

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

ARIANA TIMBÓ MOTA

O CINEMA BRASILIENSE EM UMA NARRATIVA ANTROPOLÓGICA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eurípedes da Cunha Dias

Brasília (DF), 2006.

ARIANA TIMBÓ MOTA

O CINEMA BRASILIENSE EM UMA NARRATIVA ANTROPOLÓGICA

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor,
no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília – UnB.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eurípedes da Cunha Dias
(Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília - UnB)

Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves
(Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Dácia Ibiapina
(Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília - UnB)

Prof^a. Dr^a. Mariza Veloso Motta Santos
(Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília - UnB)

Prof. Dr. Gustavo Lins Ribeiro
(Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília - UnB)

Prof. Dr. Roque de Barros Laraia (Suplente)
(Professor do Departamento de Antropologia e Professor Emérito da UnB)

Ao meu avô Antonio Adim Timbó
in memoriam

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus, cuja Providência gerou todo o necessário para a realização deste trabalho. Agradeço a meu avô Antonio pelos momentos compartilhados durante o período de escrita da tese. À minha avó Nenzinha, à minha mãe Graças, às minhas tias Zulene e Lúcia e a meu tio Antônio, sou grata por toda a força recebida. Às demais pessoas próximas que fizeram parte deste tempo de doutoramento, meu muito obrigada.

Aos familiares e amigos do Rio, agradeço o carinho expresso em *e-mails*, telefonemas e até em visitas. Vocês estão todos no meu coração. Faço um agradecimento especial a Mônica Buarque, com quem tenho aprendido o poder da amizade de superar distâncias. É a amiga mais cheia de bossa que eu poderia ter...

No Departamento de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília, agradeço à professora Eurípedes da Cunha Dias por sua orientação, pelo diálogo estabelecido e por seu respeito ao tema do cinema brasiliense.

A Márcia Leila Pereira de Castro, Miriam Virgínia Ramos Rosa e Patrícia Trindade Maranhão Costa, meu agradecimento por suas amizades.

Na Secretaria do DAN, sou agradecida a Rosa Cordeiro, Adriana Sacramento, Paulo Gomes e Seu Lulu, por suas valiosas e amistosas ajudas.

Meu obrigada também àqueles que entrevistei para esta tese, por sua boa vontade para conceder as entrevistas.

Quero agradecer, ainda, a algumas instituições cuja contribuição para a existência desta tese foi efetiva: o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), do qual fui bolsista durante três anos e nove meses; o Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), pelo material de pesquisa que lá pude consultar e obter; à Diretoria de Bibliotecas da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, pelos catálogos de festivais a mim doados; à FUNARTE/DECINE-CTAv, pelas informações e filmes junto a esta obtidos.

RESUMO

Nesta tese, procedeu-se a uma caracterização do cinema brasiliense enquanto uma importante realidade artístico-cultural do Distrito Federal, através da abordagem de aspectos considerados constituintes do passado e do presente deste cinema. A pesquisa realizada para este estudo permitiu a adoção da perspectiva segundo a qual o cinema brasiliense teve início com filmagens da construção de Brasília e continuou a existir desde então até os dias atuais. Para a comprovação do caráter verossímil desta perspectiva, na qual este cinema aparece enquanto uma atividade presente ao longo da existência de Brasília, foi feita uma narrativa linear, com base em diferentes fontes. Em tal narrativa, analisaram-se objetivações do cinema brasiliense a fim de interpretar significados assumidos por este a partir do recorte dele feito aqui.

ABSTRACT

This thesis describes the *brasiliense* (made in Brasília) cinema as an important artistic and cultural feature in Distrito Federal, through the approaching of its past and present constituent elements. The research perspective considered that the *brasiliense* cinema starts with the shootings of the construction of Brasília, and continues to this day. In order to assure the verity of such perspective, in which cinema is rendered as an activity developed throughout the whole history of Brasília, a linear narrative was adopted, basing on different sources. This narrative analyses objetifications of the *brasiliense* cinema to interpret its aroused meanings, as seen from the viewpoint of this study.

Índice

_ Introdução	8
_ Capítulo I – Os primeiros anos do cinema brasileiro	44
_ Capítulo II – O cinema brasileiro nos jornais	83
_ Capítulo III – O cinema brasileiro nos dias de hoje	110
Diário do Festival	110
A primeira visita ao Cinememória	147
O documentário no 37º FBCB	155
A Mostra Brasília	157
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	161
O Pólo de Cinema e Vídeo do DF ou Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo	166
_ Capítulo IV – Traços fisionômicos do cinema brasileiro	187
Cinema “fora do eixo”/ Cinema do “eixo”	187
Brasília, o cinema brasileiro e a identidade deste (segundo alguns interlocutores)	195
Personagens e acontecimentos históricos	206
A imagem do candango	209
_ Conclusão	226
_ Referências Bibliográficas	229
_ Anexo I	241
Entrevista com Beatriz Volpato	241
Entrevista com Gilda Furiati	245
Entrevista com o sr. Fernando Adolfo	258
Entrevista com Renato Cunha	311
Entrevista com Dácia Ibiapina	331

Entrevista com Vladimir Carvalho	344

_ Anexo II	362

Fichas técnicas dos filmes

_ Anexo III	378

Transcrição do programa “Diálogo Brasil”, exibido em 15 de dezembro de 2005, com o tema “A Regulamentação do Audiovisual frente à Preservação da Memória Nacional”.

Introdução

Nesta tese, pretende-se construir uma narrativa sobre o cinema brasileiro através de um enfoque antropológico. Esta narrativa tem seu início na época da construção de Brasília – também considerada como o momento de surgimento desse cinema — e chega até os dias atuais. A abordagem do cinema brasileiro nesta linha espaço-temporal – que vai de 1956 (ano reconhecido como o das primeiras filmagens da cidade em construção)¹ até 2005 (período final de observação de campo da pesquisadora) - será operada por meio de determinados recortes de pesquisa, frente à impossibilidade de dar conta, de forma absoluta, de todos os aspectos concernentes ao mesmo, ao longo dessas décadas.

No acercamento do tema do cinema brasileiro, as primeiras investigações revelaram uma abundância e variedade de fontes e dados sobre este. A professora Mariza Veloso (Departamento de Sociologia – SOL/UnB) – que compôs a banca de defesa do projeto desta tese - comentou com relação a estas realidades, vistas como espaços de objetivação do cinema brasileiro: “_ É um campo empírico quase que excessivo”.

A primeira observação permitiu-me verificar que as fontes e os dados podem ser muitos, mas não estão distribuídos de modo uniforme ao longo deste período que vai de 1956 a 2005. Na consulta feita ao Arquivo Público do Distrito Federal - ArPDF, encontrei matérias de jornais sobre o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e outras atividades de cinema em Brasília. Todas elas estão relacionadas ao que - nesta tese - se está entendendo como sendo o cinema brasileiro. Contudo, se havia várias matérias acerca de uma edição do Festival², sobre outras não havia nada. Os catálogos do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro serviram-me em muito para proceder a uma análise deste evento – tão representativo do cinema brasileiro -, que chega à sua trigésima nona edição, em 2006. Eu tive acesso, apenas, aos catálogos das 32^a, 33^a, 34^a, 35^a, 36^a e 37^a e 38^a edições do FBCB³, mas o livro *30 Anos de Cinema e Festival: A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* (1998), de Berê Bahia, e as matérias de jornais sobre o Festival (coletadas no

¹ A jornalista, pesquisadora e crítica de cinema Maria do Rosário Caetano escreve que, de 1956 a 1960, cinegrafistas ligados a Juscelino Kubitschek registraram, para a NOVACAP, imagens de Brasília sendo construída (CAETANO, 2003: 11).

² O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro ocorre, anualmente, desde 1965. Em sua primeira edição, chamou-se I Semana do Cinema Brasileiro; em 1966, II Semana do Cinema Brasileiro. Recebeu o nome atual no ano de 1967. Foi interrompido durante os anos de 1972, 73 e 74.

³ Um de meus entrevistados, o senhor Fernando Adolfo (o qual apresentarei mais adiante), esclareceu-me que sempre houve um catálogo correspondente a cada uma das edições do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (desde a I Semana do Cinema Brasileiro, primeira edição do FBCB). Contudo, inicialmente os catálogos não tinham nem o volume, nem a qualidade gráfica que têm hoje. Os catálogos eram menores porque o Festival era menor. Ressalto que pesquisei, de fato, os seis primeiros dos sete catálogos mencionados no texto.

Arquivo Público do DF) foram outras fontes escritas que serviram à construção dos relatos, apresentados nesta tese, sobre o Festival de Brasília.

À medida que fui conhecendo este universo denominado “cinema brasileiro”, fui comprovando minha certeza de que não seria possível abordá-lo em todas as suas manifestações. Em *Cinema candango: matéria de jornal* (2002), o cineasta do cinema brasileiro - Vladimir Carvalho - reúne matérias publicadas na imprensa escrita e textos de sua autoria (alguns até então inéditos) sobre o cinema de Brasília, ou cinema brasileiro - como ele também o chama. Ao apresentar este conjunto de escritos que compõem o livro, ele escreve:

Os textos aqui apresentados não têm, nem de longe, a pretensão de esgotar o assunto, o do aparecimento e desenvolvimento das atividades cinematográficas em Brasília [...]. Na verdade, o que se quis, modestamente, foi oferecer uma visão ligeira, talvez demasiado pessoal, de dados essenciais dessa trajetória. Uma espécie de “plano piloto”, mas capaz de estimular espíritos mais atilados e afins com a pesquisa e a reflexão, podendo, esses sim, elaborarem um panorama completo desse importante capítulo da história cultural de Brasília: o seu cinema e atividades congêneres (CARVALHO, 2002: 11).

Esta tese constitui-se num trabalho de pesquisa sobre o cinema brasileiro, no qual foram feitas reflexões suscitadas também pelo material pesquisado. Nela, não é apresentado um panorama completo do cinema brasileiro, mas uma visão deste, onde estão presentes óticas e referências existentes nas ciências sociais. Na citação acima, estão mencionadas, inicialmente, as “atividades cinematográficas de Brasília”; depois, “o seu cinema e atividades congêneres”. Entendo que Vladimir, ao mencionar as primeiras, estivesse falando das atividades relativas à realização de filmes, e – na menção ao cinema de Brasília e às ações de gênero cinematográfico referentes a este – estivesse se referindo a estes filmes realizados em Brasília e às ações respeitantes a este cinema.

Alberto Roseiro Cavalcanti trabalhou em filmes de Vladimir Carvalho como “Brasília Segundo Feldman” (1979), “Perseghini” (1984) e “O Evangelho Segundo Teotônio” (1984). Ouvi uma fala sua, cuja idéia relacionei a esta de Vladimir, expressa nas palavras “seu cinema e atividades congêneres”. Ao se referir a uma determinada atuação política de Vladimir, na defesa dos interesses do cinema brasileiro, Alberto Cavalcanti disse que tal atuação se tratava de uma “obra igualmente cinematográfica, embora não filmica do Vladimir”⁴. Acredito que Cavalcanti tenha assinalado que esta participação política de Vladimir, em prol do cinema brasileiro, se constituiu numa grande atividade cinematográfica, numa grande ação concernente ao cinema, apesar de não

⁴ O depoimento de Alberto Roseiro Cavalcanti - do qual retirei esta fala - foi dado por ele no debate da mostra Vladimir 70 (sobre a qual se falará nos capítulos seguintes), quando a palavra foi aberta ao público.

ser ela “fílmica”, de não fazer ela parte da filmografia de Vladimir, ou de ela não dizer respeito à realização de um filme deste cineasta.

Referi-me ao trecho do texto de Vladimir e à fala de Alberto Cavalcanti, a fim de fazer uma melhor apresentação do recorte desta tese. Nela, debruçei-me sobre aspectos do cinema brasileiro que – aludindo ao dito por Cavalcanti - são cinematográficos, mas não são fílmicos: são (tomando emprestadas as palavras de Vladimir) atividades congêneres deste cinema. Em algumas passagens da tese, fiz análises sobre filmes produzidos no DF, ou sobre filmes exibidos em eventos deste cinema. A meu ver, tais análises mostraram-se como parte da produção de conhecimento sobre o tema estudado. Assim, foi necessário abordar filmes produzidos no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Pernambuco, para tratar, por exemplo, a recepção destes por um público que lhes assistiu no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – evento clássico, como já foi dito, do cinema brasileiro. Ou apresentar assuntos e linguagens de filmes do Distrito Federal, a fim de mostrar características da obra “fílmica” do cinema em foco. Ou mesmo se deter sobre filmes brasileiros, de décadas anteriores, produzidos fora do DF, e inscritos, de algum modo, no quadro do cinema brasileiro, para sublinhar o caráter da presença do cinema brasileiro neste quadro.

A estas explicações para as passagens de análises de filmes, presentes na tese, acrescento mais uma: elas refletem a postura da pesquisadora que viveu também a condição de cinéfila para compreender melhor o tema estudado. Eu poderia dizer, fazendo uma brincadeira, que esta condição me é quase intrínseca. Mas, o que quero ressaltar é que o fato de ser uma amante do cinema se constituiu, a meu ver, num aspecto favorecedor na pesquisa. Vi os signos do cinema, participantes do universo pesquisado, com uma certa familiaridade.

O cinema, acredito, é um assunto usual para seus apreciadores, que podem ficar satisfeitos em assistir aos filmes e comentá-los com outros. Eu comecei a conhecer o cinema, como tema de estudo, no Núcleo de Documentação Audiovisual – NAVEDOC, do Laboratório de Pesquisa Social – LPS, do IFCS/UFRJ. Lá, orientados pela professora Ana Maria Galano Mochcovitch Linhart, nosso grupo de pesquisa pensava, entre outras, a questão da identidade nacional no cinema brasileiro. Dei continuidade ao trabalho iniciado no NAVEDOC em minha dissertação de mestrado, que se constituiu na análise do filme *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.

Ao mostrar de que modo o estudo do cinema se fez presente na minha trajetória acadêmica, explico também como se deu o “envolvimento inevitável com o objeto de estudo” – referido por Gilberto Velho -, no caso desta tese sobre o cinema brasileiro. Velho escreve que a “observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal” são a principal marca da antropologia. Estes elementos estiveram presentes na investigação que realizei. Na participação que tive como público do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, foi onde pude colocar mais em prática

esta observação participante. As entrevistas realizadas foram orientadas por um roteiro, contudo, em suas respostas, os entrevistados enveredaram por outros caminhos, despertando-me, por vezes, novos questionamentos – o que, de algum modo, reformulou a idéia do que se esperava, inicialmente, das entrevistas. O contato direto, pessoal, acredito, esteve manifesto na busca de dados realizada por mim com entrevistados, em eventos, no Arquivo Público do DF, na Biblioteca da Câmara Legislativa do DF, etc. Este processo de coleta de dados foi, sem dúvida, uma forma pessoal e direta de conhecer os espaços de objetivação do cinema brasiliense investigados – que, como já disse, não foram poucos.

Minha familiaridade com o cinema – com o cinema brasileiro, mais especificamente – e com estudos a seu respeito são indicadores da dimensão de subjetividade presente na relação do pesquisador com o que ele estuda, mencionada por Velho. Este considera que a familiaridade é distinta do conhecimento científico, embora seja uma forma de entendimento da realidade. Há indivíduos ou grupos, diz ele, que fazem uma descrição mais acurada de aspectos de uma sociedade do que aquelas feitas por trabalhos mais voltados para os moldes científicos. Para Velho, quando o cientista social estuda seu próprio “mundo” [aspas do autor], seu próprio edifício (como ele o fez em *A Utopia Urbana – Um Estudo de Antropologia Social*), ele pode encontrar outros, inclusive cientistas sociais, “que também têm alguma familiaridade ou até fizeram pesquisas em contextos semelhantes”. É interessante observar, nesta enunciação do autor, como a familiaridade é posta do lado oposto da pesquisa. É como se a familiaridade advinda do fato de já se ter pesquisado aquela realidade, ou uma realidade semelhante, não fosse considerada.

São vários os trabalhos realizados em universidades brasileiras sobre Vladimir Carvalho – cineasta de maior representatividade do cinema brasiliense –, mas desconheço algum trabalho, nelas já feito, que tenha este cinema como objeto em específico. Há pessoas que têm, em razão de sua vivência pessoal, uma familiaridade grande com esta realidade que estou chamando aqui de “cinema brasiliense”. Estas podem discordar de muitos aspectos de meu trabalho, ou dele como um todo. Na visão de Velho, este trabalho sobre o cinema brasiliense seria mais uma versão, a concorrer com outras, que podem ser artísticas, políticas, vivenciais... (VELHO, 1985: 36-46). Parafraseando Gilberto Velho, digo: eu espero que ele seja uma versão bem feita, bem aceita, *a conviver* com outras, que podem ser de variados tipos. Sei que a familiaridade que senti no estudo do cinema brasiliense se relacionou à redescoberta de elementos por mim já vistos (o encanto do cinema, nomes de filmes, de cineastas, debates sobre o cinema brasileiro). Uma familiaridade que não provocou estranheza, esquivança, pois este familiar de que falo – originário da minha vivência de estudar e ir ao cinema - me é muito querido. Mas, de maneira alguma, achei que a familiaridade

com elementos presentes no cinema brasileiro se constituísse num conhecimento da realidade deste. É como observa Velho:

Posso estar acostumado, como já disse, com uma certa paisagem social onde a disposição dos atores me é familiar, a hierarquia e a distribuição de poder permitem-me fixar, *grosso modo* [grifo do autor], os indivíduos em categorias mais amplas. No entanto, isto não significa que eu compreenda a lógica de suas relações. O meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos. Logo, posso ter um mapa, mas não compreendo necessariamente os princípios e mecanismos que o organizam (VELHO, *ibid.*: 41).

O mapa faz com que cenários e situações sociais nos sejam familiares, pois, nele, os indivíduos têm nome, lugar e posição social. O que não quer dizer que, com base neste mapa, conhecemos as visões ou o pensamento dos atores em uma determinada situação social, ou conhecemos as regras que, presentes nas interações destes atores em tal situação, dão continuidade ao sistema. A realidade do cinema brasileiro não me era familiar, posso dizer que eu não tinha mapa algum sobre ela. Penso esta “não-familiaridade” relatando um pouco do percurso pelo qual este cinema veio a se constituir em meu objeto de pesquisa.

Até o segundo semestre de 2003, eu vinha estudando - como tema de pesquisa no doutorado - a Teologia da Libertação. Interessava-me ver de que modo esta se fazia presente no Distrito Federal e em algumas cidades do Goiás. Meu interesse pessoal por religião e, mais especificamente, pelo catolicismo e por esta linha de ação e reflexão da Igreja, foi a razão para a escolha deste tema. Eu tinha consciência de que meu estudo seria um trabalho a mais, acerca desta teologia e prática cristã, sobre a qual já escreveram tantos - teólogos e pesquisadores do meio acadêmico, inclusive. Em setembro de 2003, o Centro Cultural Banco do Brasil inaugurou sua sala de cinema, em Brasília, com uma mostra chamada “Brasília a 24 Quadros”. A mostra foi composta de filmes que, na sua maioria, foram filmados em Brasília e foram produzidos em Brasília⁵. Eu gostei muito dos filmes, eles me fizeram gostar mais da cidade de Brasília. Foi despertada, assim, minha curiosidade por conhecer este universo do cinema em Brasília, a qual veio justificar minha vontade por voltar a estudar cinema, da mesma forma que me pareceu mais frutífero dar continuidade à pesquisa de um tema no qual eu já tinha me iniciado desde a graduação. Nos debates da mostra, soube que o Distrito Federal é um pólo de produção cinematográfica⁶. Vinda do Rio de Janeiro há quatro anos, esta descoberta foi, para mim, uma revelação. Eu desconhecia por completo esta condição de pólo

⁵ Na entrevista feita para esta tese com o cineasta Renato Cunha (apresentado mais adiante), ele explica o que se pode entender como “produzir um filme”. Cabe aqui guardar sua idéia-chave do que seja produzir um filme em Brasília: “_ Quando se fala: ‘_ Ah, o filme está produzido em Brasília’. É porque foi feito em Brasília. É bem simples. É isso mesmo” (ver Anexo I).

⁶ Ser um pólo de produção cinematográfica significa ser um centro de produção de filmes. Filmes que podem ser produzidos em quaisquer metragens (curta-metragem, média-metragem e longa-metragem) e suportes (película, vídeo).

produtor de filmes, alcançada pelo Distrito Federal. Acredito que é uma condição ignorada por muitos que não estão atentos às informações a respeito do cinema produzido aqui.

Com relação à literatura recém-publicada sobre cinema, vi que esta não apresentava assuntos afins com o tema do cinema produzido em Brasília, que eu ainda nem sabia se poderia chamar de “cinema brasiliense”⁷. Com exceção dos livros *Cinema candango: matéria de jornal* (2002), de Vladimir Carvalho, e *Cineastas de Brasília*. (2003), de Raquel Maranhão Sá⁸. Por diferentes caminhos, os dois retratam o cinema brasiliense. O segundo é um livro de entrevistas com cinquenta e um cineastas (com algumas exceções, como Jean-Claude Bernardet, renomado roteirista e crítico de cinema, também entrevistado), escolhidos por terem uma ligação próxima com a cidade (em razão de um vínculo de nascença, ou de residência), ou por sua atestada importância para o cinema brasiliense. As entrevistas estão organizadas segundo as décadas de sessenta, setenta, oitenta e noventa. Cada cineasta é relacionado a uma delas, a partir do que se considerou como sendo o estreitamento de seu laço cinematográfico com a cidade. Dos cinquenta e um entrevistados, pode-se dizer - com quase certeza - que treze são nascidos em Brasília, um em Taguatinga, e um outro, provavelmente, também no Distrito Federal. Estes quinze estão localizados na década de noventa, e são identificados também enquanto pertencentes à nova geração do cinema brasiliense. Os outros trinta e seis têm, como terra natal, Piauí (3), Ceará (2), Bélgica (1), Argentina (1), São Paulo (3), Bahia (2), Rio de Janeiro (11), Rio Grande do Sul (2), Paraíba (3), Pará (1), Mato Grosso (1), Uruguai (1), Minas Gerais (3), França (1), Pernambuco (1)⁹. No início de 2005, eu conversava com duas pessoas (pessoas “bem informadas”, como costumamos dizer acerca dessas que, supomos, são leitoras de jornais, revistas, etc.) acerca do cinema brasiliense e lhes falava, inclusive, do livro *Cineastas de Brasília* (2003). Elas demonstraram muita surpresa em saber da existência de cineastas no DF e de um cinema daqui. Perguntaram-me o que era abordado nos filmes. Eu fiquei surpresa

⁷ Na bibliografia recente acerca do cinema brasileiro, há livros que tratam do que se classificou como a “retomada do cinema nacional” [*O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (Ed. 34, 2002), de Lúcia Nagib], outros que apresentam análises de filmes brasileiros recentes de cineastas diversos [*Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* (2003), de Luiz Zanin Oricchio], e outros que analisam filmes de um mesmo cineasta [*O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (Jorge Zahar Editor, 2004), de Consuelo Lins]. Em todo caso, estas publicações não fazem um recorte onde o cinema (incluindo filmes e atividades congêneres) é investigado segundo Estados ou regiões constituintes do território do país. Há também, nesta literatura, livros que discutem o melodrama, o cinema hollywoodiano, o Cinema Novo e Nelson Rodrigues [*O olhar e a cena* (Cosac&Naify, 2003), de Ismail Xavier], os que apresentam a obra de cineastas estrangeiros [*O antcinema de Yasujiro Ozu* (Cosac&Naify, 2003), de Kiju Yoshida], ou têm um enfoque sobre um determinado elemento estético na história do cinema [*A música no cinema* (Rocco, 2003), de João Máximo]. A meu ver, não foi possível estabelecer nenhum vínculo direto entre um ou mais destes e o cinema brasiliense.

⁸ Há também o livro *30 Anos de Cinema e Festival: A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* (1998), coordenado por Berê Bahia, que reúne documentos produzidos sobre o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ao longo do período de 1965 a 1997.

⁹ Sem repetição, os estados e países são aqui apresentados, respectivamente, para informar naturalidade, ou nacionalidade, conforme a ordem das entrevistas nas quais aparecem. Entre parênteses, está o número de entrevistados nascidos em cada estado, ou país.

com a surpresa delas. Mais tarde é que atentei para o fato de que eu falava de um cinema sem grande destaque nos meios de comunicação.

Na pesquisa de referências bibliográficas sobre cinema, convenientes à investigação do cinema brasileiro, considerei a possibilidade de que a bibliografia a respeito da sétima arte, utilizada na dissertação de mestrado, pudesse servir diretamente ao tema a ser abordado. Dei-me conta, no entanto, de que o atual objeto é muito distinto daquele da dissertação. Nesta, eu tive a perspectiva de analisar um filme através de seu vínculo com o movimento cinematográfico do qual ele fez parte, bem como a de analisar os significados que emergiram das várias interpretações feitas a seu respeito. Não há qualquer escassez bibliográfica acerca desse movimento cinematográfico, o Cinema Novo, no qual se localiza “Menino de engenho”. O Cinema Novo foi o movimento no cinema brasileiro sobre o qual mais se escreveu. Diz-se mesmo que é difícil escrever algo novo a seu respeito, na medida em que tanto já foi escrito. Assim, olhar para o que eu já tinha feito revelou quão distante do tema do cinema brasileiro era a realidade na qual “Menino de engenho” estava situado, no tocante, entre outros aspectos, à considerável bibliografia acadêmica produzida sobre ela.

