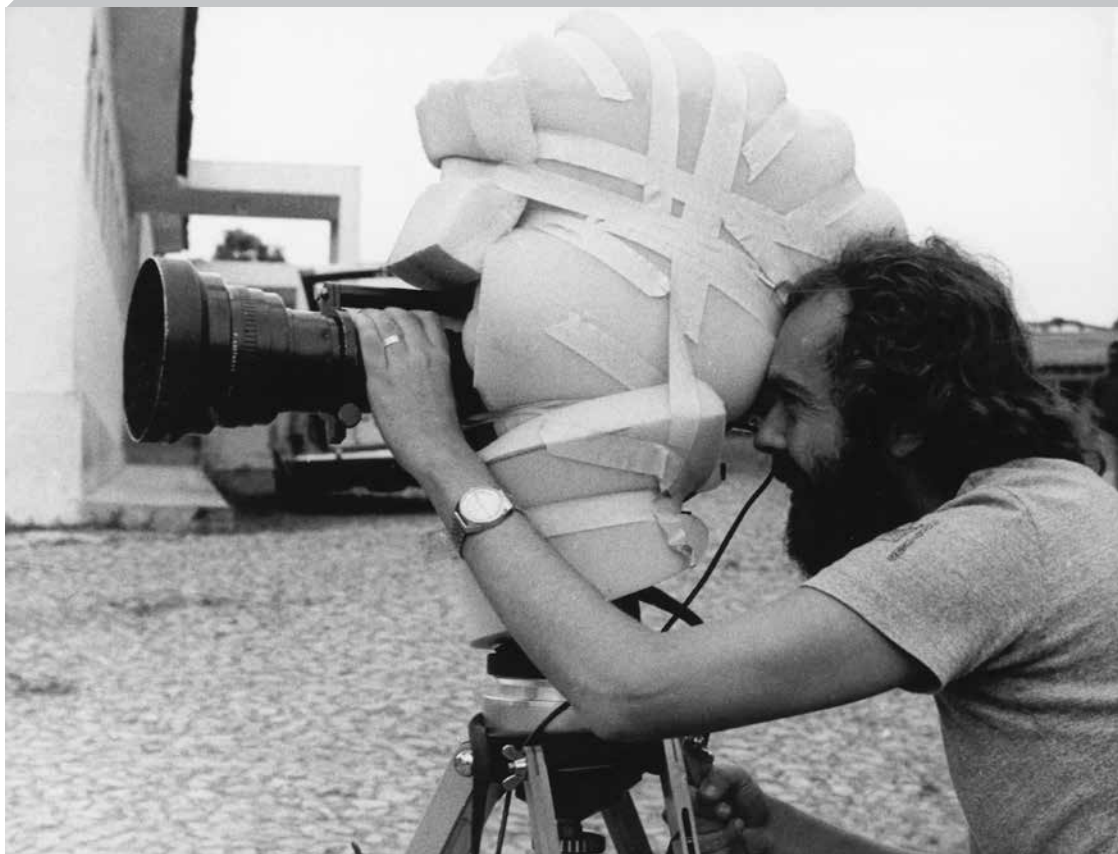
magnus filmes
apresenta

a navalha na carne

jece valadão
glauce rocha
emiliano queiróz
direção
braz chediak
fotografia
helio silva

produtor
jece valadão

distribuição **ipanema filmes**



HELVÉCIO RATTON DURANTE AS FILMAGENS DE "EM NOME DA RAZÃO", QUE COMPLETA 40 ANOS EM 2019. (FOTO: MARIA AMÉLIA PALHARES / DIVULGAÇÃO)



PROJETO EXECUTADO POR MEIO
DA LEI ESTADUAL DE INCENTIVO
À CULTURA DE MINAS GERAIS.
CA 0513/001/2016
CA 0687/001/2017

REALIZAÇÃO



PARCERIA



PATROCÍNIO



GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.