É comum vermos um cinema (entendendo-o aqui como um conjunto de filmes, uma filmografia) ser investigado através de variáveis como: a estética, a temática, a influência de cinemas estrangeiros em seus filmes, etc. Assim, pode-se verificar em estudos sobre a Chanchada, o cinema da Vera Cruz, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e outros. Acredito que, no momento, não seja possível falar do cinema brasileiro como um cinema cujos filmes são identificados por tratar determinados assuntos, através de uma linguagem cinematográfica própria a este cinema como um todo. Em suas realizações (curtas-metragens, médias-metragens, longas-metragens), os temas abordados, bem como os estilos através dos quais são feitas tais abordagens, são vários. O que não quer dizer que não se possa reconhecer tendências nesse cinema. Este reconhecimento é claro se observarmos, por exemplo, filmes de Vladimir Carvalho nos quais a cidade de Brasília ocupa lugar central. Há muitos elementos comuns a este conjunto de filmes do cineasta paraibano, que são um subconjunto significativo (em razão do reconhecimento que alguns destes filmes obtiveram nacionalmente) do cinema brasileiro.

O nome “cinema brasileiro” deixa ver que Brasília foi o espaço de referência escolhido para dar nome, para adjetivar e classificar uma realidade: aquela que se entendeu como sendo a do cinema brasileiro¹⁰, realizado em Brasília e em outras cidades do Distrito Federal. A meu ver, não é comum a reflexão sobre um cinema (constituído pelo conjunto de seus filmes e as ações de gênero cinematográfico respeitantes a ele) relacionada ao local de sua produção: a cidade, ou o Estado, ou

o território. Não é comum que este local seja visto enquanto espaço de atividades ligadas à formação deste cinema, e que este seja reconhecido como pertencente a este espaço e nomeado por ele. Esta atribuição do nome pelo espaço ocorre com o cinema brasileiro. Conforme será visto nesta tese, o cinema brasileiro é também um cinema realizado no Distrito Federal, e não unicamente em Brasília, mas Brasília é escolhida para nomeá-lo. É como se o Distrito Federal todo fosse Brasília¹¹.

Gustavo Sérgio Lins Ribeiro escreve que, com a construção de Brasília, foi necessário criar “mais uma unidade especial da Federação”, a qual veio a ser o Distrito Federal. Em 20 de abril de 1960, com a inauguração da cidade, o Distrito Federal teve sua instituição, de fato, realizada (LINS RIBEIRO, 1980: xxv). No Portal Oficial do Governo do Distrito Federal, no *link* “Cronologia de Fundação das Regiões Administrativas”, estão indicadas as “regiões administrativas” ou “cidades” componentes do Distrito Federal, bem como a data de fundação das mesmas. Reproduzo-as aqui: Planaltina (19/08/1859); Candangolândia (03/11/1956); Núcleo Bandeirante (19/12/1956); Taguatinga (05/06/1958); Cruzeiro (30/11/1959); Brazlândia (05/06/1933); Brasília (21/04/1960); Sobradinho (13/05/1960); Gama (12/10/1960); Guará (05/05/1968); Ceilândia (27/03/1971); Samambaia (25/10/1989); Paranoá (25/10/1989); Santa Maria (10/02/1993); Riacho Fundo (13/03/1993); São Sebastião (25/06/1993); Recanto das Emas (28/07/1993) Lago Sul e Lago Norte (10/01/1994); Park Way (29/12/2003); Setor Complementar de Indústria e Abastecimento (27/01/2004); Sobradinho II (27/01/2004); Itapoá (03/01/2005)¹². Faço esta enunciação das cidades componentes do Distrito Federal, que marca a separação territorial entre Brasília e o DF, para indicar ser este o Distrito Federal do qual falo: um território composto de várias cidades, inclusive Brasília. Afirmar que o nome “cinema brasileiro” é utilizado para classificar, também, atividades cinematográficas realizadas em cidades do Distrito Federal, nas quais Brasília pode estar incluída, é dizer que tais atividades não são irradiadas desta última¹³.

¹⁰ Ao longo desta tese, observarei que o cinema brasileiro também é chamado de cinema candango, pelo cineasta Vladimir Carvalho, e de cinema de Brasília, pelo senhor Fernando Adolfo, um outro entrevistado.

¹¹ Em 30/08/05, no CEPPAC/UnB, o professor Anthony Michael Stanton Maher ministrou a conferência “Historia, mito, autobiografía y ficción en el ensayo *El Laberinto de la Soledad*” (obra de Octavio Paz). Nesta, ele apontou uma forte relação entre nome e espaço, ao falar do México como um país altamente centralizado. Lá, disse ele, seria impossível pensar uma nova capital para o país. A capital tem o nome do país, é como se a capital fosse o país – o que mostra este alto grau de centralização. Exemplo disso é que caso se pergunte a um mexicano onde ele mora, ele dirá: “_ México” – referindo-se à Cidade do México. Caso apliquemos esta lógica de pensamento ao cinema brasileiro, podemos dizer que este cinema – feito no Distrito Federal, e não só em Brasília – é centralizado em Brasília, capital do país, ao ser chamado “cinema brasileiro”. Não é, como no caso do México, como se a capital fosse o país, mas é (como disse acima) como se o Distrito Federal, o território, fosse Brasília, a capital.

¹² PORTAL OFICIAL DO GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <<http://www.distritofederal.df.gov.br>>.

¹³ Exemplo de uma dessas atividades é a Mostra Taguatinga, que ocorre na cidade de Taguatinga. Em 2004, a mostra alcançou sua sexta edição. Nela, são exibidas produções de vários estados do país, como filmes em 16mm, vídeos, longas-metragens. Além das exhibições, há também oficinas e seminários. As escolas públicas da cidade são cadastradas para o evento, e ônibus são postos à disposição para o transporte dos estudantes. Entre os organizadores da Mostra

Apesar de apontar, mais acima, a reflexão acerca de um cinema - relacionada ao local de sua produção - como sendo algo invulgar, aproveitou para apresentar aqui um livro - que me rendeu diversas inspirações para esta tese -, onde uma reflexão semelhante esteve presente. Nele, a autora estudou duas atividades relativas ao cinema [entendendo este como “Arte de compor e realizar filmes cinematográficos” (FERREIRA, 1975: 326)]: a da crítica cinematográfica e a do cineclubismo. A cidade foi tema fundamental em sua análise destas atividades.

Trata-se de *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. No livro de sua autoria, Elysabeth Senra de Oliveira trata o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) - um cineclube de Belo Horizonte - e a *Revista de Cinema*¹⁴. Para o estudo de cineclube e revista, interessa-lhe considerar a cidade na qual eles se originam (Belo Horizonte), bem como o pensamento político da década de 50 – época na qual os dois surgem. A autora observa que pouco se tinha escrito sobre o CEC, a *Revista de Cinema* e a trajetória pessoal dos críticos mineiros de cinema (esta última também de seu interesse), o que a leva a utilizar a realização de entrevistas e a consulta a arquivos como “metodologia de pesquisa”.

Os intelectuais mineiros da década de 50, estudados por Elysabeth, são denominados pela mesma como “uma geração cinematográfica”. Como esclarece Silviano Santiago na apresentação do livro, o crítico mineiro de cinema Cyro Siqueira singularizou, em 1961, a geração de jovens intelectuais mineiros da qual fazia parte, ao chamá-la de geração cinematográfica. Com esta classificação, diz o crítico literário, escritor e professor universitário, Cyro deixou de lado o adjetivo “literário”, tão comumente usado para qualificar as gerações intelectuais anteriores, influentes no cenário mineiro.

A autora apresenta a intelectualidade mineira dos anos 50, mais especificamente aquela que se dedicou à atividade da crítica cinematográfica, como tema de seu trabalho. Seu objetivo é investigar a produção e formação dessa intelectualidade, a fim de entender como esta se insere em um contexto de processos de modernização da sociedade brasileira. Os intelectuais estudados situam-se na cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Faz-se referência ao estado de efervescência vivido, com a eleição de Juscelino Kubitschek e, por conseguinte, ao seu projeto nacional-desenvolvimentista nos meios intelectuais, os quais tiveram sua produção estimulada. Ela aponta Belo Horizonte como uma das capitais do país onde ocorreu um grande movimento artístico-

Taguatinga, que conta com o apoio da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, do Ministério da Cultura, da Agência de Notícias dos Direitos da Infância (ANDI) e do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), estão os cineastas do cinema brasileiro William Allves e Nôga Ribeiro (6ª. MOSTRA TAGUATINGA, disponível em: <<http://www.mostrataguatinga.com.br>>).

¹⁴ O livro originou-se de dissertação de mestrado, orientada pelo professor doutor José Murilo de Carvalho e defendida, no ano de 1994, no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro – IUPERJ.

intelectual, o qual é sinalizado também na indicação da interação de artistas e intelectuais de todas as áreas, de seus encontros em diversos locais de convivência pública da cidade. Este panorama, formado por expressivos movimentos culturais e/ou nomes de destaque na área da crítica cinematográfica, da literatura, das artes plásticas, da música, da universidade, é reconhecido como o universo artístico-intelectual a ser adentrado para a pesquisa da intelectualidade mineira dos anos 50.

A intenção de tratar esta intelectualidade traz em seu bojo a vontade primeira de trabalhar o tema “política e cultura”. A este binômio, diz ela, liga-se um outro tema: o da cidade. A cidade é vista como o lugar onde as relações acontecem e onde um certo contrato é exposto. O espaço urbano é tomado como uma realidade através da qual pode-se ter compreensão dos vários projetos e visões de mundo dos atores sociais. Afirma-se a existência de uma tradição consolidada de estudos sobre cidade, que incluem as do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Ela menciona, entre outros, o artigo de Maria Alice Rezende de Carvalho – “Letras, sociedade e política: imagens do Rio de Janeiro” -, onde a cidade é pensada como expressão de ideais, visões e projetos de uma determinada ordem e poder. Os intelectuais são aí vistos como construtores de uma visão de mundo e de um projeto de sociedade para a cidade. Outro estudioso do Rio de Janeiro, José Murilo de Carvalho, no livro *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, vê a cidade não apenas como lugar de alianças políticas, mas como ente social capaz de criar cultura nova, ao mesmo tempo em que reafirma características da cultura anterior, legada.

Uma moldura construída por Elysabeth para seu estudo é a da cidade de Belo Horizonte. Esta é apresentada como a primeira cidade planejada do país, criada em fins do século XIX. Nos anos 20, nela já estariam presentes redes de relações sociais que seriam consagradas em uma história da literatura brasileira. Um grande nome da época, integrante deste cenário: Carlos Drummond de Andrade. Para a autora, a década de 50, na qual situa a “geração cinematográfica” e sua produção, viria apenas reforçar a vocação artístico-intelectual da capital mineira. Neste momento, intelectuais apreciadores da sétima arte reuniam-se nos cineclubes, que tinham se tornado o principal espaço de discussão das grandes questões políticas não só nas capitais mais importantes do país, mas em toda a América Latina. No Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), os mineiros apoderavam-se do cinema para debater os temas da realidade que, a seu ver, deveriam estar em pauta. Para a crítica de cinema dos anos 50, o cinema era a arte popular por excelência; potencial operador de transformações sociais, o cinema poderia refletir uma sociedade no caminho do desenvolvimento, dado o seu caráter instrutivo.

Para o entendimento de como irrompe a crítica cinematográfica mineira, procede-se a uma reconstrução do cenário histórico-cultural de Minas Gerais, que se remete até ao século XVIII. Tal

reconstrução é vista pela autora como a circunscrição de um espaço cultural mineiro. Neste, ela mostra como o interesse pelo cinema significou, especialmente a partir de meados dos anos 40, uma inflexão na tradição literária mineira da época. Belo Horizonte é reconhecida como mais uma das principais capitais de país latino-americano, onde ocorreu o fenômeno do cineclubismo e a difusão de revistas especializadas em crítica de cinema. Seu diferencial em relação às demais capitais brasileiras foi o caráter sistêmico e organizado de sua produção teórica e crítica. Independência e originalidade são consideradas traços distintivos desta produção, traços estes vistos como característicos da mineiridade. Na explicação do porquê de sua escolha pela cidade de Belo Horizonte, Elysabeth remete-se ainda a Carl Shorske, escritor de *Viena fin de siècle*. Segundo ela, Shorske encontrou em Viena uma sociedade relativamente pequena, mas de rica criatividade cultural. Diferente de cidades como Londres, Paris ou Berlim, na Viena do ano de 1900, acadêmicos, estetas, jornalistas, literatos, políticos (os quais a autora vê como intelectuais de campos variados da cultura) estão reunidos nos salões e cafés compartilhando modos de ver o mundo. Além do provincianismo e cosmopolitismo, Belo Horizonte tem em comum com Viena a interação desses diferentes grupos constituintes do panorama cultural de Minas.

Elysabeth delimita o que chama de “um espaço cultural mineiro”. Para tal, é feita uma abordagem da tradição das gerações literárias mineiras e também da forma preferida de publicação dos mineiros: a revista. Vê-se o interesse pelo cinema como um desvio, com relação a esta tradição, e a difusão do cineclube como uma instituição formadora de identidade. Belo Horizonte é agora apresentada através do ano de sua fundação (1897), que data de dois anos depois do nascimento do cinema. Na década de vinte, quando o cinema é reconhecido como a sétima arte, a capital planejada torna-se a “cidade verde” [aspas do autor] idealizada por seus projetistas. Apesar de todo o interesse nutrido pelos intelectuais da década de 20, frequentadores dos salões do Cinema Odeon (principal local de culto ao cinema), o cinema não era para eles senão algo deleitoso e complementável na busca da felicidade. Para ilustrar tal concepção, é citada a seguinte passagem de Carlos Drummond de Andrade no “Discurso de primavera em prosa e poesia”, de sua autoria: “O cinema é uma fábula de antigamente contada por arquéolos de sonho, em estilo didático”. As gerações dos anos 20 e 40 distinguiram-se por seu interesse pela literatura. Drummond, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos são exemplos de escritores mineiros que expressaram suas visões de mundo e seus projetos de identidade e de nacionalidade através da literatura.

No estudo que fiz sobre o cinema brasiliense, não investiguei, em específico, atividades cineclubistas ou de crítica cinematográfica. No entanto, o fenômeno do cineclubismo estará presente no Capítulo I, onde foi feita uma linha de tempo linear para contar quando e como surge o que está se entendendo aqui como sendo o cinema brasiliense e sua continuidade desde então. Da

mesma forma, apesar de não ter investigado o que escreveu a crítica cinematográfica sobre o cinema brasileiro, pesquisei matérias de jornais – consultadas no Arquivo Público do Distrito Federal – dos anos de 67, 68, 70, 75, 76, 77. No Capítulo II, constituído da análise de algumas destas matérias, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro é o tema central. Neste capítulo, procurou-se ver a representação deste e de outros eventos relativos ao cinema na cidade por parte da imprensa da época. Suscitadas pelo conteúdo das matérias, estarão presentes reflexões que fiz acerca deste cinema nascido em Brasília e do cinema brasileiro – ao qual ele sempre esteve ligado.

Elysabeth Senra observa a raridade de escritos a respeito das realidades objetivas que escolheu investigar. Como alternativa a esta ausência, ela procede à consulta de arquivos e realização de entrevistas. Compartilho deste seu olhar e procedimento com relação a meu objeto de estudo. A consulta ao ArPDF significou, para mim, uma obtenção de conhecimento acerca do cinema brasileiro, através dos dados lá coletados. Meus entrevistados também me informaram sobre este cinema e me deram a conhecer como eles o articularam em suas entrevistas. A partir de suas falas, obtive informações e teci interpretações acerca das mesmas.

No estudo da geração cinematográfica da década de 50, a autora reconhece os integrantes desta através da categoria “intelectuais”. Quando analisa os intelectuais mineiros que participaram em atividades cineclubísticas na cidade de Belo Horizonte, recorre a teorias sobre a *intelligentsia*. Os vínculos profissionais dos cineclubistas com o Estado são tomados como exemplo de que “a história da *intelligentsia* brasileira caminha de braços dados com o poder público” (OLIVEIRA, 2003: 54). São mencionados estudos onde os intelectuais figuram enquanto um grupo letrado que procurou ser um poder autônomo dentro das instituições do poder às quais pertenceram, ou estiveram comprometidos com um projeto modernizador de cunho nacional. São vistos como consciências produtoras de mensagens e formuladores de modelos culturais para a formação de ideologias públicas. Além do artigo “Entre a cultura heróica e a cultura democrática”, de Maria Alice Rezende de Carvalho, e d’ *A cidade das letras*, de Angel Rama, a autora menciona - para falar da identidade dos intelectuais por ela estudados - o livro *Os intelectuais e a política no Brasil*, de Daniel Pécaut, lembrando que, segundo o sociólogo francês, “no Brasil, os intelectuais dedicados à criação artística, seja a literatura, cinema ou pintura, associam intimamente sua obra à preocupação de se colocar a serviço da construção política do país” (OLIVEIRA, *ibid.*: 57).

Nesta tese, não investiguei nenhum grupo sob a categoria de “intelectuais”. Não acredito que os cineastas do cinema brasileiro possam ser pensados como um grupo de intelectuais, tal como Daniel Pécaut pensa aqueles que reconhece nas gerações dos anos 1920-40 e dos anos 1954-64. No caso aqui estudado, nem os cineastas deste cinema podem ser pensados assim, acredito eu, nem o poder público promovedor do mesmo. O que não quer dizer que não haja, entre cineastas e

funcionários públicos atuantes na promoção do cinema brasileiro, indivíduos que possam ser vistos como intelectuais¹⁵.

Nas leituras que fiz de entrevistas de cineastas brasileiros [a maior parte delas no livro de Raquel Maranhão Sá (2003)], não identifiquei a preocupação de Pécaut mencionada por Elysabeth Senra. É certo que são vários os filmes do cinema brasileiro que trazem um conteúdo de denúncia política. E muitos de seus cineastas manifestam o interesse por fazer filmes que retratem os problemas sociais com um tom denunciativo. Contudo, eles não têm esta ideologia nacionalista como norte para sua prática cinematográfica; não é estabelecida esta relação onde o filme é visto enquanto ferramenta para construir a nação.

Cabe observar, também, que filmes feitos por cineastas ou gerações de cineastas mineiros não fazem parte dos dados da autora. Eu, ao contrário, apresentei – nesta tese – vários títulos do cinema brasileiro, a fim de mostrar como muitos filmes foram produzidos neste cinema. Por vezes, escrevi também sobre enredos de alguns deles, que me pareceram interessantes para caracterizar o cinema brasileiro através dos assuntos tratados nos mesmos.

Para investigar o pensamento e o processo de formação da “geração cinematográfica”, ou da intelectualidade mineira dos anos 50 dedicada à atividade da crítica cinematográfica, a autora volta seu olhar investigativo para Belo Horizonte, cidade onde estão situados estes intelectuais. Ela considera pontos de encontro destes – “confeitarias, livrarias, leiterias e cineclubes da cidade” – como espaços através dos quais o “universo artístico intelectual”, pretendido pela pesquisa, pode ser

¹⁵ Caso fôssemos falar não de grupos, mas de indivíduos a serem vistos como intelectuais no quadro do cinema brasileiro, a concepção de “intelectual independente” de Karl Mannheim (em “O problema da intelligentsia”, na obra do autor *Essays on the sociology of knowledge*) também referida por Elysabeth, parecer-me-ia adequada para pensá-los. Segundo Mannheim, na contemporaneidade, são muitas as pessoas com uma valorosa formação intelectual, que na vida têm uma concepção independente. Ainda que tenham suas idéias políticas, não farão parte de nenhum partido ou definição. Os jornalistas, considerados pelo autor em sua maioria, são exemplos daqueles que sofrem restrições de pensamento em seu trabalho, na imprensa. Mas, fora dele, suas preferências e vinculações sociais não podem ser facilmente preditas, pois elas têm uma grande flutuação, em razão da alta velocidade com que são processadas. O mesmo ocorre com o escritor frente a seu editor, com o comentarista radiofônico e o universitário. Suas opiniões não estão restritas a seus contatos imediatos. As atividades profissionais desses são desenvolvidas em um meio onde as limitações espaciais não significam muito para eles, se comparadas a outras. Considerar a condição social, os interesses classistas ou o meio social dos ocupantes desses papéis sociais não bastaria para ter um entendimento apropriado da conduta dos mesmos. É o fato de estarem se deparando, continuamente, com alternativas abertas à sua escolha, de poderem estar sempre orientando seu espírito por variados caminhos, que torna simplista uma análise que – ao procurar compreender a função desempenhada por esses indivíduos – toma por base suas formulações profissionais e os movimentos sociais e correntes intelectuais dos quais eles fazem parte. Certamente, entre os atores presentes no recorte do cinema brasileiro apresentado nesta tese, seria possível identificar indivíduos que têm, ou tiveram, uma larga gama de contatos imediatos e “não-imediatos”, característica da vida do intelectual independente. Os cineastas do cinema de Brasília têm um olhar em muito informado pelo cinema estrangeiro, como deixam ver em entrevistas. E a sétima arte é ela mesma uma forma de tomar contato com realidades que são, majoritariamente, “não-imediatas”, no tempo e/ou no espaço. Assim, eu acredito que um trabalho acadêmico, que se propusesse a conhecer o pensamento dos atores do cinema brasileiro, classificáveis como “intelectuais independentes”, seria intelectualmente rentável. No caso do trabalho que fiz, um de meus interesses foi conhecer o pensamento dos atores investigados a respeito do cinema brasileiro, sem vê-los como intelectuais.

adentrado. Nos anos 20, a efervescência cultural da capital mineira, apontada pela autora, acontecia em uma rua:

Os encontros dos colaboradores de Drummond e demais intelectuais ocorriam diariamente no Café Estrela, na Livraria Alves e nas redações dos jornais. Pode-se dizer que a Rua da Bahia era o “cérebro de Belo Horizonte”. Lá os debates versavam sobre literatura, filosofia, arte, ciência, desportos e regimes políticos (OLIVEIRA, *ibid.*: 22-23).

Nos anos 30, Afonso Arinos de Mello Franco, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Rodrigo Mello Franco de Andrade¹⁶ manifestavam suas idéias sobre os acontecimentos políticos do Brasil nos jornais *O Estado de Minas* e o *Diário da Tarde*. Nos anos 40, somar-se-iam, a estes nomes - que participavam em publicações -, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Murilo Mendes e Hélio Pellegrino – os quais assinavam crônicas e artigos em periódicos mineiros e cariocas. Na década de 50, diz a autora, a vocação artístico-intelectual de Belo Horizonte seria corroborada. Mas, os encontros dar-se-iam, agora, nos cineclubes – os quais se tornaram “o centro dos grandes debates políticos daquele momento nas principais capitais do país e em toda a América Latina”. É neste ponto que entra o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), cineclube investigado enquanto espaço de debate intelectual através do cinema, bem como a *Revista de Cinema*, também por ela tratada.

Chamaram-me atenção coincidências e diferenças entre a Belo Horizonte retratada por Elysabeth e o que fui construindo como uma visão acerca de Brasília. Belo Horizonte, como Brasília, também foi uma cidade planejada, sendo que a capital mineira se constituiu na primeira cidade planejada do país. Se a fundação desta data de dois anos depois do surgimento do cinema (como assinalado por ela), em Brasília, a presença do cinema na cidade aparece relacionada à construção da mesma. É como se pode observar em discursos que serão apresentados ao longo desta tese. Gostaria de apresentar aqui um trecho do texto do *folder* do Encontro com o Cinema

¹⁶ Rodrigo Mello Franco de Andrade criou – com Mário de Andrade e Gustavo Capanema – o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, no final da década de 30. O filho do sr. Rodrigo, o grande cineasta Joaquim Pedro de Andrade, teve Manuel Bandeira como padrinho de crisma. O poeta, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Vinícius de Moraes eram alguns dos freqüentadores “do escritório ou da casa do Dr. Rodrigo e de Dona Graciema Prates de Sá, mãe de Joaquim Pedro” (BENTES, Ivana, *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996: 10). Como veremos aqui, de forma mais detida no Capítulo II, em 1967, no III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Joaquim Pedro de Andrade ganharia menção honrosa, na categoria “curta-metragem 35mm”, com o filme “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova” (1967).

Brasileiro, de agosto de 2005, no qual foram exibidos médias-metragens e longas-metragens do cinema brasileiro¹⁷:

Brasília está presente no imaginário construído pelo cinema desde antes de sua inauguração. A quantidade de material documental que faz a crônica do desbravamento da região centro-oeste e que hoje sobrevive nos acervos de cinejornais brasileiros e televisivos testemunha meio século da história de uma utopia desenvolvimentista impulsionada pela marca do novo, que a então nascente capital simbolizava.

O cinema aparece aí como construtor de um imaginário sobre Brasília e a região centro-oeste. É o cinema das reportagens filmadas em película, com tons oficiais, para documentar a construção. Ou o cinema de visitantes ilustres, como o *designer* norte-americano Eugene Feldman. Não se trata de filmes como os que já eram, naquela época, constituintes do cinema de entretenimento, ou do cinema “de arte”. De modo simplificado, eu diria: este cinema, que serviu à construção de uma representação de Brasília, é o cinema enquanto registro primeiro, documento do momento; passando ao largo dele a realidade do cinema enquanto espetáculo, ou arte. Segundo Elysabeth Senra, na Belo Horizonte dos anos 50 e 60, os intelectuais partiam da discussão da estética cinematográfica em filmes como “O salário do medo”, de Georges Henri Clouzot, e “Rio, 40 Graus” (1956) de Nelson Pereira dos Santos, para chegarem ao debate a respeito da política brasileira e estrangeira. Através do cinema, eram discutidos temas da realidade que mais lhes interessavam. Entre eles: o pós-guerra, a Guerra Fria, a campanha “O petróleo é nosso”, o Cinema Novo. Ela observa que, em 1955, a eleição de Juscelino Kubitschek para presidente da república, a ideologia desenvolvimentista e o forte nacionalismo, que serviram de base ao seu governo, foram estímulos de grande importância para um maior desenvolvimento da produção da intelectualidade brasileira. Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais eram algumas das capitais brasileiras onde se observou este crescimento.

Enquanto isso, em um cerrado do planalto central¹⁸, nos anos de 1956 a 60, cinegrafistas documentavam imagens da construção de Brasília para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital

¹⁷ O Encontro com o Cinema Brasileiro é um evento que costuma ser realizado mensalmente no Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasília. Este, realizado de 23 a 28 de agosto de 2005, foi também chamado “Novos filmes de Brasília”, por estar exibindo dois médias-metragens (“O Som, As Mãos e o Tempo”, de Marcos de Souza Mendes; “Viva Cassiano!”, de Bernardo Bernardes) e seis longas-metragens (“Araguaya – A Conspiração do Silêncio”, de Ronaldo Duque; “As Vidas de Maria”, de Renato Barbieri; “Cascalho”, de Tuna Espinheira; “Celeste & Estrela”, de Betse de Paula; “Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde”, de Érika Bauer; “Sousândrade – O Guesa Errante”, de Maria Maia; “Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra”, de Dácia Ibiapina) que são produções recentes do Distrito Federal, datadas do ano de 2004. Como é de praxe, a cada Encontro, há a exibição de um longa-metragem brasileiro, seguida de debate com o público, com a presença de um convidado (diretor, ator, ou produtor do filme). Neste, “Novos Filmes de Brasília”, foi anunciada a pré-estreia do filme “As Vidas de Maria”, seguida de debate com o diretor Renato Barbieri e os demais diretores de filmes da mostra.

(NOVACAP)¹⁹; em 2 de outubro de 1956, alguns deles filmaram Juscelino lançando a pedra fundamental da nova capital brasileira (CAETANO, 2003: 11). Como podemos ver no retrato da capital mineira feito por Elysabeth Senra, nas décadas de 50 e 60, em Belo Horizonte, o cinema se fazia presente através de obras-primas nacionais e estrangeiras, as quais serviam de mote para reuniões do CEC e publicações na *Revista de Cinema*. No lugar reservado à nova capital do país, até fins da década de 50, o cinema era representado unicamente pelos cinegrafistas que, com suas câmeras, registraram o nascimento de Brasília desde este marco de início de uma construção: o do assentamento da pedra fundamental.

Elysabeth Senra de Oliveira investiga a formação e produção da “geração cinematográfica”. Interessa-lhe ver como desponta com tamanha força a crítica cinematográfica mineira, na Belo Horizonte dos anos 50, e conhecer o pensamento dessa sobre o cinema. Nesta tese sobre o cinema brasiliense, procurei construir uma narrativa desde o surgimento do cinema em Brasília até os dias atuais. Certamente, muitos elementos presentes nesta narrativa já foram relatados por outros. Eu os incorporei à minha interpretação. Ou, poderia dizer, produzi sobre eles interpretações que são também constituintes da narrativa que escolhi contar. Existe um discurso sobre o cinema brasiliense, e eu quis investigar este que relaciona o surgimento deste cinema à construção de Brasília, ao mesmo tempo em que liga sua existência atual, por exemplo, ao reconhecimento do Distrito Federal como um grande pólo produtor de filmes. Para fazer esta investigação, fiz entrevistas, li entrevistas feitas por outros, matérias de jornais, livros sobre o assunto, assisti a filmes deste cinema e programas televisivos a seu respeito. E fiz também a minha observação de eventos relacionados ao cinema brasiliense, que ocorreram no Distrito Federal. Para construir esta narrativa acerca do cinema brasiliense, foi fundamental conhecer o que foi dito e escrito a respeito deste, por aqueles com os quais estabeleci também minha interlocução. Como foi fundamental também ter *assistido a este cinema ao vivo* (como espero ter demonstrado na descrição etnográfica do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no Capítulo III). A partir desse conhecimento, fui extraíndo a matéria-prima desta tese. Extração esta orientada por técnicas de cientista social. Obtida a matéria-prima, continuei a trabalhar nela, e apresento o que escrevi aqui como resultado deste trabalho.

¹⁸ Manuel Mendes, jornalista, fotógrafo e funcionário público, pioneiro da construção de Brasília, escreve sobre as dúvidas que tinham os que chegavam como ele, ao cerrado vazio em 1957, quanto à possibilidade de ser erguida neste uma cidade em pouco mais de três anos (MENDES, *Revista DF Letras*, ano 9: 20).

¹⁹ Em sua dissertação de mestrado - *O CAPITAL DA ESPERANÇA: Brasília – Estudo Sobre uma Grande Obra da Construção Civil* -, Gustavo Sérgio Lins Ribeiro escreve que a NOVACAP foi a companhia governamental responsável pelas obras da construção de Brasília. O autor estuda Brasília como a realização de uma grande obra da construção civil. Segundo ele, o trabalho de uma grande obra é, costumeiramente, “organizado por uma empresa estatal que passa a ser a representante do Estado na área”. No caso de Brasília, esta empresa foi a NOVACAP (LINS RIBEIRO, 1980: i).

No prefácio de *Homo aequalis*, Louis Dumont escreve que a relativa fragilidade das comunidades científicas constituintes das ciências sociais e a correspondente vaidade da personalidade do pesquisador fazem com que, com muita facilidade, o artesão seja tomado por um “pensador” [aspas do autor]. Sua expectativa é a de que a leitura do livro torne possível perceber que este é o produto de um artesão. Segundo Dumont, o artesão trabalha para outros. Se não para uma comunidade definida, para um público mais incerto, mais complexo. As características do público ao qual se destina irão determinar o nível de verdade a ser por ele alcançado em termos ideais. O artesão não constrói nenhum sistema, somente faz a proposição de questões limitadas. Por desejar que seu produto tenha utilidade para outros, sente que cada proposição por ele enunciada é de sua responsabilidade. Seu fracasso pode advir do fato de ter almejado atingir um alvo deveras distante; certo é que ele não pode se deixar enganar pelas armadilhas da retórica ou da negligência. Desse modo: “Quanto mais ambiciosa a perspectiva e mais metucioso o detalhe, mais humilde é o artesão” (DUMONT, 2000: 09).

Gosto desta imagem do artesão pintada pelo antropólogo francês, desta sua visão de que uma produção acadêmica pode ser feita para uma comunidade específica e pode ser feita para um público menos certo. Na produção voltada para um público menos determinado, vê-se que fronteiras acadêmicas foram ultrapassadas. O artesão responsabiliza-se pelo que afirma, sem que suas afirmações constituam algum sistema teórico, lógico, etc. Seu compromisso é com a veracidade do que produz, daí que a retórica (em seu sentido negativo) e a desatenção sejam inimigas do que se propõe a fazer. Para ele, o que produz deve ter utilidade. É verdade que o que se concebe como sendo útil pode variar muito de indivíduo para indivíduo, mas essa aspiração do artesão faz parte do envolvimento que tem com seu trabalho. É interessante também que o grau da ousadia de ponto de vista e da meticulosidade do detalhe do artesão seja relacionado numa proporção inversa ao da sua humildade. Lição de humildade científica é o que nos dá Dumont²⁰.

Esta tese versa sobre o cinema brasileiro. Como já indiquei, desconheço outro trabalho acadêmico sobre este mesmo tema, em nível de pós-graduação, ou mesmo de graduação²¹.

²⁰ No seguinte trecho do capítulo “A gênese dos conceitos de *habitus* e de *campo*”, de *O poder simbólico*, Bourdieu também faz uso do termo “humildade”; para ele, esta é um elemento necessário às ciências sociais: “Uma das inúmeras razões da particular dificuldade das ciências sociais está no fato de exigirem união de uma grande ambição com extrema humildade: humildade necessária para conseguir dominar praticamente todo o conjunto dos conhecimentos adquiridos, dispersos e *pouco formalizados*, da disciplina, incorporando-o, como modo de *habitus* [...]; ambição indispensável para tentar totalizar numa prática realmente cumulativa o conjunto dos saberes e do saber-fazer acumulados em todos os atos de conhecimento – e por meio deles – realizados pelo colégio dos melhores, no passado e no presente” [grifos do autor] (BOURDIEU, 1989: 64).

²¹ No Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB, das 194 dissertações de mestrado defendidas de 1974 a 2005, o cinema é tema em apenas uma, na qual é analisado um filme. Com relação às teses de doutorado, nenhuma das 64 defendidas de 1985 a 2005 tem o cinema por assunto. É o que se pode constatar na leitura dos *abstracts* das dissertações e teses. (DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN, disponível em: <<http://www.unb.br.ics.dan>>). No Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/ UFRJ, não é possível observar - em nenhum título das 326 dissertações de mestrado defendidas de 1970 a 2005 - o cinema

Considerando esta ausência, acredito que – de início - sua existência lhe assegura a utilidade de ser uma produção acadêmica acerca de um tema sobre o qual pouco, ou nada, foi escrito na UnB, por exemplo. Faço referência à UnB, por ser ela um ator importante na constituição do cinema brasileiro, e por me parecer apropriado que seja proveniente da mesma um estudo a respeito deste.

Preocupe-me que, na tese, não houvesse nenhuma inibição em citar cientistas sociais brasileiros. Para reafirmar esta preocupação, tomo emprestadas, para cá, as palavras de Roberto Damatta, no prefácio d’ *A casa & a rua*: “não haverá aqui [...] a vergonha da citação do colega brasileiro, nem a omissão de caráter ideológico, ou ainda a supressão da fonte de aprendizado, o ponto onde uma idéia foi colhida” (DAMATTA, 1997: 13).

Ao assinalar a falta de referências a serem seguidas no tratamento do cinema brasileiro em específico, não quis dizer que esta deva ser entendida como uma proibição de se fazer uso de idéias, de falas e de escritos que não têm uma relação direta com o tema estudado. E isto está mais do que claro para quem está no campo das ciências sociais. Na escrita deste trabalho, o critério para serem feitas as citações foi a pertinência das mesmas. Vi aqueles que conversaram comigo sobre o cinema brasileiro como sujeitos que trouxeram dados acerca deste cinema, mas os vi antes como pessoas que me ajudaram a pensá-lo - independente de seu grau de formação, ou área de atuação. E, neste sentido, reconheço sua contribuição como fundamental, sem querer com isso responsabilizá-los pelo que escrevi. Ocorre que a situação de estudarmos um tema - não tratado anteriormente - pode nos levar a uma maior receptividade diante daqueles que nos informam sobre uma realidade ausente da literatura acadêmica. Então - voltando ao ato de citar -, se não há aqui a vergonha da citação do “colega brasileiro” – como diz Damatta -, não há de forma alguma a vergonha da citação daqueles que nem “colegas” são. Pelo contrário, reafirmo: suas falas foram de fundamental importância. Importância esta muito apropriada em um trabalho com uma perspectiva antropológica.

Nayse López escreveu, em 06 de fevereiro de 1999, o artigo “Benjamin e a passagem final”: um pensamento contido na mítica maleta”, onde apresenta um romance sobre Walter Benjamin e uma obra analítica de um tratado do autor judeu alemão. Guardei este artigo por estar lendo textos de Benjamin à época, e por apreciar as palavras do mesmo, retiradas por Nayse López do romance *A Travessia de Benjamin*, de Jay Parini:

Uma trilha pelas montanhas é diferente quando se está caminhando por ela e quando se passa voando de avião. Da mesma forma, a força de um texto lido é diferente quando, além de lido, ele é copiado a mão. O passageiro do avião vê apenas o caminho se estendendo pela paisagem, obedecendo aos ditames do terreno. Só aquele que segue a pé pela trilha passa a compreender a força que ela tem e como ela se manifesta (BENJAMIN apud LÓPEZ, *Jornal do Brasil*, 06/02/99).

Concordei com Benjamin de imediato, em razão de meu hábito de copiar textos a mão, como quem os toma para mais perto de si, como quem os escolhe. O mesmo ocorreu com as várias citações presentes neste trabalho sobre o cinema brasileiro. Grande parte delas foi copiada a mão (trilhas seguidas a pé, como diz Benjamin). Mas, isto não é o mais importante. O mais importante é serem estes escritos, ou falas, acerca deste cinema, visões que considero fundamentais à narrativa sobre ele apresentada aqui. As citações, mais as entrevistas transcritas em anexo, são vôos de avião/leituras, que julguei imprescindíveis aos passageiros/leitores. Quero, com isso, dizer que acredito haver uma força nestes textos: de legitimação, de argumento, de ilustração, etc. Por reconhecer neles essa força, percorri-os a pé e transcrevi-os ao pé da letra.

A descrição estará muito presente aqui. É uma descrição que considera o detalhe, uma descrição com detalhamento, expressa, por exemplo, quando se mostra necessário ver o ano do filme, de qual cineasta ele é, sua metragem²² (curta, média, longa-metragem), sua bitola (16mm, 35mm), etc. Vejo como uma responsabilidade grande o ato de fazer referência a produções cinematográficas, pois que não sou uma fazedora de cinema: nunca realizei ou participei de um filme, nem fiz uma graduação em cinema. A ausência destas experiências não comprometeu, acredito, este trabalho antropológico. Entre outras preocupações, tive a de descrever tudo com muito cuidado, de ser bem descritiva, minuciosa mesmo, para que nestas páginas, de alguma forma, se respirasse uma atmosfera cinematográfica. Jean-Marie Pesez disse que “para tratar da vida material, o historiador deve fazer-se etnógrafo” (PESEZ, 1990: 193). Não sou historiadora, mas procurei fazer aqui, também, uma etnografia do cinema brasileiro.

Na primeira pesquisa bibliográfica, não encontrei um terreno a partir do qual formular proposições para o estudo do cinema brasileiro. Optei, então, por descobrir qual seria meu campo empírico, por buscar onde eu iria encontrar o cinema brasileiro para estudá-lo, fui ver os caminhos apontados pela realidade onde este cinema se fazia e faz presente. Verifiquei que o conhecimento do cinema brasileiro envolve o conhecimento de uma série de eventos, pessoas, filmes, documentos (valendo a pena observar que estes não se apresentam reunidos num mesmo espaço físico). Foi, a partir desta verificação, que comecei a delinear o campo empírico da pesquisa.

²² Ao longo desta tese, utilizei o termo “metragem”, de forma isolada, com a seguinte acepção em cinema, presente no *Novo dicionário Aurélio*: “Comprimento de um filme, proporcional à sua duração. [A palavra *metragem*, isoladamente no Brasil, é de uso corrente, no entanto, nas loc. *de curta metragem e de longa metragem* (filme, projeção, etc.) de sentidos óbvios” (FERREIRA, 1975: 919). Ao utilizar o termo “metragem” apenas - relacionado ou não aos termos “curta-metragem”, “média-metragem”, e/ ou “longa-metragem” -, eu me referi à metragem que um filme tem ou pode vir a ter quando pronto - significado presente no dicionário. Contudo, é usual que se utilize o termo “formato”, e não “metragem”, e se considere que curta-metragem, média-metragem ou longa-metragem é o formato - e não a metragem - que tem ou terá um filme. Optei por não fazer uso do termo “formato”, conforme este emprego.

O empenho por identificar e delimitar o campo empírico a ser abordado foi grande. Nesta etapa – como é comum ocorrer –, não foram obtidos os resultados esperados para algumas buscas. Contudo, estas não se revelaram destituídas de validade: mostraram que o tema do cinema brasileiro não poderia ser abordado através de alguns recortes de pesquisa pressupostos. Minha procura por encontrar trabalhos de final de curso, dos alunos da Faculdade de Comunicação da UnB, que versassem sobre o cinema brasileiro, ou sobre o cinema brasileiro, revelou-se infrutífera. Por ter sido, na UnB, implantado o primeiro curso de Cinema do Brasil em nível de graduação numa universidade pública, supus que o cinema brasileiro e o cinema brasileiro pudessem figurar como temas dos trabalhos de final de curso dos alunos do Departamento de Audiovisual e Publicidade (DAP) da FAC/UnB (Faculdade de Comunicação). Quem sabe, alguns poderiam ter se interessado por pesquisar um período anterior ao deles: o do curso de Cinema. Consultei inúmeros trabalhos (trabalhos de estudantes do Departamento de Audiovisual e Publicidade e do Departamento de Jornalismo) – e pude constatar, nesta consulta realizada numa sala da FAC, que falar do olhar dos estudantes do Departamento de Audiovisual e Publicidade (e de outros departamentos da Faculdade de Comunicação), a respeito dos cinemas brasileiro e brasileiro, não era possível com base nestes trabalhos, pois que este olhar estava ausente.

Fora do recorte do cinema brasileiro, ficaram eventos como o Festival Internacional de Cinema de Brasília, o qual completou sua sétima edição em 2005, realizado no Cine Academia da Academia de Tênis de Brasília. O FicBrasília caracteriza-se: pela exibição de filmes estrangeiros fora do circuito comercial, quase todos inéditos no Brasil; por retrospectivas da obra de diretores, atores, etc., renomados internacionalmente; pela presença da “gente de cinema em geral”, convidada para o evento; por palestras e debates. No catálogo do FicBrasília 2001, há um texto no qual se assume a missão do Festival de apresentar o que há de novo no panorama da produção cinematográfica mundial e de projetar jovens realizadores do cinema mundial (FICBRASÍLIA 2001, 2001: 08). O FicBrasília constitui-se como um evento que aparece ligado à promoção de uma cinematografia estrangeira e afastado do cinema brasileiro. Desse modo, eu identifico este evento e sua ausência no quadro do cinema brasileiro que fui construindo com base nos diversos dados trabalhados. Em condição similar à do FicBrasília, estão as salas de cinema das escolas de idiomas com exibição de filmes estrangeiros, por vezes, organizados em mostras. Uma importante sala de cinema das escolas de idiomas é a da Cultura Inglesa, apresentada como “a primeira sala de cinema de arte na capital”, na matéria “Cine Academia Cultura Inglesa reabre sala pioneira em Brasília” (*Caderno Brasília*, 14 a 20/09/2003). Nesta, tem-se a informação de que a sala, a qual esteve fechada durante quatro anos, foi reaberta em 9 de setembro de 2003, com o nome de Cine Academia Cultura Inglesa, em razão da parceria estabelecida entre o Grupo Cine Academia e a

Cultura Inglesa. Em 13 de março de 1978, se deu a fundação da Cultura Inglesa em Brasília. Na matéria do ano de 2003, é dito que seu auditório a funcionar como cinema em 1981, com a exibição de filmes cedidos por representações diplomáticas. Nesta tese, a sala de cinema da Cultura Inglesa é mencionada apenas em uma nota (nota 105), ou em algumas das entrevistas que fiz, são momentos nas quais ela aparece ligada ao cinema brasileiro. Também estarão ausentes as salas de cinema dos *shoppings centers*, as quais exibem, predominantemente, filmes comerciais norte-americanos. Estas também distam do cinema aqui tratado.

Nessa tese, como já foi dito, objetivou-se construir uma narrativa sobre o cinema brasileiro. Leituras que fiz acerca de várias concepções de história serviram à investigação deste cinema. Philippe Ariès refere-se à história das mentalidades, nascida em seguida à Primeira Guerra mundial, num grupo formado por historiadores como os franceses Lucien Febvre e Marc Bloch, por antropólogos como L. Lévy-Bruhl e sociólogos como Maurice Halbwachs, por geógrafos e outros. A partir de 1929, tal grupo viria a inspirar os *Annales d'histoire économique et sociale*, mais conhecida como “escola dos Annales” [aspas do autor]. O grupo dos *Annales* não era o único, apesar de ser o mais bem organizado. Algumas personalidades isoladas, não ligadas a este grupo, tiveram papel pioneiro como ele. Entre elas, o historiador holandês Huizinga e o sociólogo Norbert Elias. Pertencentes ao grupo dos *Annales*, ou isolados dele, estes autores todos atribuíam um domínio diverso à história, distinto daquele ao qual ela se limitara até então. O novo domínio era “o das atividades conscientes, voluntárias, orientadas para a decisão política, a propagação das idéias, a conduta dos homens e dos acontecimentos”. Ele aparece ainda mais exemplificado no pensamento de Huizinga apresentado por Ariès:

Para Huizinga, o domínio do imaginário, do sentimento, do jogo, da gratuidade, é tão importante quanto o da economia. Diz isso explicitamente em “O declínio da Idade Média”: “A história da civilização deve cuidar tanto dos sonhos de beleza e de ilusão romanesca, quanto dos números da população e dos impostos”, isto é, da história demográfica e econômica. “A própria ilusão em que viveram os contemporâneos tem o valor de uma verdade” (ARIÈS, 1990: 155).

Imaginário, sentimento, jogo, gratuidade, sonhos e ilusão são vistos como domínios imprescindíveis à história da civilização, tanto quanto aqueles que podem ser expressos pela ciência econômica e/ou demográfica. Em meu trabalho, procurei mostrar como o sentimento de paixão pelo cinema por parte dos que fazem cinema e o entusiasmo do público diante deste aparecem como elementos ou domínios fundamentais nesta narrativa do cinema brasileiro aqui apresentada.

Sobre a história das mentalidades, Ariès escreve que – à época dos pais fundadores (aqueles da primeira geração, na qual estavam L. Febvre e M. Bloch) - ela era apenas um aspecto de uma história maior, chamada “história social”, ou “história econômica e social”. Tal história, que já

apresentava pretensões de ser total, tinha a economia como responsável pelo alcance desta totalidade. Com base na economia, tinha-se uma história total – praticada na Inglaterra e nos Estados Unidos como “*social history*” [aspas e grifo do autor] - em contraposição à história política, factual. Esta última, também chamada de história tradicional, voltava seu interesse, principalmente, para os indivíduos, para as camadas superiores da sociedade, para as elites desta (reis, governantes de Estado, líderes revolucionários) e para os acontecimentos ou instituições sob domínio dessas elites. A história social era formada pela história econômica e pela história cultural. A história social estava do lado oposto da história tradicional, interessada pelos que – na sociedade – não se encontravam no poder, mas estavam submetidos a ele, a massa. A orientação da história social não se voltava unicamente a pesquisar o passado, pois que promovia também novas ciências do presente, como a antropologia, a sociologia, a etnologia, a psicologia. Estas tinham em comum o interesse pelos dominados, pelos que eram postos à margem pelas elites consecutivas: o coletivo no qual, começava-se a acreditar, estavam as grandes forças da sociedade.

Estabeleço ligações entre o que escreve Ariès acerca da história social e o estudo que realizo aqui sobre o cinema brasileiro: ele aponta a antropologia como uma das novas ciências do presente, cuja pesquisa não está restrita ao passado. Ora, ao fazer este estudo de cunho antropológico sobre o cinema em questão, investiguei realidades passadas deste cinema, hoje não mais existentes. Mas, investiguei também realidades do atual cinema brasileiro, realidades presentes – as quais Ariès apresentou como sendo características dessas ciências humanas mais recentes. Pensei, também, se seria possível ver os cineastas brasileiros como massa da sociedade, localizá-los distantes do poder. Pude observar que não, pois o Estado é o principal fomentador do cinema produzido no Distrito Federal²³. O cineasta Vladimir Carvalho escreve: “Em Brasília, o provedor quase que exclusivo é o estado, e frequentemente sentimos o peso ideológico de sua presença” (CARVALHO, 2002: 12). E faz referência a um procedimento dos cineastas na relação com este governo: “Sem mercado de capitais, sem indústria nem comércio que comportem as iniciativas em negócios cinematográficos das do tipo do eixo Rio-São Paulo, elegemos uma estratégia de forcejar junto aos órgãos do governo, para que dotem Brasília do instrumental

²³ Gostaria de reproduzir aqui texto de um trecho no qual Dácia Ibiapina escreveu-me para comentar os recursos financeiros obtidos junto ao Estado pelo cinema brasileiro: “o Governo do Distrito Federal investe pouco no cinema de Brasília, se comparado a outros governos estaduais e municipais. Boa parte do que se produz em cinema em Brasília, especialmente quando se trata de filmes de longa-metragem, é financiado com recursos do governo federal – através de editais do MinC [Ministério da Cultura], da Petrobrás Cultural [Programa Petrobrás Cultural], da ANCINE – Agência Nacional de Cinema -, e outros. [...] o que é peculiar ao cinema brasileiro é que aqui não há uma lei local de incentivo à cultura, como há em outros estados e municípios. Aqui, a opção do GDF foi por criar um fundo, administrado pela Secretaria de Estado de Cultura, com recursos oriundos de tributos pagos por empresas privadas – mais especificamente as vinculadas ao chamado Pró-DF, para financiar projetos culturais, falo do FAC – Fundo da Arte e da Cultura. É um mecanismo diferente, onde o produtor cultural tem que se dirigir à Secretaria de Cultura, ou seja, ao Estado, e não às empresas privadas”.

necessário ao fazer do cinema” (ibid.: 37). Considerando as afirmações de Vladimir e dados que obtive (grande parte deles apresentada no Capítulo III), pode-se dizer que tais cineastas dependem do Estado para fazerem filmes, mas a proximidade que estabelecem com este lhes é favorável, na medida em que os esforços empreendidos junto a ele têm sido proveitosos, como mostra a condição de pólo de produção cinematográfica do DF.

Segundo Philippe Ariès, na primeira geração dos *Annales*, o compartimento das mentalidades ainda estava unido ao da economia, formando os dois a história total, ou que se acreditava ser total. O autor afirma ser estreita a ligação aí existente entre a história econômica e a história psicológica, ao mencionar a repercussão dos fatos econômicos (preços, salários, impostos, mercado, etc.) no dia-a-dia das pessoas (carestia, penúria ou enriquecimento, fome, doenças, mortalidade). Tais fatos podiam ser observados, e a sequência continuada de seus dados numéricos possibilitava uma visão onde a vida cotidiana não era lida através de um relato no qual ela era representada como uma realidade curiosa. Também à luz das idéias de Ariès, é possível pensar que os fatos econômicos repercutem na prática cinematográfica do cineasta e nas suas atitudes mentais, na sua psique²⁴ de cineasta.

Pode-se dizer, com tranquilidade, que os cineastas costumam ser apaixonados pelo cinema. Há sabida fascinação por parte destes profissionais com relação a seu ofício. O cinema é magia, é encantamento, é febre. Muitos cineastas já definiram a sétima arte através destas categorias. Ocorre que, se o cinema é magia, não se fazem filmes através de um passe de mágica, ou da feitura de um encantamento. O encantamento do cinema é o encantamento de uma realidade existente há mais de um século. Contudo, aquele que, encantado com o cinema, faz um filme, dá uma resposta específica a este encantamento: ele cria uma nova obra e, ao mesmo tempo, perpetua esta realidade consolidada que é a sétima arte, “fazendo cinema”. O cinema é magia a seduzir seus artífices, mas - junto ao poder de fascinação do cinema -, está também, no discurso de quem faz cinema no Brasil, o elemento da carência de recursos. A magia do cinema, a falta de recursos para fazê-lo e, acrescento, a técnica cinematográfica são elementos por demais presentes nos discursos dos cineastas brasileiros e, portanto, dos cineastas do cinema brasileiro – como também procurei mostrar ao longo deste estudo²⁵. Lembro de uma conversa que tive com o cineasta Vladimir Carvalho no 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2003. Nesta, ele me falou da falta de recursos para filmar como sendo um limitador à imaginação artística. Deu-me o exemplo de uma parede que, inicialmente pensada para ser rosa em um filme, vem a ser branca em razão do valor do financiamento obtido para a realização deste, o qual não permite o custeio de uma tinta mais cara.

²⁴ Faço uso deste termo com o seguinte significado: “A alma, o espírito, a mente” (FERREIRA, 1975: 1155).

²⁵ Na entrevista que realizei com o cineasta Renato Cunha, estes elementos estão claramente presentes em variados momentos (ver Anexo I).

Sem dúvida, fatos econômicos – como o crédito do cineasta, insuficiente para o que ele idealiza em seu filme, e os preços do mercado – podem exercer uma influência sobre sua prática cinematográfica, cuja interferência na capacidade criativa do mesmo é vista pelo próprio como negativa.

Não é de se estranhar que, quando o assunto é cinema, sejam feitas referências a uma materialidade característica da realidade cinematográfica. Ao falarem, aqueles que trabalham no meio cinematográfico podem fazer menção à câmera, à iluminação, ao cenário (como no caso da fala de Vladimir), etc. Todos estes são elementos, coisas materiais. Nas entrevistas que realizei, pude observar o quanto falar de cinema implicou em se falar de elementos materiais, associados ao que é concebido como sendo “cinema”. Decorrente disso, é normal que tais elementos possam variar de interlocutor para interlocutor. Observei, por exemplo, que o Cine Brasília – sede da programação principal do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – foi um desses elementos presentes nas falas dos entrevistados. Beatriz Volpato e Gilda Furiati foram público do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ocorrido de 23 a 30 de novembro de 2004. Foi feita uma entrevista com cada uma delas, com o intuito primordial de conhecer as visões que tiveram desta edição do FBCB. Na entrevista com Gilda, ela revelou o que lhe pareceu uma incoerência: a realização de um festival tão importante, em um cinema cujo espaço físico é decadente - o Cine Brasília. Enquanto este festival do cinema brasileiro concentrar a programação mais importante ali, disse ela, pode-se ter certeza de que o cinema brasileiro não está sendo de fato valorizado. Em sua visão, o Cine Brasília – com banheiros inadequados para o montante do público, poltronas e carpetes deteriorados, uma única bilheteria e uma enorme fila para compra de ingressos - é um espaço em desacordo com o evento do porte que ele abriga. Com base no todo de sua entrevista, pode-se dizer que – para ela - o cinema é incompatível com o 37º Festival de Brasília, em razão do grande valor que ela atribuiu a este. Na entrevista com Beatriz, a tônica foi a desorganização do Festival, relacionada ao que se pode chamar de um amadorismo por ela identificado no evento. O enfoque do espaço do Cine Brasília foi positivo: reconheceu-se um encanto no cinema, por seu aspecto de cinema antigo, amplo, com uma arquitetura dos anos 60. Beatriz não estabeleceu um vínculo forte entre o espaço do cinema e o Festival, vínculo acentuado na entrevista de Gilda.

Condições, circunstâncias nas quais se objetiva o cinema brasiliense. Procurou-se aqui mostrar um contexto material deste cinema, seja através de dados referentes ao patrocínio obtido para produções cinematográficas do DF junto ao Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal (como mostrado no Capítulo III), seja através das fotos do Arquivo Público do Distrito Federal relativas ao cinema nos primeiros anos de Brasília, ou das fotos que tirei do Festival de Brasília em 2004. Estes

dados todos, escritos e visuais, servem à descrição de um contexto material do cinema brasileiro²⁶.

Jean-Marie Pesez escreve que o letrado prefere não se deter naquilo que lhe pareceria uma falácia inútil: fazer a descrição de algo que seu leitor conhece bem por fazer parte de sua vivência, algo que – por ser cotidiano - a todos é familiar²⁷. O letrado – observa o autor -, se faz menção a algum dos objetos do dia-a-dia do leitor, o faz através de uma única palavra, a qual não oferece muitas informações ao historiador (PESEZ, in LE GOFF, 1990: 203). Nesta tese, procurei não ser como o letrado referido por Pesez. Ao escrever, o fiz como se estivesse fazendo uma narrativa sobre o cinema brasileiro para quem desconhecesse por completo as realidades relacionadas a este. Se tive por objetivo ser descritiva, foi com o intuito de melhor apresentar tais realidades. De modo algum, quero dizer com isso que fiz uma narrativa completa a respeito do cinema brasileiro completa. Não, apenas busquei construí-la da forma mais clara, através dos aspectos escolhidos – em cuja abordagem a descrição esteve sempre presente. A análise do que foi escrito na imprensa sobre o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em determinados anos – conforme feito no Capítulo II - é exemplo de um desses aspectos. Eu não optei, por exemplo, por tratar – em um capítulo - o cinema brasileiro através da análise de filmes realizados em um determinado período, ou de filmes de um determinado cineasta deste cinema.

Em *História e memória*, Jacques Le Goff cita uma concepção de história do filósofo francês Paul Ricoeur. Nesta, a existência de uma história completa não é possível. A história, em essência, tem mais de um sentido, presta-se a mais de uma interpretação; ela não admite o discurso absoluto. A história como “reino do inexato” justifica todas as dúvidas do historiador. A objetividade por ela querida não pode ser alcançada; a história pode apenas reconstruir e não, como gostaria, tornar vivo novamente (RICOEUR apud LE GOFF, 1990: 21).

Para Le Goff, a história é seguramente a ciência do passado. O passado – objeto e construção da história – está sempre a ser reconstruído e reinterpretado. Deve-se ter cuidado, no entanto, para que o passado não seja trazido para o presente de forma acrítica. Esta interação entre

²⁶ Em *História e memória*, Jacques Le Goff faz a seguinte citação de Marc Bloch: “Que historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem que sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos” (BLOCH apud LE GOFF, 1990: 540). Trata-se de “fazer falar as coisas mudas”, escreve Le Goff, citando Lucien Febvre. Como em muitos estudos, as fotos - nesta tese sobre o cinema brasileiro – são textos visuais que vêm nos informar sobre o assunto em questão de uma forma diversa daquela do texto escrito, mas, sem dúvida alguma, extremamente importante para o conhecimento da realidade tratada na pesquisa. Elas e os filmes dos cineastas do cinema brasileiro (estas últimas, imagens em movimento produzidas pelos que fazem parte do universo investigado, como as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes, mencionadas por Marc Bloch) são representações visuais deste cinema. No entanto, as fotos aqui apresentadas constituem-se em registros do cinema brasileiro fora da tela de cinema, pois que nelas estão retratados eventos nos quais os filmes são exibidos.

²⁷ Conforme disse Gilberto Velho (ver citação p. 12), ter familiaridade com uma realidade não significa compreender a lógica das relações que a constituem.

passado e presente foi designada como a função social da história. Conforme mostra o autor, em Lucien Febvre, a história classifica e agrupa os fatos passados, de modo sistemático, em razão de suas exigências atuais, e define a organização do passado em função do presente como sendo a função social da história. Segundo Le Goff, o passado é, em parte, dependente do presente, e a história como um todo é contemporânea, considerando-se que o passado é captado pelo presente e atende aos interesses deste. A historiografia é, assim, a sucessão de novas leituras do passado, repleta de ausências e revisões. O tempo, visto como a condição da história, deve ser respeitado pelo historiador. Uma das tarefas básicas deste será sempre a de datar. Mas, para se dizer que algo dura, existe desde certo tempo, é necessário fazer uso da periodização. Ela é o principal meio para que se conheçam bem as mudanças significativas da história, “para que a datação se torne historicamente pensável” (LE GOFF, 1990: 47).

Posso dizer que o passado do cinema brasileiro é recente, ao concordar com a datação que marca seu surgimento junto com a construção da cidade. Nesta tese, este passado está localizado, principalmente, no Capítulo I. As datas e os acontecimentos relativos a este cinema, presentes neste capítulo, foram obtidos a partir da pesquisa. Ocorre que outros já fizeram cronologias do cinema brasileiro, e – a partir da investigação que realizei – procurei aprofundar-me em determinados aspectos desses acontecimentos dotados de grande relevância na linha de tempo linear deste cinema que, apresentada no primeiro capítulo, serviu também como guia na tessitura do mesmo. Tratei este passado do cinema brasileiro, mas não me pareceu possível – como Le Goff exige que seja feito junto ao ato de datar – fazer uma periodização. Não identifiquei períodos marcados por determinadas características gerais, épocas ou fases no cinema brasileiro. Nem um par de datas ou fatos mais marcantes, cujo tempo transcorrido entre eles pudesse ser visto como um período. Entre as justificativas que dou para esta impossibilidade está o fato de ser o cinema brasileiro uma realidade inacabada e – não a desmerecendo ao chamá-la assim – despontante, jovem. Com isso, quero dizer que ela tem, a meu ver, um longo futuro. Se este cinema tem passado, e seu passado pode ser objeto da história (visto ser a história a ciência do passado, como afirma Le Goff), ele existe também no presente. Seu passado não tem a duração das realidades passadas indicadas por Le Goff. Entre elas, a do estudo feito por ele do nascimento do Purgatório dos séculos III e XIV no Ocidente.

Uma outra explicação para a falta desta periodização é a de que o cinema brasileiro é também cinema brasileiro e sofre com as realidades que afligem a este. Se considerarmos o nascimento do cinema brasileiro em 19 de junho de 1898, quando é, comprovadamente, feita a primeira filmagem em terras brasileiras (BERNARDET, 1995: 8) e sua continuidade até os dias atuais (tomando a produção de filmes brasileiros como indicativo da existência presente deste

cinema), veremos que, de 1898 até o presente momento, a história do cinema brasileiro não é toda ela dividida em períodos. Relaciono isto ao fato de ser o cinema brasileiro um sobrevivente²⁸, como o percebo também em grande parte da bibliografia a seu respeito, marcada sua história por “interrupções”, “renascimentos”, “retomadas” – termos que vêm nomear épocas caracterizadas por uma ausência ou por uma intensificação da atividade cinematográfica no país. Como será visto nesta tese, também no cinema brasileiro, há a escassez e o auge de produção, sendo que este cinema tem menos idade que o cinema brasileiro.

Como disse antes, o cinema brasileiro é também uma realidade do presente. Interpreta-se que seu nascimento está ligado à construção de Brasília, e uma continuidade lhe é dada, pois que se fala – na atualidade – do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como sendo um grande evento do cinema brasileiro – este mesmo cinema que surge com a cidade (conforme será visto no Capítulo I). Na concepção de Le Goff, a história enquanto ciência do passado não teria – podemos assim supor – o presente do cinema brasileiro como objeto. Sendo assim, não haveria uma história do presente deste cinema. Contudo, pode-se recorrer a outras concepções da história, apresentadas por Le Goff, nas quais este presente poderia ser o foco central.

Em inglês e nas línguas românicas todas, a palavra “história” vem do grego antigo “historie”, que significa “procurar”. É este o sentido da palavra em Heródoto, suas histórias são “investigações”, “procuras” [aspas do autor]. Le Goff escreve que, para o filósofo grego, o testemunho pessoal do historiador é o que de fato vale na narração histórica. Importa que este possa dizer que viu e ouviu (de outro) o que narra. Trata-se da primazia dada ao testemunho oral e vivido em um determinado momento da história. Contudo, observa Le Goff, a preferência pelos testemunhos vividos ou coletados diretamente não evitou que historiadores antigos se ocupassem com demora na crítica de tais testemunhos. Questionaram a veracidade das informações obtidas junto a outros e a de suas próprias impressões pessoais. O autor observa que o “passado recente” foi tratado de forma privilegiada pelos historiadores da antiguidade greco-romana e se refere, *en*

²⁸ Francisco C. Weffort escreve que a persistência do cinema brasileiro por se tornar uma indústria já dura quase meio século. A seu ver, este interesse pela criação de uma indústria de cinema não é apenas dos cineastas, ou de um corpo de profissionais brasileiros, mas do Brasil. Não fosse assim, o cinema brasileiro “já estaria liquidado há muito tempo”, pois os cineastas vivem num estado de estarem constantemente se deparando com incompreensões, estando eles dentro ou fora dos governos. A persistência pela criação de uma indústria cinematográfica brasileira só pode ser compreendida com o reconhecimento do cinema enquanto linguagem necessária à cultura brasileira e produto necessário à sua economia (WEFFORT, 2001: 17). Está aí a representação de um cinema que luta a duras penas para sobreviver. Encontrei depois, na pesquisa de matérias de jornais no Arquivo Público do Distrito Federal, um depoimento de Paulo Emilio Salles Gomes, na matéria “O milagre da sobrevivência do cinema no Brasil”, no qual ele se refere à tentativa de “sobrevivência” do cinema brasileiro. Segue sua declaração: “No momento em que se fala tanto em ‘milagre brasileiro’, é conveniente lembrar nosso cinema, verdadeiro ‘milagre’, tradicionalmente marcado por uma situação opressiva e seus 70 anos de história calcada numa luta feroz pela sobrevivência” (GOMES apud *Folha de S. Paulo*, 07/07/74).

passant, à “história imediata” [aspas do autor] – um dos problemas colocados ao historiador pelo testemunho (LE GOFF, 1990: 112).

O questionamento do caráter de verdade dos testemunhos obtidos pelos historiadores antigos por parte dos próprios levou-me a recordar o que disse o antropólogo Evans-Pritchard acerca dos informantes em “Algumas Reminiscências e Reflexões sobre o Trabalho de Campo”: é compreensível que dois informantes tenham opiniões bem distintas a respeito de uma mesma realidade, o que não significa que um deles esteja mentindo, pode ser que um seja bem mais informado do que o outro (EVANS-PRITCHARD, 1978: 307). Como alguns historiadores antigos ressentiram-se da qualidade do testemunho de seus informantes, provavelmente, o mesmo terá ocorrido com alguns antropólogos.

Mas, o que quero observar é que se é o testemunho pessoal ou coletado diretamente que tem importância, para Heródoto, na narração histórica, ele está - em alguma medida - fazendo referência a uma história construída no presente. Se posso dizer que vi, que testemunhei os fatos constituintes da história que narro, é porque esta é uma história da atualidade. Le Goff dá também o exemplo das guerras medas, narradas por Heródoto através dos testemunhos por ele coletados junto àqueles da geração anterior à sua, que viveram o acontecimento. Também aí, tem-se uma narração histórica de um tempo recente. Remeti-me a Heródoto para dizer que, ao pretender fazer uma narrativa sobre o cinema brasileiro, esta narrativa foi escrita também com base em meu testemunho pessoal, em meu testemunho vivido.

Há ainda algumas concepções de história, que ora apresento para mostrar como meu trabalho foi construído à luz destas várias concepções. Nas línguas românicas, ou neo-latinas (e em algumas outras), a palavra “história” é expressão de três conceitos distintos. Em um deles, a história é – nas palavras de Paul Veyne, citadas por Le Goff – “quer uma série de acontecimentos, quer a narração desta série de acontecimentos”. Narro, nesta tese, acontecimentos relativos ao cinema brasileiro. No entanto, um outro dos três conceitos parece-me o mais apropriado à narrativa do cinema brasileiro aqui apresentada. Neste, *uma* história é *uma* narração [grifos meus], que pode ser verdadeira ou falsa, e se basear na “realidade histórica” [aspas do autor] ou na imaginação, “ser uma narração histórica ou uma fábula” (LE GOFF, 1990: 18).

Certamente, não concebi e não concebo a narrativa que fiz sobre o cinema brasileiro como uma fábula, vejo-a – como já disse, fazendo referência a Gilberto Velho – como mais uma versão sobre este cinema. Esta versão não se constitui numa narração histórica, mas antropológica. Conforme dito anteriormente, as leituras aqui apresentadas de algumas concepções de história serviram à investigação do objeto. Não pretendi, com elas, argumentar que estava fazendo história, ao invés de antropologia. Os escritos de Philippe Ariès e Jean-Marie Pesez deixam ver que a

antropologia, a etnologia, o etnógrafo (assim nomeados) estão presentes nos trabalhos destes historiadores enquanto exemplos de ciências (no caso das duas primeiras) e de pesquisador (no caso do último) a serem considerados de forma positiva pela história para a produção do conhecimento histórico. Eu, por minha vez, estabeleci uma interlocução com historiadores ao considerar que seus escritos se mostravam intelectualmente rentáveis para produzir esta tese de cunho antropológico²⁹.

Fazer um filme não é algo barato³⁰. O cinema é uma atividade financeiramente cara. A luta do cineasta brasileiro para realizar seu filme, distribuí-lo e exibí-lo é antiga (ao longo desta tese, mostrou-se como alguns cineastas vêm esta luta). A possibilidade de fazer um filme pode vir através de um concurso aberto pelo Estado, que seleciona determinados projetos, ou através de financiamento obtido junto a instituições privadas.

As relações entre o Estado e o cinema brasileiro são de longa data, existindo inúmeros escritos nos quais tais relações são discutidas ou indicadas, tanto no campo dos estudos acadêmicos, quanto no campo político-institucional, no qual presidentes, ministros, secretários, deputados, etc. produzem – no exercício de seus cargos – artigos, ensaios, depoimentos, pronunciamentos que se constituem em documentos reflexivos acerca das ligações cinema/Estado no país. No campo dos estudos acadêmicos, é exemplo o livro *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*, de José Mário Ortiz Ramos (1983)³¹.

Neste, o autor investigou relações entre o cinema brasileiro e o Estado, a partir de meados dos anos 50 até os anos 70 (RAMOS, 1983: 12). Ao longo deste período, são mostradas as instituições estatais criadas para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Da parte de cada uma delas, existiu uma demanda por um determinado tipo de produção cinematográfica. É apresentado como os cineastas respondem a tais demandas ideológicas do Estado. Pretendendo realizar uma crítica politizada do processo de produção cultural, que é o cinema brasileiro nestas décadas, o autor

²⁹ Um trabalho antropológico - no qual o autor constrói a abordagem de seu objeto através de um diálogo explícito com a história - é *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*, de Clifford Geertz. Nele, Geertz estuda uma instituição de um tempo passado: o *negara* – Estado clássico da Indonésia pré-colonial. Miguel Vale de Almeida refere-se ao trabalho do antropólogo norte-americano – onde é tratada a organização estatal no Bali do século XIX - como “uma incursão antropológica na história, através da reconstituição de uma formação social do século passado e da instituição do Estado” (ALMEIDA, 1980: x). Geertz atrela o *negara* à “formação do caráter básico da civilização Indonésia”; para ele, a reconstituição do desenvolvimento político da Indonésia pré-colonial é indispensável à compreensão do padrão político da fase índica e das fases que se sucederam a ela. O autor emite considerações sobre gêneros de historiografia através dos quais se pretende contar a história de uma grande civilização. O gênero por ele escolhido é aquele no qual se faz uma história da cultura e dos elementos de civilização, por intermédio da interpretação dos documentos “em termos de processos ecológicos, etnográficos e sociológicos”. Para escrever este tipo de história, diz ele, escolheu, preferencialmente, a abordagem etnográfica” (GEERTZ, 1980: 15-17).

³⁰ No debate do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ocorrido em 29 de novembro no Hotel Kubitschek Plaza, com as equipes dos filmes da Mostra Brasília, exibidos na noite anterior no Cine Brasília, o cineasta do cinema brasiliense, Pedro Lacerda, disse que uma lata de negativo 35mm estava custando seiscentos reais, e que um curta-metragem 35mm (um curta-metragem costuma ter 21 minutos, no máximo) precisava, em média, de 15 latas para ser filmado. Isto totalizaria um valor de nove mil reais, e este não é o valor do curta-metragem pronto, posto que este não se faz apenas com o negativo da filmagem.

caracteriza como sendo tensos os contatos entre os cineastas e a ação estatal. Ele aponta a influência desta na postura política dos cineastas, bem como em seus filmes³². José Mário Ortiz Ramos apresenta as lutas ideológicas entre os cineastas e o Estado, na defesa de um determinado modelo de cinema brasileiro. E as lutas, de igual caráter, entre grupos de cineastas: um grupo posicionado ideologicamente do lado do Estado, e outro contrário a ele. O autor não se refere a lutas individualizadas entre cineastas, ou à luta de um cineasta, para a obtenção do financiamento para sua produção junto ao Estado.

Cinema brasileiro (CARDOSO; WEFFORT; MOISÉS, 2001) é um exemplo do debate da relação “cinema e Estado brasileiro” no campo político-institucional. A série reúne um ensaio de Fernando Henrique Cardoso, enquanto Presidente da República, outro de Francisco Correa Weffort, então Ministro da Cultura, e uma versão revista do depoimento de José Álvaro Moisés, à época Secretário Nacional de Audiovisual do Ministério da Cultura.

O título do ensaio de Fernando Henrique Cardoso – “Uma idéia na cabeça, uma indústria por criar” – é uma paráfrase da máxima cinemanovista do cineasta Glauber Rocha: “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”. No título, idéia e indústria - no caso, cinematográficas - estão aliadas. No ensaio, o sujeito de quem se fala é o produtor cinematográfico brasileiro – criador cujos filmes são vistos como progressivamente bem acolhidos pelo público do “cinema nacional”. A possibilidade deste produtor obter recursos financeiros para fazer seu filme junto à iniciativa privada é o foco principal do ensaio.

Segundo Cardoso, a lei de incentivo ao audiovisual é o meio através do qual o produtor tem ou pode ter acesso aos recursos de que precisa. Contudo, a obtenção de tais recursos requer uma mudança de postura, ou de papel: o cineasta deve deixar de ser, temporariamente, cineasta, para ser “agenciador”. Este último terá de sair à cata de uma empresa que, ao invés de preferir um tipo outro de propaganda institucional, esteja disposta a aplicar parte de seu Imposto de Renda devido, para financiar um filme. O problema apontado pelo autor, diante desta dinâmica, reside na asseveração do fato de que a qualidade de um projeto não assegura sua realização, tampouco a competência de seus idealizadores. O decisivo para sua efetivação torna-se a capacidade da equipe de produtores, diretores, atores, gerenciarem a eles próprios. Esta habilidade de auto-agenciamento é vista como a principal dificuldade a ser superada pelo governo e produtores cinematográficos, para que o cinema brasileiro possa ocupar o lugar merecido por sua maturidade. Deve-se garantir recursos para este cinema e assegurar uma base empresarial para a produção e a distribuição dos filmes brasileiros.

³¹ O livro originou-se de dissertação de mestrado defendida na PUC-SP, cuja banca examinadora foi composta pelos professores Octavio Ianni (orientador), Renato Ortiz e Jean-Claude Bernardet.

³² Na página 29, citei Vladimir Carvalho reconhecendo a influência ideológica do Estado no cinema brasileiro.

Fernando Henrique Cardoso fala da agradável proximidade que teve com atores e diretores de cinema, quando se reunia com estes no Palácio da Alvorada, enquanto Presidente da República, para conversar sobre o cinema brasileiro. De tais encontros, escreve, resultou o GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica), grupo que, segundo ele, em curto prazo conduziria à ação de “fazer do cinema brasileiro a indústria bem-sucedida que ele pode ser, em benefício dos produtores do público e do nosso sentimento de nacionalidade”³³ (CARDOSO, 2001: 11).

No caso da realização cinematográfica (como já afirmado) é concebível que o cineasta, para a obtenção de verbas, atribua um valor à definição de seu “fazer cinematográfico” de modo a torná-la especial. Definir é “Enunciar os atributos essenciais e específicos de (uma coisa), de modo que a torne inconfundível com outra” (FERREIRA, 1975: 426). Sendo assim, o cineasta definiria seu modo de fazer cinema como algo singular. Esta definição do cineasta (que talvez esteja numa empenhada disputa com outras definições de outros colegas de profissão) pode estar apresentada por escrito num projeto, ou pode ser verbalizada por este agente no trato com uma empresa, ao querer convencê-la a aplicar, para financiar um filme, parte de seu Imposto de Renda devido, ao invés de preferir um tipo outro de propaganda institucional. Seja no caso dos recursos oriundos da iniciativa privada para serem investidos na realização de filmes, seja no caso do concurso aberto pelo Estado para selecionar projetos de filmes a serem realizados com recursos públicos³⁴, é

³³ Na produção escrita (e acredito que na produção audiovisual também), que versa sobre o cinema brasileiro, é comum observarmos o pensamento sobre este sendo constituído através de sua relação com os termos “nação”, “nacional” e “identidade nacional”. Os emissores deste pensamento costumam associar a estes termos idéias comuns. Ao que parece, dizer “cinema nacional”, quando se fala do cinema feito no Brasil, ou por brasileiros, é o mesmo que dizer “cinema brasileiro”. Na mesma linha de argumentação, o “cinema nacional” é visto como parte da “nação”, como formador da “identidade nacional” brasileira. Com Cardoso, não é diferente. Como visto na citação acima, ele associa o êxito do cinema brasileiro ao fortalecimento do “sentimento de nacionalidade do brasileiro”. Em um outro momento, a idéia do cinema como elemento fundamental da identidade nacional é bem clara: “Antes de mais nada, o cinema é uma atividade cultural, que no mundo contemporâneo tornou-se importantíssima para a própria identidade de uma nação. A capacidade que tem o cinema de atravessar a sociedade, num corte seccional, é o que torna a realização cinematográfica ao mesmo tempo atraente e difícil” (CARDOSO, 2001: 10).

³⁴ José Mário Ortiz Ramos escreve que a CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada em 1963, investiu recursos na produção de filmes através de prêmios e financiamentos. Além do objetivo da implementação de uma indústria cinematográfica, diz o autor, era clara a procura da CAIC por exercer um “controle ideológico bem definido para a produção [...]”. Deixava-se claro que os filmes deveriam se colocar dentro de alguns limites, adotando-se balizas ideológicas bem claras, que dariam direito a rejeitar filmes que incluíssem ‘propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, de preconceitos de raça ou de classe’, ou ainda que tratassem de ‘propaganda de partido político ou associação cujo programa contrarie o regime democrático baseado na pluralidade dos partidos e na garantia dos direitos fundamentais do homem’. Note-se que transportava-se para o campo cinematográfico impedimentos e diretrizes que norteavam legalmente o país, já que se evocava a Constituição Federal, no artigo 6, que estabelecia os possíveis vetos a projetos de filmes a serem financiados, ou à premiação de filmes prontos, no caso de burlarem o estabelecido” (RAMOS, 1983: 32). Em minha dissertação de mestrado, na entrevista que realizei com o cineasta Walter Lima Jr., ele contou que *Menino de engenho* (1964) foi um dos projetos premiados pelo concurso de roteiros da CAIC. O filme obteve, desta premiação, parte de seu financiamento. A partir do que foi dito por José Mário Ortiz, poder-se-ia dizer que Walter Lima Jr. apresentou - no roteiro de *Menino de engenho* - uma definição de seu “fazer cinematográfico” acordada com o controle ideológico da CAIC. Em um outro momento da mesma entrevista, Walter Lima Jr. relatou a recusa de um projeto de filme seu, por Roberto Farias, então presidente da Embrafilme (criada em 1969): “E na época em que isso estava acontecendo, era o Roberto Farias que estava na

possível prever um empenho do cineasta para fazer com que sua legitimidade se constitua num poder decisivo a seu favor. Considerada esta interação entre cineastas, Estado e empresas privadas, vê-se claramente como o "fazer cinematográfico" é determinado por questões políticas e econômicas, e não apenas artísticas.

Marcos de Souza Mendes, cineasta do cinema brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, fez a graduação em Comunicação – opção “Audiovisual (Rádio, Tv e Cinema)”, na UnB, onde hoje é professor do Departamento de Comunicação. Raquel Maranhão Sá, jornalista e pesquisadora do cinema brasileiro, fez-lhe a seguinte pergunta: “_ Para você, o que é o cinema de Brasília?”. Entre outras coisas, ele respondeu:

O olhar regional de quem vive o Centro-Oeste é bem diferente de quem vive no Rio ou São Paulo e vem filmar aqui. É um olhar muito rico e pode contribuir tanto para a ficção quanto para o documentário. O cinema brasileiro ideal seria um cinema aonde a classe cinematográfica pudesse conviver sem rachas. Sem que os interesses pessoais prevalecessem aos coletivos. Como a gente sempre luta por condições de produção e o dinheiro é pouco, a classe fica dividida, o que é uma arma antiga da ditadura militar. Quando o dinheiro é pouco, as divergências aumentam. O meu cinema ideal seria que todos pudessem fazer os seus filmes, que tivéssemos condições profissionais de produção e que os nossos filmes pudessem chegar à sociedade (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 88).

O cineasta Marcos Mendes dota o cineasta habitante do centro-oeste de uma especial legitimidade para filmar a região. A ele, atribui uma riqueza de olhar - em contraposição a um olhar estrangeiro, sobre o qual nada é dito. Há uma definição do “fazer cinematográfico” do cineasta do centro-oeste, ao ser conferida a ele – além da maior legitimidade do olhar – a aptidão para fazer um cinema documentário ou um cinema de ficção na região. É reconhecida a existência da classe cinematográfica de Brasília, caracterizada pela desunião em razão dos poucos recursos financeiros disponíveis aos cineastas para fazerem cinema. Fala-se de um cinema brasileiro ideal. É o cineasta de Brasília impondo o valor do cinema brasileiro e a legitimidade dos cineastas do mesmo enquanto produtores deste cinema. Ao que parece, este cinema tem, a seu ver, uma maior autoridade cinematográfica para retratar o centro-oeste.

Embrafilme; todos os cineastas brasileiros que estavam em atividade naquele momento fizeram um filme. Eu fui o último a fazer, porque o Roberto, uma vez, chegou para mim e falou assim: ‘_ Walter, você é o único que não fez, porque é que não fez? Eu quero que você faça, apresenta um projeto lá para você fazer’. E eu apresentei um projeto, que era um projeto d’ *O Moleque Ricardo*. [...] E que seria um filme totalmente político-social... E ele me negou, ele disse que as altas esferas tinham negado. Ele negou, ele não queria comprometimentos políticos. Porque *O Moleque Ricardo* fala exatamente do nascimento do sindicalismo no Brasil, que começou em Pernambuco, e nas greves que aconteceram ali: a greve dos padeiros... E eu deixei de fazer” (Entrevista concedida a MOTA, 2005: 133-134). É possível dizer, com base na fala de Walter Lima Jr., que seu trabalho enquanto cineasta agradava ao também cineasta Roberto Farias. Contudo, neste projeto, com base na obra literária homônima (1935) de José Lins do Rego, a definição apresentada de seu “fazer cinematográfico” continha elementos de uma visão política que estava em desacordo com as premissas ideológicas da instituição.

Uma imagem distinta dessa da desunião entre os cineastas brasilienses aparece na fala de Raquel Sá. Nesta, há uma cooperação cinematográfica, onde se reúnem sujeitos que ocupam diferentes papéis no "fazer cinematográfico". Assim ela caracteriza a interação destes em reuniões do meio cinematográfico:

O que me chamou atenção ao realizar este livro foi a união da classe cinematográfica brasiliense. Independente de preferências de gêneros cinematográficos [...] e mesmo de diferenças de gerações, os diretores costumam se reunir sempre para conversar e discutir temas relacionados à área, junto de produtores e técnicos, que também têm suas participações e opiniões garantidas nas assembléias da ABCV³⁵ (SÁ, 2003: 15).

Raquel Sá escreve estas linhas na apresentação de seu livro *Cineastas de Brasília*, livro de entrevistas com cineastas do cinema brasiliense, no qual consta a entrevista com Marcos Mendes, que teve um trecho citado mais acima. Em suas falas, é comum a presença da *classe cinematográfica* do cinema brasiliense. Mas, ao contrário do cineasta, a jornalista e pesquisadora marca a união desta classe. Suas duas falas são exemplos da diferença de visões acerca de uma realidade que parece ser a mesma: a da classe cinematográfica de Brasília. Digo “parece” porque, ainda que estejam se referindo a um mesmo segmento social, entendo que eles têm percepções distintas acerca das interações existentes neste – interações vistas enquanto relações de uma classe. A realidade de tal *classe cinematográfica* – considerada a representação que fazem dela - não é a mesma para ambos.

No debate ocorrido em 19 de abril de 2005, na mostra Vladimir 70³⁶, Vladimir Carvalho, cineasta homenageado da mostra e primeiro integrante da mesa ao qual foi passada a palavra, iniciou dizendo assim:

Ao mesmo tempo, nos bastidores, disseram: “_ Fala pouco, fala pouco. Porque a gente tem de ouvir a platéia”. E eu sou totalmente favorável. [...] Eu encaro isso aqui como uma oportunidade de a gente fazer uma conversa mais tranqüila. Em Brasília, a gente tem já uma certa tradição, depois da criação das duas associações³⁷, de se pegar. “Se pegar” no termo nordestino mesmo: pegar um na goela do

³⁵ Em 1978, foi criada a seção DF da Associação Brasileira dos Documentaristas (ABD nacional). No início dos anos 90, esta é transformada na ABCV – Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo. Na entrevista que fiz com o cineasta Vladimir Carvalho, ele fala desta passagem da ABD-DF para a ABCV: “Se deu, exatamente, quando a gente sentiu que a presença do vídeo era muito forte em relação ao próprio cinema, porque a gente já podia utilizar nas próprias aulas o equipamento de vídeo, quando o CPCE [Centro de produção Cultural Educativa da UnB] já estava instalado, que os alunosestagiavam no CPCE. [...] Aí, a gente juntou todo mundo que trabalhava com cinema e vídeo e um pouco até o que prestava serviços à publicidade (não era um publicitário, mas serviu à agência de publicidade), juntaram-se todos esses e fundamos, ou refundamos, a ABD com o nome de Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo (ver Anexo I).

³⁶ No capítulo três, falar-se-á mais da mostra Vladimir 70.

³⁷ Vladimir, creio eu, refere-se à criação da ABD-DF, em 1978, hoje chamada ABCV – Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo – e à criação da APROCINE – Associação dos Produtores e Realizadores de Longas-metragens de Brasília -, em 2003.

outro. A temática política é muito forte. Porque... Sabe como é: os recursos são poucos e a gente não pára de reivindicar, cria tensões terríveis. Então, eu achava que isso aqui... A gente pudesse... Vou aproveitar a oportunidade...

A conversa mais tranqüila é a conversa com o público. Em oposição a ela, está a pega, “Discussão acalorada, desavença, disputa”, o ato de se pegar, “Discutir, brigar” (FERREIRA, 1975: 1056-1057), tido como uma tradição entre os que fazem cinema em Brasília. A carência de recursos, presente aí e na fala de Marcos Mendes, é sempre relacionada à falta de harmonia do grupo; os dois cineastas fazem uma breve indicação da disputa entre os cineastas do cinema brasileiro, para se apropriar dos recursos financeiros para fazer seu filme. Como visto aqui, Marcos Mendes, Raquel Sá e Vladimir Carvalho expressam visões acerca das relações de um segmento social. Neste momento, eles não fazem referência às relações do cinema brasileiro com o Estado. No entanto, a questão da obtenção de recursos financeiros para fazer filmes por parte dos cineastas é central tanto nas falas de Marcos Mendes e Vladimir, quanto nas relações entre o Estado e o cinema brasileiro, como apresentado anteriormente.

No Anexo I, estão, por ordem de realização, em seu íterim, as entrevistas que realizei. As duas primeiras com Beatriz Volpato e Gilda Furiati. Beatriz e eu cursamos juntas a graduação em Ciências Sociais, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, e - no ano de 2002 - ela passou a residir em Brasília. Eu e Gilda fomos colegas da disciplina Literatura Brasileira e Mídia³⁸, ministrada no primeiro semestre de 2004, pelo professor Adalberto Müller Jr., no Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da UnB. Gilda é mestranda em Teoria da Literatura na universidade e jornalista. As duas assistiram a sessões de cinema do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Quis ampliar minha observação do 37º FBCB através de suas entrevistas, ao mesmo tempo em que pretendi conhecer o que elas, enquanto público (este importante segmento do cinema), tinham a dizer sobre o que presenciaram no Festival. Em suas entrevistas, Beatriz e Gilda traçaram um panorama para além do FBCB, a fim de falar do Festival, o que foi muito enriquecedor.

O senhor Fernando Adolfo foi o terceiro entrevistado. Nos catálogos do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro consultados para esta tese (indicados nas Referências Bibliográficas), o senhor Fernando é apresentado como alguém que participou de todas as edições do Festival; integrou diversas comissões de seleção de filmes para festivais de cinema, tendo sido jurado de muitos deles; e fez parte de comissões de seleção de roteiros cinematográficos no Fundo da Arte e da Cultura (FAC), da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, e de editais de curtas e longas-

³⁸ No curso, foram lidos autores que teorizaram relações entre cinema e literatura. Organizaram-se seminários entre os alunos, que partiram da bibliografia teórica para efetivar a análise de filmes, com trechos exibidos em classe.

metragens no Pólo de Cinema e Vídeo do DF³⁹. É dito também ser ele o funcionário mais antigo da Fundação Cultural do DF, atual Secretaria de Cultura. Acredito que até o presente momento, como à data da entrevista, o senhor Fernando Adolfo continue a estar à frente da assessoria de cinema da Secretaria de Cultura do DF, a ser coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do DF e programador do Cine Brasília. Diante de tais credenciais, eu supus que esta entrevista seria um grande ganho, e não me enganei. Talvez, possa dizer que me enganei com relação à dimensão do ganho, que foi ainda maior do que eu imaginava.

Depois, entrevistei Renato Cunha, também colega da disciplina Literatura Brasileira e Mídia. Renato fez a graduação em Cinema e em Letras na UnB, bem como o mestrado em Literatura. Cineasta do cinema brasiliense, realizou os filmes “O Terceiro Baile” (2002), “Faça o Bem Sem Olhar a Quem!” (2003) e “O Reinado Nosso de Cada Ano” (2005) – três curtas-metragens. Com algumas questões formuladas para a entrevista (as iniciais), procurei esclarecer minhas dúvidas concernentes a termos do vocabulário de cinema e a processos envolvidos na realização de um filme. Tais dúvidas foram solucionadas nas respostas do entrevistado. A entrevista se me mostrou muito relevante; pude observar que, no conjunto das falas do cineasta, manifesta-se, sobretudo, o que ele apresentou como sendo a sua visão acerca das circunstâncias nas quais se faz cinema no Brasil e no Distrito Federal. Visão deveras apropriada à perspectiva adotada nesta tese, onde o cinema brasiliense é tratado como parte do cinema brasileiro.

A entrevista seguinte foi realizada com Dácia Ibiapina, cineasta do cinema brasiliense e professora e diretora da Faculdade de Comunicação (FAC) da UnB. Na entrevista com Dácia, vemos sua vida acadêmica marcada pela presença do cinema, desde a época de estudante do curso de Engenharia na Universidade Federal do Piauí, até à sua experiência na UnB, onde hoje é professora da FAC. Também sua trajetória de cineasta aparece deveras ligada às atividades desenvolvidas por ela na Universidade de Brasília. Ao falar dos processos pelos quais se envolveu com o cinema (enquanto apreciadora, estudiosa ou realizadora), Dácia foi desenhando também seu percurso pessoal na UnB e a existência constante do Cinema nesta universidade. Contando essas suas vivências relacionadas ao cinema e à docência, ela ampliou minha perspectiva sobre o cinema brasiliense.

O quarto e derradeiro entrevistado foi Vladimir Carvalho, cineasta de maior expressão do cinema brasiliense. Também como professor da UnB, Vladimir formou muitas gerações no aprendizado do cinema. Entrevistar Vladimir foi, em alguma medida, voltar ao início. Lembrei-me que o vi pessoalmente, pela primeira vez, num debate⁴⁰ onde ele falava entusiasticamente (como

³⁹ O Pólo de Cinema e Vídeo do DF e o FAC serão tratados no Capítulo III.

⁴⁰ O debate, ou mesa-redonda, Memórias do Cinema Brasiliense ocorreu em três de setembro de 2003, na mostra Brasília a 24 Quadros, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.

parece ser o jeito próprio de Vladimir falar) sobre o cinema brasileiro. Eu voltei, assim, à lembrança de um momento incentivador da minha vontade por estudar este cinema. A entrevista com Vladimir é um passeio (e quão esclarecedores podem ser alguns passeios...) que têm início em vários locais do passado, eles podem ser a sua chegada na UnB, a pedra fundamental da nova capital, ou o barroco onde viveu Cora Coralina, e chega ao hoje, à Fundação Cinememória, a “O Engenho de Zé Lins”, à necessidade vivida pelos cineastas do cinema brasileiro de fazer filmes. É também uma entrevista com alguém cujas reflexões acerca do cinema brasileiro devem ser referência para quem quiser estudá-lo.

A tese é composta desta Introdução e de mais quatro capítulos, seguido o último deles pela Conclusão. No Capítulo I, “Os primeiros anos do cinema brasileiro”, está a caracterização do cinema brasileiro, enquanto uma realidade que surge com a cidade de Brasília, e de formas assumidas por esta realidade, cuja continuidade faz parte dos primeiros anos da cidade. No Capítulo II, “O cinema brasileiro nos jornais”, ainda se está tratando, como no capítulo anterior, o cinema brasileiro nos anos 60 e 70, contudo, ele é aí abordado através de representações do mesmo em matérias de jornais. No Capítulo III, “O cinema brasileiro nos dias de hoje”, fez-se, a partir da observação do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um retrato do cinema brasileiro no momento atual. No Capítulo IV, “Traços fisionômicos do cinema brasileiro”, o cinema brasileiro continua a ser tratado na atualidade. O foco, agora, está em importantes características do cinema brasileiro relacionadas tanto a condições sociais de produção dos filmes deste cinema, quanto a conteúdos dos mesmos e a visões acerca do que é o cinema brasileiro.

Capítulo I – Os primeiros anos do cinema brasileiro

Nada existe como o azul sem manchas do céu do Planalto Central

E o horizonte imenso aberto sugerindo mil direções

Toninho Horta / Fernando Brant, *Céu de Brasília*

Brasília foi criada com uma proposta de registro muito intensa. Entre os instrumentos de registro vários, estavam a fotografia e o cinema. Os fotógrafos franceses Jean Manzon e Marcel Gautherot foram nomes importantes na constituição dos registros fotográficos⁴¹. Assim como se deu com relação à fotografia, muitos registros em película, produzidos na cidade que era levantada, surgiram com a necessidade oficial de registrar a grande empreitada da construção da capital federal. As atividades fotográfica e cinematográfica – entendidas como a produção de tais registros - existiram em Brasília antes mesmo de sua inauguração. A imagem tornou-se fundamental na representação de Brasília: ela serviu de elemento para a construção de uma história oficial sobre a cidade à época da edificação desta e, ainda hoje, assume lugar central em narrativas sobre a mesma⁴².

Além dos registros em filme que eram produzidos sobre a construção, uma outra atividade do cinema era a da exibição de filmes na cidade. Maria do Rosário Caetano escreve acerca da existência de três salas de cinema, no período das obras que ela chama de áureo (1958 a 1960): o Cine Bandeirante na Cidade Livre⁴³ - hoje, cidade-satélite Núcleo Bandeirante -, o Cine Brasília no Plano Piloto, projetado por Oscar Niemeyer, e – também no Plano - o Cine Cultura, na W3 Sul, ao

⁴¹ O último deles, Gautherot, tornou-se o fotógrafo preferido de Oscar Niemeyer, que formou, com fotos tiradas pelo mesmo, um acervo pessoal. O fotógrafo registrou outros projetos do arquiteto, que não em Brasília, como o Museu de Arte da Pampulha, em São Paulo. Dezenove fotos inéditas deste acervo pessoal do arquiteto integraram a exposição Fotografias da Fundação Oscar Niemeyer sobre a Construção de Brasília (1959-1961), que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, de dezembro de 2003 a março de 2004 (MARCEL GAUTHEROT, 10/12/2003).

⁴² O Arquivo Público do Distrito Federal é um órgão público ligado à Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal, que tem por função principal a preservação da história da capital do país (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL, disponível em: <<http://www.arpdf.df.gov.br>>). No ArPDF, há inúmeros registros filmicos da construção de Brasília. No Acervo Filmográfico Fundo Novacap (o qual integra o acervo do Arquivo), pode-se ver que há filmes catalogados sob o gênero “cine-jornal” ou “documentário”. Contudo, é freqüente que os dados da catalogação (título, créditos, local, data, gênero, descrição sumária) desta documentação de filmes e/ou filmagens não possam ser preenchidos. Assisti a essas imagens e fiquei com uma sensação de quem vê um material de grande beleza plástica. As cenas filmadas neste material são várias, e enuncio cinco delas, tal como relacionadas no catálogo desse acervo, para indicar de forma breve esta diversidade: “Juscelino Kubitschek – JK (Presidente do Brasil 1956-1960), Bernhard (Príncipe da Holanda) e outras pessoas descendo de um avião”; “Máquinas e homens trabalhando à margem do Lago”; “Criança no carrinho”; “Professora em atividade dentro de sala de aula”; “Plínio Catanhede e militares não identificados observam a maquete do HFA”.

⁴³ Segundo Lins Ribeiro, chamou-se “Cidade Livre” à confusão de barracos que era o grande acampamento da construção de Brasília; neste, estava o maior conjunto de pessoas na época da construção da cidade (LINS RIBEIRO, 1980: v-vi).

lado da Escola Parque. Somente o Cine Brasília ainda permanece em atividade – sendo, todo ano, a sede do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro⁴⁴.

Também havia um “cinema móvel”, um caminhão que era um cinema itinerante. No ano de 1960, o Cine Grátis era uma diversão para os candangos da Cidade Livre. O jornalista José Rezende Jr. conta que o Cine Grátis foi um caminhão vindo de Belo Horizonte, o qual já encantava com suas exhibições, na capital mineira, um público composto, inclusive, pela senhora Sarah e as filhas Márcia e Maristela – que assistiam aos filmes exibidos no Chevrolet Gigante 1950, da sacada do Palácio da Liberdade. O esposo de D. Sarah e pai das duas meninas, Juscelino Kubitschek - então governador de Minas –, deixava a residência oficial para assistir aos filmes junto com os demais, que se reuniam aos domingos, na praça da Liberdade, com esta finalidade. Márcio Quintino era responsável por promover o espetáculo. Em 1949, com o Cine Grátis, ele realizou seu intento de criar um cinema sobre rodas, mantido unicamente por seus anunciantes, que parasse numa praça do centro de Belo Horizonte a cada dia da semana. Foi em uma noite de fevereiro de 1960 que o Cine Grátis chegou à Cidade Livre. Na mesma noite, exibiu “Carlitos” e “O Gordo e o Magro” para cerca de quinhentos moradores da cidade. A sessão quase não se realizou, pois o motor a gasolina não deu conta de fazer com que o projetor funcionasse. A saída foi puxar energia de algumas lojas de madeira - o que ocasionou um blecaute parcial na área. Márcio Quintino chegou a Brasília antes da família Kubitschek e do Cine Grátis, que ficara em Belo Horizonte com os sócios. O profissional de contabilidade e auditoria chegou nas asas da Panair (companhia aérea), no ano de 1958, para fiscalizar as obras. Há o tom da mágoa nas lembranças do “ermo Planalto Central” – como diz o sr. Quintino -, a qual fica explícita na seguinte fala deste contador, auditor e exibidor, aos 75 anos, que voltou depois para BH, sua capital natal: “Era quando eu chorava. A tristeza daquelas tardes... O sol ia se pondo muito, muito longe, parecia que a tarde caía em cima da gente. A sensação era a de estar perdido num imenso vazio”⁴⁵. Além de ter tido JK como espectador de suas sessões, uma outra ligação de Márcio com Juscelino estava relacionada à convivência amistosa de sua família com o futuro estadista. Afora isso, a campanha para o político, em sua candidatura ao governo de Minas e à presidência da república, foi feita também no Cine Grátis, na alternância de cinema com propaganda eleitoral do candidato. Ainda houve cinco sessões do Cine Grátis antes de Márcio

⁴⁴ Hermano Matos escreve que o Cine Brasília foi inaugurado em 1960. A NOVACAP foi a primeira proprietária do cinema, que o arrendou para a companhia cinematográfica Luiz Severiano Ribeiro. O descuido com a conservação do cinema provocou seu fechamento em 1972. A NOVACAP teve ganho de causa no processo de despejo que moveu contra a empresa arrendatária. Em dezembro, o cinema foi doado à Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), que, em 71, fizera o pedido a NOVACAP para que esta o cedesse a ela. Segundo Matos, nos primeiros anos de funcionamento do Cine Brasília, exibia-se um filme por dia em mais de uma sessão. O cinema estava sempre lotado, com operários da construção, deputados, senadores, diplomatas, sentados lado a lado para assistir ao filme (MATOS, *Jornal de Brasília*, 16/03/76).

⁴⁵ Esta representação de Brasília, enquanto um lugar sentido como um grande vazio, é muito freqüente, inclusive, nos filmes ambientados na cidade.

Quintino passá-lo para o novo dono - o jornalista Carlos Rodrigues, do Diário Católico – e retornar com sua família para Belo Horizonte. Sua previsão – diz Rezende Jr. – era a de que, com o advento da televisão, seria o fim do Cine Grátis, o qual ficaria apenas “na história e na memória dos cinéfilos que namoraram, noivaram, casaram com as benções daquele caminhão em cuja carroceria cabia todo tipo de sonho”. O cinema itinerante permaneceria, em Brasília, por mais um ano. O autor da matéria do Correio Braziliense chama de Arquivo Memória Quintino dos Santos o acervo formado por este pioneiro para não deixar cair no esquecimento a história da cidade vivida por ele. A lista telefônica de 1960 é um dos documentos que integra este acervo: com apenas três páginas e meia de assinantes, a letra “A” tem somente 45 nomes, enquanto a letra “Z” tem um único nome. A quantidade de nomes não deixa de ser ilustrativa daquela Brasília deserta. Com relação a este acervo e ao Cine Grátis, José Rezende diz:

Márcio Quintino acha que fez sua parte: guardou, por 40 anos e a mais de 700 km de distância, um pedaço da história de Brasília. Márcio Quintino fez mais do que isso: escreveu, com imagens em movimento que faziam rir os operários cansados da cidade em construção, um pedaço da história de Brasília⁴⁶.

Quantos acervos como o de Márcio Quintino não existirão nas casas dos pioneiros de Brasília? O fato de terem estado presente nos primeiros momentos da cidade não terá se apresentado, a alguns desses pioneiros, como uma realidade a ser preservada? Sem dúvida que sim, eles estavam participando de um acontecimento epopéico, o qual não foi assim sentido somente por idealizadores como Juscelino (presidente que empreende a construção da nova capital no interior do país), Lúcio Costa⁴⁷ (arquiteto e urbanista que fez o projeto urbanístico de Brasília) e Oscar Niemeyer (arquiteto que fez o projeto arquitetônico da cidade). Vale lembrar a proximidade do presidente mineiro com os operários da construção, que - como diz Márcio Quintino - visitava as obras com frequência, fazia discursos e lhes dirigia palavras de otimismo. Em filmes sobre a

⁴⁶ REZENDE JR. Disponível em: <<http://www.correio.web.com.br>, 11 abr. 2003>.

⁴⁷ Na matéria “Arquitetos do futuro”, Lúcio Costa é apresentado como tendo sido um grande líder, um orientador dos novos rumos que a arquitetura viria a seguir. O arquiteto - que nasceu, em 1902, na cidade de Toulon, na França – era filho de um engenheiro naval e militar da Marinha, o qual, em 1910, foi com a família para a Inglaterra. Lá, Lúcio estudou desenho em Newcastle. Em 1917, o jovem foi matriculado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Aos 27 anos, em 1929, conheceu o arquiteto suíço Le Corbusier, que tanto iria influenciar a ele e a toda uma geração. [Lúcio Costa venceu, em 1957, o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, apresentando o Relatório do Plano Piloto] Seu projeto para a construção de Brasília constituiu-se na transcrição manuscrita de suas anotações. Ao imaginar uma cidade sem preconceitos e tabus urbanísticos, quis que nesta fossem contemplados: jardins inspirados nos grandes gramados ingleses de sua infância; formas influenciadas pela cidade de Diamantina da década de 20; espaços abertos vistos em fotografias da China e do começo do século XX; o sistema viário semelhante ao percorrido pelo arquiteto nas estradas e viadutos de Nova Iorque. Na criação de Brasília, foram superpostas “as quatro escalas urbanísticas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica” (VIANA, *Brasília: a capital do século 21*, s.d.: 10).

construção de Brasília, também é possível ver Oscar Niemeyer interagindo nos canteiros de obras com os operários.

Em lembranças e imagens de Juscelino e Niemeyer em meio aos candangos vai sendo contada uma história de Brasília. Estas lembranças podem estar na mente dos ilustres, ou na mente dos populares. Estas imagens podem estar nos filmes encomendados por JK, ou nas filmagens de um visitante que aqui esteve de passagem. Podem estar, também, em fotos como as que o sr. Quintino tirou “entre guindastes e esqueletos de prédios, ajoelhado na avenida esburacada e lamacenta, batizada com letra e número W3”⁴⁸. São várias memórias individuais acerca da cidade, formadas, quem sabe, a partir das lembranças de um arquiteto da construção, ou de um candango, ou de um fiscal de obras. É certo que estas memórias terão pontos de interseção em suas lembranças da cidade nascente⁴⁹. Pontos, talvez, como o da lembrança do Cine Grátis, para todos aqueles que se encantaram vendo os filmes no caminhão. De certo, pode-se ver na encomenda de filmes, por parte de JK, o intuito do presidente de criar uma memória oficial sobre a história de Brasília. Esta seria dominante com relação às demais.

O fato de Brasília ter sido construída sendo filmada é muito peculiar. É a necessidade de documentar a história, de formar uma memória sobre a nova capital que leva à realização de registros sobre esta. Durante a construção, tais registros foram, na sua maioria, de cunho oficial: “cinejornais, documentários chapa branca e registros de visitantes ilustres” (MATTOS, 2003: 7). Em sua periodização da cronologia do cinema em Brasília, Maria do Rosário Caetano estabelece os anos de 1954 a 1960 como aqueles nos quais se formou um acervo considerável de registros visuais oficiais sobre a capital em surgimento:

Cinegrafistas ligados a JK documentam, para a Novacap, imagens da cidade em construção. Os nomes mais destacados são o de Jean Manzon, Herbert Richers, Carlos Niemeyer, Isaac Rozemberg (vindos do Rio e de São Paulo), José e Sávio Silva, pai e filho (vindos de Belo Horizonte), e Dino Cazzola. Em 2 de outubro de 1956, vários deles filmam JK lançando, no Planalto Central, a pedra fundamental da nova capital brasileira (cuja inauguração se daria em 21 de abril de 1960) (CAETANO, 2003: 11).

Contudo, a construção da cidade não foi registrada apenas por grandes nomes, mas também por anônimos. Em *Cinema candango: matéria de jornal* (CARVALHO: 2002), o cineasta e ex-professor da UnB, Vladimir Carvalho, diz ter feito sua homenagem ao “cinegrafista desconhecido”

⁴⁸ REZENDE JR. Disponível em: <[http://: www.correio.web.com.br](http://www.correio.web.com.br), 11 abr. 2003>.

⁴⁹ O sr. Luciano Andrade, hoje funcionário público aposentado, é um pioneiro da construção de Brasília, que chegou ao Planalto Central em 1959 e passou a residir em Taguatinga. O cinema faz parte das primeiras lembranças desta cidade onde reside até hoje: “Moço e solteiro [...], Luciano ainda se lembra dos pontos de encontro da juventude taguatinguense. O cine Paranoá, todo feito de madeira, embalava as paqueras regadas a pipoca (LIBRELON, *Correio Braziliense*, 06/03/05).

[aspas do autor], ao colocar – na capa de seu livro - a imagem de um anônimo com uma câmera, que filma um palácio de Brasília.

O documentário é um gênero fortemente presente no cinema de Brasília. Ele se conforma a esta perspectiva de criar registros sobre a cidade nascente. O documentarista Vladimir Carvalho, cujo primeiro filme realizado em Brasília data de 1970 - o documentário “Vestibular 70” -, é visto como o principal representante do gênero na cidade. Em 1978, ele criou a seção DF da Associação Brasileira de Documentaristas: a ABD-DF. Em uma comunicação do Encontro Nacional de Documentaristas Cinematográficos, realizado de 16 a 19 de novembro de 1981, Vladimir Carvalho afirmou que a tese segundo a qual a vocação de Brasília é o cinema documental, por ele preconizada, tinha tido suas sementes lançadas por Paulo Emilio Salles Gomes:

Os “abdistas” [integrantes da ABD-DF] de Brasília, advindos quase todos da prática universitária de hoje e de ontem – quando há 16 anos atrás uma equipe magnificamente orientada por Paulo Emilio Salles Gomes elegeu o documentário como meio de formação e instrumento cultural – se regozijam pelo fato de poderem pela segunda vez em menos de três anos promover um encontro nacional de suas associações. A vocação natural de Brasília para o documentário, apenas tangenciada na época de Paulo Emilio, quando de sua passagem pela nossa Universidade, tomou corpo na última década (CARVALHO, 2002: 36).

A presença do cinema documental na cidade é vista, por alguns, como tendo sido, primeiramente, resultante da influência do professor e crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes. Ele e Jean-Claude Bernardet estiveram à frente da criação do curso de Cinema na Universidade de Brasília - o primeiro do país no nível de graduação -, que surgiu com o propósito de, a partir de Brasília, falar do Brasil. Paulo Emilio foi professor do curso na universidade; fora dela, também ministrou cursos de Cinema na cidade. Ele é considerado o primeiro idealizador do festival de cinema em Brasília e o responsável pela formatação final de sua primeira edição: a I Semana do Cinema Brasileiro, ocorrida no ano de 1965⁵⁰. Dois anos depois, no ano de 1967, em sua terceira edição, esta passaria a se chamar Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; existente até hoje, ele é o mais antigo festival de cinema do país.

Jean-Claude Bernardet – belga de nacionalidade francesa, autor de livros sobre cinema, crítico de cinema renomado, professor de cinema da USP – foi um dos que integrou, na UnB, a primeira turma de professores do “curso de formação profissional em Cinema” (nas palavras do mesmo). Ele e sua esposa – a jornalista e pesquisadora de cinema Lucila Ribeiro Bernardet – vieram para Brasília a convite de Paulo Emilio Salles Gomes, em 1965. Ficaram na universidade até

⁵⁰ Na entrevista que fiz com o senhor Fernando Adolfo, ele reconhece que Paulo Emilio teve o papel de idealizador do festival de cinema e de principal organizador de sua primeira edição (ver Anexo I).

à demissão coletiva dos professores da instituição⁵¹. Em seguida, ele receberia o convite para formar o primeiro grupo de professores do curso de Cinema da USP. Na entrevista a Raquel Maranhão Sá, quando perguntado a respeito de como era dar aulas na UnB nos anos 60, Bernardet respondeu:

Nós concebíamos a tarefa de ser professor universitário especificamente universitária, mas não “exclusivamente” universitária, de forma que todos nós dávamos aula no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM). Dávamos aula de Cinema, outros professores ensinavam Artes Plásticas. As nossas aulas contribuíam para uma cultura mais ampla desses estudantes que tinham suas disciplinas normais, como Geografia e História. Tivemos alunos como Cildo Meirelles e Djalma Limongi. A terceira atividade dos professores era voltada para a cidade. No caso, nós fazíamos no cinema da W3 (Escola Parque da 507/508 Sul), semanalmente, projeções acompanhadas de palestras ou debates. Em geral, Paulo Emilio fazia a palestra, mas outras pessoas também faziam (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 27-28).

O fotógrafo Fernando Duarte também foi professor da UnB. No cinema, iniciou sua carreira fazendo a fotografia de “Couro de Gato” (1960), de Joaquim Pedro de Andrade – um dos cinco curtas-metragens integrantes de “Cinco Vezes Favela” (1963), longa-metragem produzido pelo Centro Popular de Cultura – e da primeira parte de “Cabra Marcado para Morrer” (1984), de Eduardo Coutinho, filmada em meados dos anos 60. Em 1970, veio para Brasília e aqui foi convidado a dar aulas na universidade pelo aluno Paulo Tourinho, no curso de Arquitetura que estava sendo reformulado.

Fernando Duarte conta que, em 1970, Maurice Capovilla e Jean-Claude Bernardet não estavam mais na UnB. Ele e Vladimir Carvalho implantaram um curso de Cinema sem que o poderoso vice-reitor José Carlos de Azevedo - que viria a demiti-lo quatro anos depois – soubesse. O vice-reitor extinguiria o curso e daria bolsas de estudos para os sete alunos da turma terminarem sua graduação em Cinema na Universidade Federal Fluminense, na cidade de Niterói (RJ). Em 1974, Fernando Duarte voltou ao Rio de Janeiro; regressou a Brasília somente em 1989, ao ser reintegrado à universidade, no Instituto Central de Artes (ICA), onde deu aula de Fotografia; dirigiu

⁵¹ A jornalista e crítica de cinema Maria do Rosário Caetano escreve que, em apoio a quinze professores expulsos da Universidade, 223 de seus 294 professores pediram demissão coletiva, não tendo restado nenhum professor no curso de cinema. Assim, “O projeto da Faculdade de Comunicação de Massa idealizado por Pompeu de Souza não pôde sair do papel”. Pompeu de Souza foi quem convidou Paulo Emilio Salles Gomes para fundar o curso de Cinema da Faculdade de Comunicação de Massa da UnB. O curso, iniciado no primeiro semestre de 1965, acabou em 24 de outubro do mesmo ano. Segundo Caetano, na biografia *Paulo Emilio no Paraíso*, de José Inácio de Melo Souza (Editora Rocco, 2002), consta que, em março de 65, no jornal *Correio Braziliense*, era anunciado que o curso de Cinema deixaria o ICA para se tornar um curso regular, integrado à Faculdade de Comunicação de Massa, que estava por ser criada. Vinte e sete alunos estavam matriculados no curso (CAETANO, 2003: 12).

o Centro de Produção Cultural e Educativa⁵² da FAC-UnB nos anos de 1993 e 1994; e aposentou-se em 1996 (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 50-52).

Maria do Rosário Caetano elenca nomes de alunos transferidos, no ano de 1972, para a UFF – como Tisuka Yamazaki, Lael Rodrigues, Zeca Lazarotto, Jamil Bittar, Waldir Pina, Alberto Roseiro Cavalcanti, Miguel Freire, Augusto Ribeiro Jr., Carlos Bravo, Nuno César Abreu e Zeca Nobre -, alguns dos quais, diz ela, tornar-se-iam professores da universidade fluminense (CAETANO, 2003: 14).

Em 1961, o cineasta paulista Maurice Capovilla dava início às suas vindas a Brasília como funcionário da Cinemateca Brasileira⁵³ – antiga filmoteca do Museu de Arte Moderna de SP. Ele vinha com Paulo Emilio Salles Gomes, que era diretor da cinemateca. Segundo Capovilla, Paulo Emilio e Nelson Pereira dos Santos⁵⁴ foram os formuladores do curso. De início, o primeiro fazia

⁵² Em 1986, foi criado o Centro de Produção Cultural e Educativa – CPCE, como o objetivo de ser “um centro de referência para a produção audiovisual no Centro Oeste”. Também n’ “Apresentação” do *Catálogo de Vídeos 1998* do CPCE é dito com relação à produção cinematográfica do Centro: “Na área de Cinema, o CPCE co-produziu praticamente todos os filmes realizados nos últimos 12 anos em Brasília e arredores. São dezenas de curtas, médias e longas nas bitolas de 16 e 35mm além de uma parceria permanente com a Fundação Cultural do Distrito Federal, a Secretaria de Cultura do Distrito Federal e o Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. Da extensa lista de filmes co-produzidos, destacamos os longas *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho; *A Teceira Margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos; *Círculo de Fogo*, de Geraldo Moraes e *O Cego que Gritava Luz*, de João Batista de Andrade” (PINHEIRO, 1998).

⁵³ Reproduzo aqui um breve histórico da Cinemateca: “A Cinemateca Brasileira surgiu a partir da criação do Clube de Cinema de São Paulo, em 1940. Seus fundadores eram jovens estudantes do curso de Filosofia da USP, entre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza. O Clube foi fechado em seguida pela polícia do Estado Novo. Após várias tentativas de se organizarem cineclubes, foi inaugurado o segundo Clube de Cinema de São Paulo. Seu acervo de filmes e vídeos constituiu a Filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM). Em 1956, a Filmoteca do MAM foi transformada na Cinemateca Brasileira, uma das primeiras instituições de arquivos de filmes a se filiar à FIAF - Fédération Internationale des Archives du Film (www.fiafnet.org). Em 1984, a Cinemateca foi incorporada ao governo federal como um órgão do Ministério de Educação e Cultura (MEC) e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual. A mudança da sede para o espaço do antigo Matadouro Municipal, cedido pela Prefeitura da cidade, ocorreu em 1988. Seus edifícios históricos, inaugurados no século XIX, foram tombados pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – e restaurados pela entidade” (CINEMATECA BRASILEIRA, disponível em: <http://www.cinemateca.com.br>).

⁵⁴ Helena Salem escreve que, em 1965, Nelson Pereira dos Santos deixa o trabalho como jornalista no Jornal do Brasil para ser professor na UnB, a convite de Pompeu de Souza. Professor de técnica e prática cinematográficas do curso de Cinema da Universidade, foi colega também de Lucila Ribeiro Bernardet e Jean-Claude Bernardet. Este conta que os professores, em sua maioria, residiam em hotéis, mas Nelson nunca chegara a se mudar para Brasília, nem por uma temporada. Como faltava muito, os alunos eram inicialmente dispensados de suas aulas. Depois, o tempo destinado a estas passou a ser preenchido por outras. Foi durante esta sua permanência, entre aspas, na UnB (nesses meses de 65), que ele realizou – com seus alunos – o curta-metragem “Fala, Brasília” (1966). O documentário mostra que, em Brasília, são variados os sotaques com os quais o português é falado. Resultante de um convênio estabelecido entre o Instituto Nacional de Cinema Educativo – o INCE – e a Fundação Cultural de Brasília, o filme foi baseado na pesquisa do professor Nelson Rossi, especialista em dialectologia. Luís Carlos Ripper, aluno e um dos assistentes de direção, fala de sua experiência neste: “A gente se metia pelas favelas, na Cidade Livre, pesquisava as várias falas. Era cinema direto, a descoberta de um mundo. E as relações dentro do filme eram muito democráticas, muito intensas” (RIPPER apud SALEM, 1987: 194). Para o cineasta Vladimir Carvalho, “Fala, Brasília” - é o filme inaugural do cinema candango (como ele chama também o cinema brasileiro). No filme – uma “espécie de manifesto da cultura candanga que começava” -, percebe-se o interesse pelo retrato de algo que é característico à cidade de Brasília. A seu ver, “Fala, Brasília”, ao registrar os vários modos de falar dos imigrantes provenientes de distintas localidades do país para Brasília, mostra a complexa configuração da “nacionalidade”, existente na cidade. Vladimir Carvalho relaciona o filme a uma pesquisa lingüística – orientada pela professora Stella Maris Bortoni-Ricardo – então em curso na UnB. Nesta,

debates com os alunos, no interior de um departamento da universidade “que cuidava das relações culturais de toda a universidade”. Os cursos ministrados por Paulo Emilio não eram, ainda, o curso de Cinema em específico. Capovilla ajudava-o nesses, carregando as latas de filmes para a projeção por ele coordenada. Somente em 1963, Paulo Emilio transformava esses cursos no curso de Cinema, no Instituto Central de Artes⁵⁵.

Capovilla discorrerá mais a respeito da mobilização dos alunos do curso de arquitetura, referida por Fernando – o qual chegou a Brasília quase uma década depois dele. Ele conta que, em 1968, foram expulsos todos os professores do ICA, o qual contratou professores sem qualificação e sem tendências esquerdistas. Os alunos do Instituto reagiram a esta contratação com uma greve que durou de três a quatro meses. Dentre as faculdades do ICA, destacou-se a de arquitetura, ao formarem - seus alunos - uma comissão nacional com representantes do Ceará, do Rio de Janeiro e de São Paulo - a qual convidou professores das áreas de arquitetura, cinema, música, teatro, e artistas plásticos ligados às artes gráficas. Como trabalhava na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, Maurice Capovilla foi chamado para organizar este “departamento”. Passou dois meses na UnB, em 1968, antes de ser demitido com o AI-5 (Entrevista concedida a SÁ, *ibid.*: 34).

Paulo Emilio veio para Brasília - atendendo a convite para ser professor na UnB - em 1964, mas ele já havia estado na cidade antes. Data de 1961, os seguintes trechos de um escrito seu sobre ela:

[...] Brasília abre perspectivas nacionais inteiramente novas e impossíveis de serem por ora tentadas com pleno êxito em qualquer outro ponto do território. [...] Como acontece em algumas comunidades pequenas do interior, mas em outra escala e com significação nacional, boa parte da vida artística e intelectual de Brasília poderá girar em torno das atividades de cultura cinematográfica (GOMES, 1982: 343-344).

Como se vê, Paulo Emilio compartilha de um sentimento ufanista relacionado ao surgimento de Brasília, sentimento de ser Brasília mais promissora do que todo o resto do país. Havia um ano que a cidade tinha sido inaugurada e, no escrito do crítico e professor, a mesma já era apresentada como um lugar onde arte e intelectualidade teriam expressão garantida, e as atividades de cinema seriam privilegiadas. Não há como ignorar que os ufanos da cidade a viam como símbolo da modernidade, expresso em elementos como o projeto urbanístico de Lúcio Costa, a arquitetura de Oscar Niemeyer, o lema “50 anos em 5” do presidente Juscelino Kubitschek. Interessante é que este

estaria sendo apontada a existência de um sotaque brasiliense, resultante do encontro de tais modos de falar (CARVALHO, 2002: 13).

⁵⁵ Sendo assim, o cineasta Maurice Capovilla marca o início do curso regular de cinema em uma data distinta daquela apresentada por Maria do Rosário Caetano (ver nota 54).

orgulho do moderno, sentido por Paulo Emilio, não o impediu de comparar a cosmopolita capital a algumas provincianas comunidades do interior. Ao que parece, é como se uma característica do universo das pequenas agremiações interioranas pudesse ser vista, em Brasília, numa dimensão ampliada.

Elysabeth Senra de Oliveira escreve sobre esta convivência dos aspectos provinciano e cosmopolita, ao tratar o cineclubes Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e a revista de crítica cinematográfica *Revista de Cinema*, surgidos na cidade de Belo Horizonte, nos anos 50. Ela afirma que o fenômeno do cineclubismo e a difusão de revistas específicas de crítica de cinema ocorreram em todas as principais capitais de países do continente latino-americano. Contudo, o diferencial de Belo Horizonte, com relação às demais capitais brasileiras, foi o caráter sistêmico e organizado de sua produção teórica e crítica. Independência e originalidade são consideradas traços distintivos desta produção – traços estes vistos como característicos da mineiridade. Ela faz referência à geração literária dos anos 20 - para identificar esta duplicidade de Belo Horizonte (provinciana e cosmopolita) – e cita Helena Bomeny, em sua tese de doutorado *Mineiridade dos modernistas: a república dos mineiros*: “Em Minas, o grupo intelectual enfrenta internamente o clássico conflito entre éticas distintas, de um ideário universalista, de tipo mais abstrato, e a manifestação mais provinciana e local” (BOMENY apud OLIVEIRA, 2003: 30).

Paulo Emilio Salles Gomes é considerado um dos maiores teóricos do cinema brasileiro. Ficou conhecido também por sua militância política. Em 1930, com treze, quatorze anos, no segundo ano do Liceu Nacional Rio Branco, em São Paulo, era o único a defender, em alta voz, a candidatura de Julio Prestes. Na mesma época, Getúlio Vargas era aclamado pela multidão na Praça da Sé (SP), em sua campanha presidencial (PRADO, 1986: 15). Seu ingresso nas atividades literárias deu-se em 1933, quando conclui o secundário e passa a editar a revista *Movimento*. Em razão da onda de repressão aos comunistas, passa mais de um ano preso em dois presídios paulistas, fugindo depois para a Europa, onde permanecerá por dois anos. De 1940 a 1944, cursa a Faculdade de Filosofia da USP. Continua na militância política, regressando a Paris em 1946, como bolsista do governo francês. Permanecerá quase uma década na Europa, estudando na Escola de Altos Estudos Cinematográficos, na Cinemateca Francesa, no Instituto de Filmologia, entre outros. Em 1957, publica um livro sobre o cineasta francês Jean Vigo, com o qual obtém o prêmio francês outorgado ao melhor livro sobre cinema editado na França no ano vigente. Em 1949, com a criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, é encarregado de estabelecer contatos na Europa para obter filmes clássicos do cinema para o acervo da Filmoteca. Em 1954, esta é transformada em Cinemateca Brasileira, e ele se torna seu Conservador-Chefe. Serão mais de dez anos de lutas para dotá-la de condições para a preservação do patrimônio cinematográfico nacional.

Sobre cinema, escreve em vários jornais e revistas, dá cursos, compõe júris, participa de seminários e congressos internacionais. Em Brasília, na mesma época em que participa da criação e implementação do curso de Cinema na UnB, dá início à sua pesquisa sobre o cineasta mineiro Humberto Mauro e sua obra⁵⁶, a qual vem a ser sua tese de doutoramento na Faculdade de Filosofia da USP, publicada em 1974. Na Escola de Comunicações e Artes da USP, é professor de História do Cinema e de Cinema Brasileiro, desde a sua fundação, em 1968. Falece em setembro de 1977 (SOUZA, 1986: 399-401).

Na pesquisa desta tese, foram identificados quatro textos de Paulo Emilio nos quais ele escreve sobre Brasília, esta sempre relacionada ao cinema. São eles: “Abril em Brasília”, “Lucidez de Brasília”, “Novembro em Brasília” e “Brasília: o diabo solto no cinema”⁵⁷. As idéias presentes nos três primeiros foram apresentadas aqui a fim de mostrar o modo pelo qual o crítico de cinema representou Brasília, ou o cinema em Brasília⁵⁸ - posto que sua visão da cidade aparece marcada por sua perspectiva de membro da equipe da Cinemateca Brasileira. Os textos de Paulo Emilio têm também um viés descritivo, não deixam de se constituir em relatos de suas permanências na cidade. Observador de tais vivências, podemos - com seus escritos cultos – ter um retrato fino do que foi o florescimento do cinema na primeira década da cidade.

A citação de Paulo Emilio, na página 55, é parte do texto “Abril em Brasília”, publicado em 6 de maio de 1961. Neste, ele inicia por falar que, no Rio de Janeiro e em São Paulo, bem como em outras capitais, a classe política consome arte e cultura. O mesmo, afirma, ocorre em Brasília, cujo primeiro aniversário serviu de marco ao “início da vida intelectual e artística da cidade”. Inúmeros parlamentares seguidos de seus discípulos, diz ele, participaram das variadas manifestações de áreas culturais como artes plásticas, teatro, música e cinema, recém-ocorridas na nova cidade. São mencionados os encontros da equipe da Cinemateca Brasileira com deputados e senadores na capital federal, os quais – a seu ver – foram prova de quão equivocadas são certas idéias

⁵⁶ Sobre este período, Paulo Emilio escreve no livro originário da tese de doutoramento: “Em 1965, programei Humberto Mauro para os alunos de cinema da Universidade de Brasília e fui ao Rio preparar o curso. As aulas sobre Humberto Mauro estavam se desenvolvendo e ampliando com pesquisas paralelas empreendidas por alguns alunos, quando sobreveio a crise que abalou a Universidade de Brasília em seus alicerces e destruiu o curso de cinema que Pompeu de Sousa, Néson Pereira dos Santos, Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro Bernardet e eu, estávamos criando” (GOMES, 1974: 1-2).

⁵⁷ Os textos foram ordenados conforme a ordem de publicação dos mesmos.

⁵⁸ Em “Brasília: o diabo solto no cinema”, Paulo Emilio faz uma crítica breve dos filmes aos quais assistiu no III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No texto, ele quase nada escreve sobre a organização do Festival e Brasília. Contudo, há um trecho do texto que considero bem significativo, pois traz uma informação ausente nos outros três, apesar de o assunto – as condições de exibição dos filmes e o público – também estar presente neles. O trecho é o seguinte: “Limite meus comentários aos filmes que assisti, mas houve muito mais; geralmente as projeções se prolongavam noite adentro e madrugada afora. Houve mesmo quem visse cerca de cinquenta fitas longas e curtas em 35 e 16 milímetros, permanecendo até o fim com um ar até satisfeito” (GOMES, 1986: 246). Do modo como conta Paulo Emilio, tem-se a impressão de que as exibições não tinham hora para acabar, mas mesmo assim ainda havia quem estivesse disposto a acompanhá-las.

disseminadas em todo o país, localizadas sobretudo entre os intelectuais, acerca dos representantes políticos do Brasil. Segundo Paulo Emilio, da mesma forma que o político brasileiro típico - como ele chama - classificou, por longo tempo, todos os intelectuais como “poetas” [aspas do autor], a *intelligentsia* brasileira duvida da dedicação dos homens públicos ao país, bem como de sua inteligência. Quaisquer que sejam as qualidades destes, os intelectuais sempre encontram uma argumentação capaz de depreciá-las. No entanto, é outra a opinião do crítico de cinema sobre esses representantes políticos, elaborada com base nos contatos que estabeleceu em Brasília, com deputados e senadores, enquanto Conservador da Cinemateca Brasileira, no âmbito de sua atuação: “o da preservação de filmes documentais e artísticos, e da difusão cultural cinematográfica”. Paulo Emilio diz ter formado, a partir de vários artigos, fotografias e filmes, uma visão falsa da cidade: a de um enorme conjunto arquitetônico em uma área sem estrutura urbana. No entanto, ao ver a cidade ao vivo, encantou-se com ela, como expressa nas seguintes linhas:

Brasília será provavelmente a cidade mais sutil do mundo. Conhecer-la foi uma das maiores sensações que experimentei. Revivi os sentimentos despertados a primeira vez em que, emergindo de uma ruela escura, desemboquei na Praça de São Marcos iluminada. Trata-se contudo de mais ainda. Brasília é a execução, em alta modernidade, da idéia nutrida pelo Ocidente do que fora a plenitude grega (GOMES, 1982: 342).

O olhar de Paulo Emilio sobre Brasília é deveras interessante. Ele vê a cidade considerando-a em suas potencialidades para o cinema. Agradar-lhe muito a boa recepção dos parlamentares aos encaminhamentos - concernentes à “cultura cinematográfica” - levados a estes pela equipe da Cinemateca Brasileira, quando estava em trâmite na Câmara um projeto de lei conferindo autoridade à União para o estabelecimento de um convênio com a Cinemateca. Para ele, a nova capital é composta socialmente de uma classe privilegiada - a dos políticos e burocratas - e da massa popular que veio construir a cidade. A inexistência de uma burguesia com raízes locais e, principalmente, de uma classe média é vista como um fator dificultoso para o desenvolvimento dos movimentos artísticos e para uma vida cultural autônoma em Brasília. Estes movimentos e vida são considerados imprescindíveis para uma metrópole moderna; a “Fundação Cultural de Brasília” é vista como uma iniciativa das autoridades locais para a promoção dos mesmos. É mencionado o convite recebido pela Cinemateca Brasileira para participar das atividades culturais da comemoração do primeiro ano de inauguração da cidade (1961). Fala-se do *Festival René Clair*, realizado pela Cinemateca, cujas sessões em Brasília reuniram, cada uma, por volta de trezentas pessoas. No público do Festival, Paulo Emilio reconhece uma afinidade especial com o cinema, a qual se manifestou na forma como este reagiu diante “dos filmes, dos programas impressos e das apresentações orais”. E se manifestou, principalmente, na reunião ocorrida após o término do

evento, com a finalidade de criar na cidade “um centro permanente de cultura cinematográfica”. Nesta, reuniram-se os jovens que clamavam a criação de tal centro, incentivados por profissionais de Brasília sob a batuta de Niemeyer (engenheiros, arquitetos, artistas, decoradores), por outros jovens da Fundação Cultural – cariocas, no caso -, e pelos paulistas da Cinemateca Brasileira. Em Brasília, o crítico de cinema vê uma comunidade sem preconceitos, sem as armadilhas do regionalismo paulista ou carioca, nas quais caem mesmo as mentes mais esclarecidas. Se a Cinemateca vier a ser beneficiada por fundos federais a serem aprovados através de um projeto de lei em curso, ela poderá também – em Brasília – alfabetizar as crianças na linguagem do cinema.

“Abril em Brasília” reflete as perspectivas otimistas de Paulo Emilio com relação à nova capital e à presença do cinema, mais especificamente, da Cinemateca, nesta. Através de seu texto, o autor pinta um painel onde mostra que a realidade do cinema se fez presente nos primórdios de Brasília: nas pautas de votação dos políticos do Congresso Nacional; no interesse por difundir aqui a Cinemateca Brasileira, representado pela equipe desta, vinda de São Paulo; nas iniciativas de uma instituição da administração local, a Fundação Cultural; na recepção do público às manifestações cinematográficas e no apoio dado a este por aqueles que estavam sob a orientação de Oscar Niemeyer. Ainda que Paulo Emilio teça elogios aos candangos e a seus filhos, estes são vistos ainda como público virtual da cultura cinematográfica que já circulava ou já era apreciada nos espaços anteriormente mencionados.

A publicação de “Lucidez de Brasília” data de 30 de junho de 1963. Nesta, está ausente o otimismo com relação à nova capital do texto escrito em 1961. Paulo Emilio entende Brasília a partir da explicação do amigo Cyro dos Anjos, dada quando este autografa seu livro na W3 Sul. Segundo escritor e jornalista mineiro, ao sentimento geral de euforia por Brasília, segue-se a depressão, também sentida por todos. Na etapa final, há os que vão se acostumando, trabalhando para o futuro e, de repente, sentem-se bem adaptados. E há aqueles que sentem rancor, aquilo no qual se transformou a depressão. Paulo Emilio observa que sua relação com a cidade é superficial, marcada ela pela “improvisação e desordem”, as quais são “norma” em Brasília. Exceto nas grandes realizações, como a construção da cidade ou a criação da UnB. Com relação a Brasília e às iniciativas cinematográficas nesta, ele diz:

Eu estou aqui para pensar e discutir cinema, cultura cinematográfica, Cinemateca Brasileira. É uma cidade em que as condições do comércio cinematográfico mais corrente são as mais precárias; onde a organização da mais simples projeção cultural de filmes coloca problemas infundáveis, complexos e menores. E no entanto precisei vir aqui para entender os termos exatos do problema da cultura cinematográfica no Brasil. É incrível como chegou rápido o momento em que ver e ser brasileiro não é mais possível sem a ótica de Brasília (GOMES, 1986: 243).

No escrito de 1961, Brasília apresenta, no “terreno cultural”, possibilidades únicas para todo o país, cujo sucesso completo só pode ser alcançado na cidade. Como um provável centro da vida cultural da mesma está a cultura cinematográfica. Já na citação acima, em “Lucidez de Brasília”, as atividades cinematográficas aparecem emperradas. Paulo Emilio não diz exatamente de que modo a ótica de Brasília é imprescindível para ver e ser brasileiro. Mas é como se, para serem entendidas as dificuldades enfrentadas pelas atividades cinematográficas no país, fosse necessário conhecer a forma assumida por estas em Brasília, centro das decisões nacionais. O brasileiro deve ter a visão de Brasília para poder entender sua condição de brasileiro, sua própria existência enquanto tal.

Em “Novembro em Brasília” – cuja publicação data de 18 de dezembro de 1965 -, Paulo Emilio conta sua experiência na organização e direção da I Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília, como “membro da Comissão Coordenadora designada pelo professor Cleantho Rodrigues de Siqueira, presidente da Fundação Cultural do Distrito Federal”. Na Semana, realizada de 11 a 22 de novembro, foram exibidos filmes brasileiros no Cine Brasília, na Escola Parque, na Aliança Francesa e na Casa Thomas Jefferson. O crítico de cinema lamenta que ele e outros coordenadores da Semana não tenham podido fruir das exhibições: as poucas vezes em que assistiram do início ao fim a estas, sentados numa poltrona – e não no chão ou de pé -, estavam preocupados com o andamento do evento. Foram exibidos doze filmes, entre curtas e longas-metragens. A Semana teve uma grande repercussão, com um público de duas mil pessoas. Segundo ele, Brasília tem um público fiel, formado nos cursos de apreciação cinematográfica, mas não era este o prevalecente na Semana. Nesta, a maior parte dos espectadores fazia parte de segmentos que, comumente, viram o cinema brasileiro com maus olhos. Daí que, diante do maravilhamento deste público com o cinema brasileiro, seja dito: “O fenômeno de Brasília foi o da conversão em massa”. Com relação à composição deste público, Paulo Emilio dirá:

O público era constituído em boa parte pelos altos quadros do Executivo, do Legislativo, da Magistratura, do Serviço Público e das Forças Armadas. Foi precisamente para esses setores-chaves da vida oficial que o cinema brasileiro surgiu como inesperada revelação. Tudo leva a crer que foi atingida em cheio o mais tenaz e invisível obstáculo com que se defronta o filme brasileiro, isto é, a enraizada mentalidade importadora de nossas elites políticas e administrativas em matéria de cinema (GOMES, 1982: 456).

Através da curta descrição deste público, temos uma representação do cinema enquanto uma realidade da vida cultural destes representantes do poder público. Neste momento, não são “nortistas”, “nordestinos”, “sulistas”, “filhos dos candangos”, etc., referidos em “Abril em Brasília” como constituintes do “povo” e público de outros espetáculos que não o cinema. Paulo Emilio reflete sobre a significação da presença desses espectadores na I Semana para o desenvolvimento do

cinema brasileiro. Interessa que o pensamento dessas elites com relação ao cinema brasileiro seja transformado, e este passe a ser valorizado. Só esta valorização reverterá a preferência das mesmas pelo cinema estrangeiro.

O crítico de cinema relata sua proposta, aceita pelo Conselho Diretor da Fundação Cultural, de que o júri para conceder a premiação da Semana não fosse formado por críticos de cinema, os quais estão – a seu ver - sempre ligados a grupos do universo corporativo que é o cinema brasileiro. O júri foi formado por “dois deputados, um arquiteto, um diplomata, um romancista, um violinista, uma professora de teatro, uma jornalista, um poeta, um professor de ginásio, um adido cultural de Embaixada estrangeira, um homem de empresa e o Secretário de Educação e Cultura de Brasília, que foi o presidente” (GOMES, 1982: 457)⁵⁹.

Avalio ser um tanto inusitada a composição deste júri. Paulo Emilio escreve que o critério para a formação deste foi o de que nele não houvesse nenhum especialista em cinema. A I Semana do Cinema Brasileiro constituiu-se, em 1965, na primeira edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Com base na consulta aos catálogos do 32º, 33º, 34º, 35º, 36º e 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, é possível afirmar que, do 32º FBCB (1999) ao 37º (2005)⁶⁰, o júri da Mostra Competitiva 35mm e o da Mostra Competitiva 16mm é formado por pessoas com experiência na área de cinema: atores, fotógrafos, diretores, críticos, pesquisadores, membros de associações de cinema, etc. Há também uma comissão de seleção para longas-metragens 35mm, outra para curtas e médias-metragens 35mm e uma para filmes 16mm. Estas são responsáveis por escolher os filmes que irão integrar as mostras e concorrer à premiação. Selecionam respectivamente: os longas-metragens para a Mostra Competitiva 35mm – Longas; os curtas e médias-metragens para a Mostra Competitiva 35mm – Curtas e Médias; os filmes 16mm para a Mostra Competitiva 16mm. No 32º FBCB, os júris são chamados “Júri oficial”. Do 33º ao 36º FBCB, recebem o nome de “Comissões de premiação”. No 37º FBCB, o de “Júri”.

Paulo Emilio não faz referência a uma comissão de seleção de filmes. Provavelmente, a Comissão Coordenadora, da qual ele fez parte, teve a incumbência de selecionar os doze filmes da I Semana. O fato de as comissões de seleção e júris - no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro - serem formadas, nestes últimos seis anos (e, talvez, em anos anteriores a estes), por pessoas ligadas

⁵⁹ No livro de Berê Bahia, *30 Anos de Cinema e Festival: A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, constam os nomes e as profissões dos que compuseram este júri: “Arnaldo Nogueira (Deputado), Afonso Arinos Filho (Deputado), Cyro dos Anjos (Escritor), Wladimir do Amaral Murtinho (Diplomata), Bayle (Diplomata), Silvia Orthoff (Atriz), Ivone Miranda (Jornalista), Áquila da Rocha Miranda (Professor), Gildo Willadino (Professor), Santiago Naud (Professor), Natan Schwartzman (Professor), Orlando Tauziano (Desportista)” (1998: 29).

⁶⁰ Indico, em nota, as referências dos catálogos consultados (as referências completas estão nas Referências Bibliográficas, p. 229): 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999; 33º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2000; 34º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2001; 35º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002; TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2003 e TRIGÉSIMO Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2004.

profissionalmente ao cinema pode ser interpretado como indicativo de um grau de especialização atingido pelo Festival. Contudo, a argumentação de Paulo Emilio não supõe a ausência de especialistas para compor o júri da I Semana, ela, na verdade, deixa ver sua postura militante, pela qual foi e é tantas vezes reconhecido. Interessa que o júri seja formado por pessoas alienadas do cinema brasileiro, tanto no que diz respeito à boa qualidade deste, quanto no que concerne ao seu tacanho corporativismo:

Tive a sensação quase física de ver o cinema brasileiro liberto das amarras dos especialistas e da corporação para vir ao encontro tão esperado com sensibilidades e imaginações até então modeladas, em cinema, pela importação. [...] Ignorando o mundo cinematográfico brasileiro e por ele ignorado, o júri de Brasília mergulhou sem preparo, preferência ou preconceito, no oceano de imagens que lhe foi proposto e nele procurou e encontrou normas e critérios de avaliação (GOMES, 1982: 457).

Ao refletir sobre a existência deste júri, recordei-me de uma característica fortemente assinalada pelo senhor Fernando Adolfo⁶¹ (que trabalhou em todas as edições do FBCB, inclusive nesta I Semana⁶²), como sendo característica do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: a da ousadia, da inovação. Segundo ele, o Festival de Brasília, diferente de outros cuja marca é o *glamour*, sempre teve, ao longo de suas trinta e oito edições (iniciadas na I Semana), um “formato cultural artístico e político”:

E ele vai manter politicamente essa postura, porque ele realmente é um festival diferente, que investe em... Dependendo de cada ano, ele investe na ousadia mesmo. É ousadia, literalmente, isso. Experimentalismo, ele não teme essas... Investe na meta-linguagem. Quando acha importante, ele tem que discutir os temas... Brasília sempre teve essa coragem de polemizar. E, politicamente, discutir. [...] Durante uma semana, de manhã, à tarde e à noite, você respira, discute, com debates, com oficinas e com os temas políticos que, normalmente, acontecem na capital da república. E, por ser na capital da república, ele tem essa característica diferente (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Parece-me, então, que o júri da I Semana pode ser visto como exemplo desta ousadia, também reflexo da mencionada postura política mantida pelo Festival. Paulo Emilio Salles Gomes vê a I Semana também como ponto de encontro das elites políticas e administrativas da “nova Capital”. O senhor Fernando Adolfo, em um momento da citação acima, estabelece uma equivalência entre o Festival e Brasília. Para ele, a discussão de temas considerados políticos, no

⁶¹ Na Introdução (p. 41), há uma apresentação do senhor Fernando Adolfo. Através da consulta aos catálogos do FBCB (aqui já referidos), vê-se que a presença do atual coordenador geral do Festival nas comissões de seleção dos filmes é constante.

⁶² No catálogo do 35º FBCB, tem-se a informação de que Paulo Emilio Salles Gomes foi o diretor da I Semana do Cinema Brasileiro, coordenada por Carlos Augusto de Oliveira de Albuquerque, também diretor-executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, o qual contou com Walter Albuquerque Mello, Olívio Tavares de Araújo, Ethel de Oliveira Dornas, como seus assessores (35º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2002: 38).

FBCB, é própria do fato de este ocorrer na capital da república, e a “característica diferente” do Festival é explicada também pelo mesmo fato. Ao apresentar estas concepções de Paulo Emilio e de Fernando Adolfo acerca do Festival, quis mostrar como o júri proposto pelo primeiro pode ser visto enquanto exemplo da ousadia, do “formato cultural e artístico” do FBCB, mencionado pelo segundo. Tais concepções deixam ver também que o olhar de ambos sobre o Festival é construído através da relação que estabelecem entre este e a cidade de Brasília, aí considerada enquanto capital do país.

Em “Novembro em Brasília”, Paulo Emilio comenta ainda a premiação outorgada pelo júri a alguns dos longas-metragens (“A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos; “Menino de engenho”, de Walter Lima Júnior; “São Paulo Sociedade Anônima”, de Luís Sérgio Person; “O Desafio”, de Paulo César Saraceni) e curtas-metragens concorrentes (“O Circo”, de Arnaldo Jabor; “Viramundo”, de Geraldo Sarno, “Roda e Outras Histórias”, “Calçadas do Rio”). É quando opina brevemente sobre os filmes.

“O Desafio” é o filme sobre o qual Paulo Emilio elabora uma crítica. Como elementos desta estão as condições de exibição do filme que, segundo o crítico, desajudavam. Entre estas condições, estava a não confirmada expectativa do público (ao contrário do esperado por este, o filme não tratou de um escândalo político) e o “desconforto” de metade dele (composto ao todo de três mil pessoas agora, e não de duas mil, como ao início de “Novembro em Brasília”) sentado no chão ou de pé. Estes espectadores estavam no cinema desde as dezoito horas, só começando a ver o filme de Saraceni às vinte e três e trinta. Antes já tinham assistido a dois filmes e ouvido discursos de “uma longa cerimônia”. Tais condições são vistas em oposição à contínua concentração demandada pelo filme. Paulo Emilio encerra o texto satisfeito por ver um documento formado a partir do debate de produtores e cineastas presentes à Semana, para ser enviado ao Presidente da República em nome da classe cinematográfica, ter apoio do júri - o qual reuniu “centenas de assinaturas” em Brasília para esse (GOMES, 1982: 459).

Na entrevista que fiz com o senhor Fernando Adolfo, ele confirma muitas das informações de Paulo Emilio sobre a I Semana. O entrevistado conta que o Cine Brasília, cinema onde essa foi realizada, tinha 1500 poltronas, quando hoje tem 606. Eram sessões lotadas de duas, três mil pessoas, muitas delas sentadas no chão⁶³. O público, todo ele, era do Plano Piloto, identificado pela forma alinhada com que se vestia: “principalmente atores, mulheres de salto alto, vestidos bonitos. Brasília, naquela época, ainda fazia frio. Você via as pessoas com casacos de pele, quando era

⁶³ A ausência de poltronas para todos os espectadores foi tratada também a partir da observação do 37º FBCB, no capítulo III. Neste, vê-se como o senhor Fernando Adolfo tem uma percepção positiva destas condições de exibição, ao contrário de Paulo Emilio.

inverno”. Os filmes exibidos na I Semana foram “filmes convidados [...], mas já em competição”⁶⁴. Um troféu era entregue como premiação, o qual foi chamado depois “Troféu Buriti”. A I Semana foi, a seu ver, “uma experiência que deu certo”, não se imaginava que esta viesse a se tornar festival. Em 66, a organização da II Semana do Cinema Brasileiro não contou mais com a presença de Paulo Emilio. A equipe por ele preparada e a Fundação Cultural do DF foram responsáveis por sua realização. Segundo o senhor Fernando Adolfo, a II Semana do Cinema Brasileiro foi um grande sucesso também; além dos estudantes, havia um público que dava à Semana um caráter de evento *high society*. Certamente, o público representante das elites referidas por Paulo Emilio na I Semana e o indicado pelo senhor Fernando Adolfo por suas roupas finas. Ao que parece, até 1967, não havia uma premiação em dinheiro. Existiu, durante algum tempo, um “aluguel simbólico”, conforme chamado pelo atual coordenador geral do Festival, pago àqueles que cediam seu filme para a exibição. Com a notoriedade alcançada pelo Festival, este desapareceu, pois que ter um filme exibido neste tornou-se um privilégio⁶⁵. Após a II Semana, a equipe da Fundação Cultural deliberou acerca da necessidade de transformar a Semana em festival. Em 1967, o evento é nomeado Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – como é chamado até os dias atuais. A Semana, disse o senhor Fernando Adolfo, já se mostrava pequena para o acontecimento que abrigava, e porque foi criado um festival, era necessário que se criasse um troféu próprio para ele (o que, provavelmente, não era o caso do troféu dos anos anteriores). O atual troféu do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Troféu Candango, foi criado em 1967, por Dino Crocci, um arquiteto da equipe de Oscar Niemeyer, que chegou a trabalhar com Alfredo Ceschiatti⁶⁶. O troféu foi encomendado ao arquiteto carioca morador do Rio de Janeiro, e foi feito sob supervisão do desenhista e artista plástico Willy Melo, funcionário da NOVACAP emprestado à Fundação Cultural do Distrito Federal. Este foi ao Rio de Janeiro fazer a fundição do troféu, para o qual propôs uma alteração na posição das mãos do candango, aceita por Dino Crocci. O senhor Fernando Adolfo frisou esta participação “de funcionários da Fundação Cultural” na feitura do troféu. A premiação era constituída do troféu e de uma soma em dinheiro, pequena, pois, nas palavras dele, o Festival “estava começando, não era o mega-festival que é hoje, com recursos, com incentivos, o que não existia na época”. A premiação em dinheiro surgiu com o intuito de incentivar a produção de novos filmes. Segundo o entrevistado, no Festival de Brasília, foram criados em 1967 - e mantidos a partir de sua criação - todos os

⁶⁴ Além dos filmes convidados mencionados no texto de Paulo Emilio, participaram da I Semana do Cinema Brasileiro: os longas-metragens “Vereda da Salvação”, de Anselmo Duarte e “A Falecida”, de Leon Hirszman; os curtas-metragens “Navio Negreiro”, Bahia na Indústria” e “Celeiro de Divisas”, de Rex Schindler, “Tema Nove – Paulistânia”, de Milton Amaral, “Memória do Cangaço”, de Paulo Gil Soares e “Carnaval 65”, de Carlos Niemeyer (BAHIA, 1998: 29).

⁶⁵ Conforme mostro no Capítulo III, os cineastas do 37º FBCB manifestaram o quão prestigioso foi para eles terem seus filmes exibidos no Festival. É a afirmação do senhor Fernando Adolfo reiterada por estes cineastas.

⁶⁶ Em Brasília, são muitas as criações artísticas de sua autoria. Algumas podem ser vistas no Salão Verde da Câmara dos Deputados e no edifício-sede do Supremo Tribunal Federal.

prêmios técnicos. Não tendo ficado claro, para mim, quais eram os prêmios técnicos, tornei a perguntar ao senhor Fernando, em um momento posterior à entrevista, quais prêmios exatamente eram esses. Ele respondeu-me que, até à criação destes prêmios técnicos pelo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, premiava-se apenas “Melhor Filme”⁶⁷. Exceto este, um prêmio dado à obra, todos os demais prêmios são técnicos⁶⁸. Com eles, disse, é premiado o trabalho de técnicos, de profissionais sindicalizados como técnicos de cinema: diretores, atores, atrizes, roteiristas, diretores de fotografia, diretores de arte, músicos, técnicos de som, montadores⁶⁹.

Na Introdução, escreveu-se que há discursos que relacionam a construção de Brasília ao aparecimento do cinema na cidade. Entre esses, há aquele onde o cinema enquanto registro da construção é tido como os primórdios do cinema brasileiro. É exemplo dele o seguinte fragmento do artigo de Klecius Henrique:

Na estréia em 21 de abril de 1960, com príncipes, rainhas, reis e presidentes como convidados, Brasília parecia mesmo ter a vocação para clássico. Como toda produção, contou com *making of* (filme feito para registrar o processo de produção do outro). Na verdade, foram vários *making of*, representados pelas reportagens de televisão, feitas em película. Eram os embriões do cinema brasileiro⁷⁰.

No artigo, o jornalista compara Brasília a um filme, em razão de ter sido sua primeira concepção objetivada no papel, e não na realidade. Em sua comparação, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer eram os roteiristas do longa-metragem que teve Juscelino Kubitschek por diretor. A enorme figuração da saga, protagonizada pelo trio anterior, constituiu-se de gente de todo lugar do

⁶⁷ O senhor Fernando fez questão de frisar que, até à criação dos prêmios técnicos pelo FBCB, todos os festivais de cinema brasileiro, inclusive o Festival de Gramado, premiavam apenas melhor filme. Em um momento da entrevista (ver Anexo I), o Festival de Gramado é outra vez mencionado de uma forma onde o FBCB é colocado numa situação de vantagem com relação a ele.

⁶⁸ Na consulta aos catálogos do 32º ao 37º FBCB, na categoria “Longa-metragem em 35mm”, tem-se os seguintes prêmios: “Melhor filme (júri oficial)”, “Melhor direção”, “Melhor ator”, “Melhor atriz”, “Melhor ator coadjuvante”, “Melhor atriz coadjuvante”, “Melhor roteiro”, “Melhor fotografia”, “Melhor direção de arte”, “Melhor trilha sonora”, “Melhor som”, “Melhor montagem”. Na categoria “Curta ou média-metragem em 35mm”, tem-se os mesmos prêmios da categoria anterior, exceto os de “Melhor ator coadjuvante”, “Melhor atriz coadjuvante”, “Melhor direção de arte”, “Melhor trilha sonora” e “Melhor som”. Na categoria “Curta ou média ou longa-metragem em 16mm”, os prêmios eram os mesmos da categoria anterior, exceto os de “Melhor ator” e “Melhor atriz”. Estes dois últimos foram aí criados no 37º FBCB, em 2004, como também é dito pelo senhor Fernando Adolfo na entrevista (ver Anexo I).

⁶⁹ Segundo o cineasta Renato Cunha, não é imprescindível que as pessoas que fazem filmes - os técnicos de cinema, como chama o senhor Fernando Adolfo - sejam filiadas a alguma instituição, ou cadastradas como profissionais de cinema. Da mesma forma, para concorrer a uma premiação de festivais ou mostras de cinema, aquele que trabalhou no filme deve ter seu nome indicado nos créditos do mesmo. Com o nome, ele é visto enquanto o responsável por aquele trabalho para o qual há uma premiação. Isto é suficiente para ele concorrer ao prêmio e para poder recebê-lo, caso o ganhe (ver Anexo I). Na entrevista com Dácia Ibiapina, cineasta e professora da UnB, ela diz que o Distrito Federal carece de um sindicato de técnicos de cinema, ou mesmo de cinema e de teatro, a fim de que estes profissionais possam garantir seus direitos trabalhistas. Esta, diz ela, deveria ser também uma preocupação dos cineastas do cinema brasileiro (ver Anexo I).

⁷⁰ HENRIQUE. Disponível em: <[http:// www.correioweb.com.br](http://www.correioweb.com.br)>.

país. É comum a referência à construção de Brasília como uma saga [História ou narrativa rica de incidentes] (FERREIRA, 1975: 1259): “A saga da construção de Brasília...”, como escrevem ou dizem alguns. Ao explicar o termo “candango” no título de seu livro *Cinema candango: matéria de jornal*, o cineasta Vladimir Carvalho refere-se à construção da nova capital e ao cinema brasileiro enquanto sagas:

[...] desde o título em que pretendemos incorporar o termo *candango* [grifo do autor] como marca histórica, ligando, mesmo que só emblematicamente, a nossa experiência na produção cinematográfica ao início de tudo a partir da saga da construção, até toda a extensão da matéria tratada, esteve implícita a idéia de identidade. Candango como personagem símbolo de uma mudança, aquele que fez com as próprias mãos, o que virou adjetivo para qualificar coisas, seres concretos ou abstratos aqui surgidos. Em outras palavras, o jeito candango de ser. Quer dizer, o nosso diferencial, o princípio de nossa identidade ou nossa identidade desde o princípio. Assim, consideramos o cinema brasileiro como uma saga também, subjacente à outra, a do próprio nascimento de Brasília (CARVALHO, 2002: 12).

Cinema candango é como o cineasta chama também ao cinema brasileiro, ou ao “cinema de Brasília”. O termo “candango” é marca histórica, é símbolo através do qual a experiência de fazer cinema dos cineastas do cinema brasileiro tem sua origem localizada na “saga da construção”. E tal fazer cinematográfico, desde seu início na referida saga, até seu atual estágio, é visto como tendo “a idéia de identidade” subentendida. E “o jeito candango de ser” nada mais é do que a identidade candanga do cinema brasileiro – considerado uma saga existente nas entrelinhas da saga da construção de Brasília.

O senhor Fernando Adolfo refere-se ao Troféu Candango como o “símbolo maior até hoje” do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Ou seja, o grande símbolo deste evento representativo do cinema brasileiro é uma estatueta que reproduz a figura do candango. Neste caso, o cinema brasileiro é representado através desta imagem do operário que trabalhou na construção da nova capital - por via de regra, vindo do Nordeste -, ou do primeiro habitante de Brasília. Estes são dois significados apropriados para a realidade do candango aqui tratada.

Em “Candangos e Pioneiros”, Roque de Barros Laraia escreve que não se sabe ao certo a razão pela qual os operários da construção da cidade foram denominados através do termo “candango” – usado pelos africanos, no passado, para denominar os portugueses. Na construção da nova capital, “candango” e “pioneiro” tornaram-se palavras sinônimas. Até um determinado momento, no qual a elite participante desta empreitada passou a perjurar a designação “candango”, preferindo o título de pioneiro. Perjúrio e preferência vistas pelo autor como resultantes da tendência de estratificação da sociedade na qual vivemos. Desse modo, os integrantes dessa elite representaram a si mesmos enquanto aqueles que desbravavam, abriam caminhos, inconfundíveis

com a massa do operariado, que trabalhava a madeira, o cimento e o ferro. Segundo o autor, na época em que ele escreve, há o retorno da utilização dos termos “candango” e “pioneiro” como sinônimos. Os dois significam: os que chegaram primeiro. O termo “peões” passa a ser utilizado para os trabalhadores cujo trabalho requer um grande dispêndio de força física em atividades pouco valorizadas; um termo, em muito, pejorativo (LARAIA, *Série Antropologia*, 1996).

Vladimir Carvalho (conforme mostrado na citação acima) diz que o candango é “aquele que fez com as próprias mãos”. No escrito de Laraia, ele é a massa do operariado que trabalha com materiais da construção civil. E sabe-se que este é um trabalho manual (seja ele feito com as mãos, ou acionado ou manobrado com as mãos). O Troféu Candango é uma representação do candango e é um importante símbolo do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Festival no qual, frisa o senhor Fernando Adolfo, foram criados todos os prêmios técnicos e, em cuja existência, foram mantidos todos estes prêmios. Na eleição da figura do candango para o troféu está o vínculo do cinema brasileiro com a construção de Brasília. Ele está também na citação anterior do cineasta Vladimir, onde é atribuída ao cinema brasileiro a identidade candanga. Nesta citação e na ênfase dada à premiação para os técnicos, está, respectivamente, a valorização do trabalho manual e do trabalho classificado como técnico. Talvez, a valorização do “fazer com as próprias mãos” do candango, como traço identitário do cinema brasileiro, evidencie a escolha por dar destaque à massa de trabalhadores da construção de Brasília renegada pela elite local - como mostra Laraia - e por identificar o cinema brasileiro a esta massa, ao seu pioneirismo, e não ao das elites. O cineasta Vladimir Carvalho estabelece uma relação positiva entre cinema brasileiro e trabalho manual; o senhor Fernando Adolfo também, entre cinema brasileiro e trabalho técnico. No caso de Vladimir Carvalho, a valorização da figura do candango é explícita: através de sua concepção do cinema brasileiro, ele engrandece o trabalho (que é um trabalho manual) dos candangos. Através da visão que o senhor Fernando Adolfo tem da referida premiação, podemos perceber que ele classifica diretores, atores, atrizes, roteiristas, etc., como “técnicos”, cujo trabalho deve ser reconhecido. No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, a criação e a permanência de tais prêmios está em harmonia com o troféu do Festival (visto como símbolo maior deste por parte de seu coordenador geral), que representa a imagem de um trabalhador, o candango. Quem sabe, tais prêmios técnicos não se ligam a esta perspectiva de engrandecimento do candango? Da mesma forma, a homenagem ao candango (expressa no troféu) é também uma forma de reconhecer o ofício daqueles que, na construção de Brasília, não eram engenheiros, arquitetos, políticos, burocratas, etc., ocupantes da elite local que veio construir a nova capital (LARAIA, *Série Antropologia*, 1996) ⁷¹.

⁷¹ Na arte, são várias as manifestações nas quais se atenta para o engrandecimento do trabalho realizado por indivíduos que estudaram e tiveram uma formação que os habilitou a exercer uma profissão em específico, em oposição à diminuição do trabalho manual, realizado por indivíduos carentes deste estudo e formação. Na canção “Trabalhadores

Segundo o senhor Fernando Adolfo, na I Semana do Cinema Brasileiro, foram exibidos “filmes convidados”. Eu quis saber como a Fundação Cultural do DF era informada dos filmes realizados naquele mesmo ano da Semana, para convidar os cineastas a participarem com seus filmes. Ele respondeu-me que a Fundação tinha contato com as distribuidoras de filmes do Rio de Janeiro e de São Paulo⁷². Mas o contato mais importante era com a Cinemateca do MAM, através da pessoa de Cosme Alves Netto⁷³. Esta informava sobre o que era produzido no Rio e em São Paulo. O entrevistado conta que foram seis meses de preparação para a realização da I Semana. Referiu-se a filmes transportados do Rio para Brasília, pela equipe da Fundação coordenada por Paulo Emilio – da qual ele fazia parte. Tarefa difícil, pois não havia vôos regulares de avião. Quando fala dos filmes exibidos no Clube de Cinema de Brasília, a Cinemateca do MAM é outra vez mencionada, igualmente ligada à figura de Cosme Alves Netto. Neste momento, seu papel era o mesmo: ela informava sobre os filmes existentes e cedia para exibição aqueles de seu acervo (ver Anexo I).

do metrô” (LP “Mutirão da Vida”), de Raimundo Monte Santo e Walter Marques, interpretada pelo cantor nordestino Xangai, o operário da construção do metrô percebe o anonimato de seu trabalho ao ver a ausência de seu nome na placa de bronze onde foram escritos os nomes dos responsáveis pela obra, como podemos ver nos seguintes versos da canção: “Vivendo na cidade grande/ Na força da mocidade/ Tinha ofício de armador/ Armou do ferro da férrea necessidade/ Pontes praças e pilares/ Riqueza não desfrutou/ Depois de tudo pronto/ Tudo feito e tudo arrumado/ No bronze que foi lavrado/ Só deu nome de doutor/ O do prefeito, o do secretariado/ E o do grande encarregado/ Seu nome não encontrou [...] Precitaria de uma placa que seria/ Bem do tamanho da Bahia/ Juazeiro a Salvador/ Pra que coubesse/ O nome de quem merece/ De quem vive construindo/ Homem, mulher e menino/ Que é tudo trabalhador”. Os nomes da placa são, para ele, “nome de doutor”. Neste caso, provavelmente, ele não está reconhecendo como “doutor” aquele “que se formou numa universidade e recebeu a mais alta graduação desta após haver defendido tese em determinada disciplina literária, artística ou científica” ou “Aquele que se diplomou numa universidade” (FERREIRA, 1975: 491). O “doutor”, na fala do operário, é o termo utilizado por muitos brasileiros (carentes de uma formação que lhes informe dos outros significados da palavra) para designar aquele que eles supõe ter muito estudo. “Estudo” com o seguinte significado: “Conhecimentos adquiridos à custa dessa aplicação: *É pessoa de muito estudo*” (FERREIRA, *ibid.*: 589). Ainda de acordo com os versos de “Trabalhadores do Metrô”, vemos que se o operário não chama “doutor”, aos trabalhadores como ele, defende o mérito de estes terem seus nomes numa placa que reconheça o trabalho deles, operários da construção. Sem dúvida, na canção, um cunho de crítica social é forte. Esta crítica também está presente no poema “Perguntas de um operário que lê”, do poeta, teatrólogo, novelista e crítico de arte alemão Bertolt Brecht. No poema, aqueles cujo trabalho não consta nos livros (“Nos livros só constam nomes de reis”) são “pedreiros”, “operários da construção”, “escravos”, “um cozinheiro” e outros apenas sugeridos. Neste caso, a oposição é entre o “grande homem” e os que lhe servem (BRECHT, Bertolt, *Antologia poética / Bertolt Brecht*, Rio de Janeiro: Elo Editora, 1982: 31).

⁷² No Capítulo III, falou-se da distribuição de filmes. Na entrevista com Renato Cunha, o cineasta do cinema brasileiro dá sua visão acerca das distribuidoras na atualidade (ver Anexo I).

⁷³ Sobre Cosme Alves Netto: “Nació el 15 de enero de 1937 en Manaus, Brasil, y a mediados de los años 50 se mudó para Río de Janeiro. Siendo activista de la Juventud Universitaria Católica (JUC), comenzó a desarrollar lo que sería su trabajo de toda la vida en los programas del Grupo de Estudios Cinematográficos (GEC) de la Unión Metropolitana de Estudiantes (UME). Fue fundador de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro, cuya dirección ocupó hasta el día de su muerte, en el año 1996, colocando a esta institución entre las más importantes de su tipo a nivel internacional. Fue responsable de la divulgación del Cinema Nacional en la sala de proyección del museo. Recibió muchos homenajes de reconocimiento por su trabajo de divulgación en el campo de la cinematografía mundial. Fue Miembro Fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Sus nexos con el cine cubano fueron múltiples y entrañables, siendo uno de sus más atentos seguidores. Su muerte en el año 1996, privó al cine latinoamericano de una de sus más notorias personalidades en el campo del rescate, protección y difusión del patrimonio filmico del continente” (FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO, disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/mcs/Cosme_Alves.html>).

Geraldo Sobral Rocha foi aluno da primeira turma do curso de Cinema na Universidade de Brasília. Em 1970, fez seu único filme: “Brasília Ano 10”. Foi professor da UnB de 1975 a 1978, ministrando disciplinas da área de Cinema. Ele fala das “atividades de apreciação cinematográfica em 1964 na universidade [UnB], coordenadas por Paulo Emilio Salles Gomes e voltadas para a comunidade”. Tais atividades eram cursos que consistiam em exhibições de filmes clássicos do cinema⁷⁴, provenientes da Cinemateca Brasileira – onde Paulo Emilio era Conservador – e exibidos na Escola Parque da Entrequadra Sul 507/508, como forma de promover uma integração entre universidade e comunidade. Uma vez por semana, 300 a 400 pessoas reuniam-se para assistir ao filme, cuja exibição era precedida pela apresentação de Paulo Emilio sobre o mesmo (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 20-21). Como visto, a Cinemateca Brasileira faz-se novamente presente na concessão dos filmes para a exibição em Brasília; desta vez, através de Paulo Emilio.

Em sua entrevista, o senhor Fernando Adolfo conta que chegou em Brasília em 1965, indo estudar no colégio Elefante Branco; antes de prestar o vestibular, já tinha começado a trabalhar na Fundação Cultural do DF. Sua primeira ligação com o cinema na cidade deu-se com Paulo Emilio, ao fazer parte da equipe que organizou, sob a orientação do então professor da UnB, a I Semana do Cinema Brasileiro. Ele sublinha que Paulo Emilio tinha o dom da oratória⁷⁵. Na UnB, o público de suas palestras era composto de estudantes e de ouvintes de fora da universidade. Além disso, ele fazia palestras sobre cinema em vários colégios da cidade (o mesmo é dito por Jean-Claude Bernardet, como visto na citação deste na p. 49); a Escola Parque da Entrequadra Sul 507/508 era um deles. Segundo o entrevistado, o cinema era a grande atividade cultural de Brasília nos idos de 65. No Teatro Nacional, existia a Sala Martins Penna e o esboço da Sala Villa-Lobos. Havia, ao que parece, mais de um Cine Bruni, no Setor Bancário Norte (depois, obtive a informação de que eram vários os Cine Bruni). O Cine Brasília (Entrequadra Sul 106/107) integrava a rede de cinemas Luís Severiano Ribeiro. O Cine Cultura, na 507 Sul, pertencia a uma empresa proprietária de alguns cinemas em São Paulo. Em Brasília, ela era dona também do Cine Astor – um cinema grande e requintado no Conjunto Nacional. A Fundação Cultural do DF programava os filmes a serem

⁷⁴ Maria do Rosário escreve acerca destes cursos livres ministrados por Paulo Emilio: “O primeiro foi *Linguagem e Estilo no Cinema*, no ICA (Instituto Central de Artes). O segundo *Apreciação Cinematográfica* (curso de extensão aberto a alunos e comunidade). [...] Em carta ao baiano Walter da Siqueira (citada na biografia *Paulo Emilio no Paraíso*, de José Inácio de Melo Souza / Editora Rocco / 2002), Paulo Emilio contou que o curso oferecia 500 vagas e que todas foram preenchidas. No segundo semestre, ele repetiu o curso (que os alunos definiam como “um show”) analisando em profundidade o filme *Hiroshima Meu Amor*, de Alain Resnais. Em seguida, Paulo Emilio ministra o mais famoso de seus cursos brasilienses: *Seminário sobre Vidas Secas*, filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em novembro de 1963. Em março de 65, o jornal *Correio Braziliense* – informa José Inácio – ‘anunciava que o Curso de Cinema saía do ICA para transformar-se em curso regular que se integraria à futura Faculdade de Comunicação de Massa. Os professores (havia 27 alunos matriculados em Cinema) eram Paulo Emilio, Nelson Pereira dos Santos e os bolsistas e instrutores Jean-Claude e Lucila Bernardet’ ” [grifos do autor] (CAETANO, 2003: 12).

⁷⁵ Este traço de Paulo Emilio é reconhecido por muitos, inclusive por Geraldo Sobral Rocha, na entrevista a Raquel Maranhão Sá, mencionada acima.

exibidos no Cine Cultura - que era um auditório para cinema e teatro com 500 cadeiras na 507 Sul -, uma vez ao mês. Era quando o cinema exibia filmes de arte. No restante do mês, sua programação era a dos filmes comerciais de então, filmes de terror e de bang-bang. Os cinemas da cidade todos exibiam filmes comerciais. Ele diz que o primeiro cinema da nova capital foi no Núcleo Bandeirante, fala das fotos feitas deste no Arquivo Público do Distrito Federal. Acredito que tenha feito uma confusão ao chamá-lo Cinema Livre. Na verdade, a Cidade Livre tornou-se depois o Núcleo Bandeirante; o cinema dos primeiros anos de Brasília, lá existente, era o Cine Bandeirante⁷⁶. Em uma sala de cinema no prédio hoje ocupado pela FUNARTE, atrás da Torre de Televisão, eram exibidos filmes programados somente pela Fundação Cultural do DF, com entrada franca para o público.

Segundo o senhor Fernando, a diretora da Escola Parque da Entrepradra Sul 507/508 – a “professora Ivone” - cedeu o auditório da escola para que neste fossem exibidos filmes. A Fundação Cultural do DF programou para este espaço a exibição de filmes e mesmo de shows musicais, como o da cantora Simone, quando esta estava “no auge da carreira”. Foi com esse movimento, disse ele, que se criou o primeiro cineclube de Brasília, fundado por Geraldo Sobral Rocha e Rogério Costa Rodrigues⁷⁷ (ver Anexo I).

Geraldo Sobral Rocha conta que, com o fim do curso de Cinema da UnB, Paulo Emilio Salles Gomes retornou a São Paulo, cessando assim as atividades de cinema realizadas na Escola Parque sob sua coordenação. Para dar continuidade a estas, Geraldo Sobral, Rogério Costa Rodrigues e Walter Albuquerque Mello fundaram esse primeiro cineclube da cidade, o Clube de Cinema de Brasília, em atividade de 1966 a 1968, na Escola Parque da Entrepradra Sul 507/508 (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 20-21). O senhor Fernando disse que Paulo Emilio chegou a

⁷⁶ A consulta a um exemplar do jornal *Correio Braziliense*, um jornal do Distrito Federal, deixa ver que, hoje, não há nenhuma sala de cinema no Núcleo Bandeirante.

⁷⁷ Geraldo Sobral Rocha e Rogério Costa Rodrigues participaram da mostra Brasília a 24 Quadros (mencionada na p. 12 da Introdução). O primeiro integrou a mesa-redonda Memórias do Cinema Brasiliense. Nesta, Geraldo Sobral Rocha homenageou Paulo Emilio, dizendo ser ele “a pessoa mais falada, mais admirada, nesta história do cinema brasileiro” – a história do cinema brasiliense. Segundo ele, a Cinemateca Brasileira – órgão no qual Paulo Emilio trabalhava – não encontrava apoio em São Paulo, e se pretendia trazê-la para Brasília. No auditório da Escola Parque, disse, eram “seiscentas pessoas sentadas e em pé, dominadas pela verve de Paulo Emilio. Lygia Fagundes Telles [com quem Paulo Emilio se casou pela segunda vez] conta que ele só não foi cassado em 68, por ter jogado charme para a mulher do Ministro da Justiça”. Como componente da mesa-redonda Representações de Brasília no Cinema, Rogério Costa Rodrigues comentou sua experiência de crítico de cinema: “A pessoa que se distancia, com uma certa frieza, faz algo terrível. Eu fui crítico de cinema, sempre querendo um distanciamento do que eu analisava. Uma bobagem que nunca consegui”. Ele comentou o curta-metragem “Brasiliários”, de Sérgio Bazi e Zuleica Porto, um dos filmes exibidos na sessão anterior à mesa-redonda. No filme, Clarice Lispector anda por Brasília, enquanto se ouve, ao longo de seu passeio, fragmentos de textos da autora na voz da mesma. Com relação ao filme, ele disse: “Fico fascinado com aquela mulher que anda sozinha pela cidade como uma turista. Fico fascinado com a solidão dela. [...] As pessoas estão nas ruas, mas não são vistas. [...] É a dimensão do ser humano muito pequeno em relação à proporção dos eixos”. Acerca das representações de Brasília nos filmes, ele viu a cidade “basicamente como um cenário”. Referiu-se a uma “falta de personagens ficcionais” nos filmes cujo cenário é Brasília como “expressão da falta de contato humano na cidade”. E sobre os que vivem em Brasília, avaliou: “Eu acho que o homem da capital do País, eu acho que o cidadão de Brasília, ainda não se encontrou”.

fazer palestras no cineclube; para estas, também eram convidados outros professores. Geraldo Sobral Rocha e Rogério Costa Rodrigues, além de fundadores do cineclube, eram professores e críticos de cinema e, por vezes, proferiam eles mesmos estas palestras⁷⁸. Com relação à organização do Clube de Cinema de Brasília, ele diz também:

[...] eu tenho orgulho de ter, desde o primeiro momento, participado da criação do Clube, trabalhei muito nele. Naquele tempo, Cineclube era uma atividade não só cultural, mas tinha uma boa estrutura até comercial, porque para sobreviver tinha de vender ingresso. O cineclube era muito bem estruturado, com contatos nos grandes centros, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Trazia palestrantes... (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

No texto de Paulo Emilio, datado de 1961, ele faz referência aos jovens cariocas da Fundação Cultural e aos paulistas da Cinemateca Brasileira, reunidos para discutir a criação de um centro de estudos cinematográficos. Paulo Emilio era ele mesmo paulista, nascido a “17 de dezembro de 1916, no aristocrático bairro de Higienópolis” (SOUZA, 1986: 399). Assim, poder-se-ia dizer que estes paulistas e cariocas são referências no quadro do cinema brasileiro, cuja gênese é também localizada nesta presença de Paulo Emilio nos primeiros anos de Brasília, pelos que podem ser reconhecidos como autoridades, quando se trata do cinema em questão⁷⁹. Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, o Clube de Cinema de Brasília é também caracterizado através dos contatos estabelecidos entre este e Cosme Alves Netto da Cinemateca do MAM, pelas obras-primas do cinema mundial que, segundo o entrevistado, foram todas exibidas no cineclube, pela

⁷⁸ Geraldo Sobral Rocha veio para Brasília em 1964. Integrou a primeira turma do curso de Cinema da UnB, sendo aluno de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet e Nelson Pereira dos Santos. Funcionário do Senado, Geraldo viria a se tornar professor da UnB em 1975, ministrando aulas de História do Cinema e Documentário até se aposentar, em 1978 (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 20). Rogério Costa Rodrigues chegou a Brasília em 1962. Além de ter sido um dos fundadores do Clube de Cinema de Brasília, foi também coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, nos anos de 68 e 69. Na UnB, foi professor das disciplinas Elementos de Estética e História da Arte – no curso de Desenho - entre 1971 e 1979, tendo voltado à universidade na década de 80, para ministrar a disciplina Análise do Filme (BRASÍLIA A 24 QUADROS, 2003: 36). Rogério faleceu em 2005. No 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, foi lançado como “Homenagem a Rogério Costa Rodrigues”, o catálogo *Rogério Costa Rodrigues – Um Mestre Contagante (1935-2005)*, organizado por Sérgio Bazi e Berê Bahia. O catálogo traz textos de pessoas que conviveram com Rogério, inclusive dos organizadores.

⁷⁹ Utilizei a palavra autoridade, no plural, com o seguinte significado: “Indivíduo de competência indiscutível em determinado assunto” (FERREIRA, 1975: 163). N’ *A Economia das Trocas Lingüísticas: O que Falar Quer Dizer* (1996), Pierre Bourdieu inicia o sub-capítulo “A Linguagem Autorizada” com uma epígrafe onde a palavra “autoridade” não está presente. Contudo, pode-se depreender do conteúdo da epígrafe um outro tipo de autoridade: neste caso, a autoridade indicada é a daquele que tem o “Direito ou poder de se fazer obedecer, de dar ordens, de tomar decisões, de agir, etc. (FERREIRA, ibid.: 163). Reproduzo aqui esta epígrafe, que ilustra o pensamento de Bourdieu, segundo o qual o poder das palavras é o poder dado ao porta-voz, cujas palavras testemunham, entre outras coisas, a segurança de delegação da qual ele está empossado: “Suponhamos, por exemplo, que eu perceba um navio num estaleiro, que eu me aproxime e quebre a garrafa suspensa sobre o casco, que enfim eu proclame ‘eu batizo este navio José Stalin’ e que, para ficar bem seguro de minha iniciativa, acabe liberando-o do estaleiro com um pontapé. O único problema é que eu não era a pessoa apropriada para realizar o batismo (J.-L. AUSTIN apud BOURDIEU, 1996: 85). Considerando esse pensamento de Bourdieu, eu poderia dizer que Paulo Emilio Salles Gomes, Fernando Adolfo, Geraldo Sobral Rocha – estes que até o momento foram meus principais interlocutores no tratamento das atividades de cinema realizadas nos primeiros anos de Brasília – são investidos de uma reconhecida autoridade no assunto sobre o qual suas visões foram mencionadas neste capítulo.

competência dos fundadores Geraldo e Rogério - críticos de cinema, inclusive, de revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. O cineasta Vladimir Carvalho escreve que conheceu Rogério Costa Rodrigues em 1968, quando trabalhava no setor de arquivo de cinejornais da cinemateca do MAM, com Cosme Alves Netto. Lá, Vladimir foi apresentado aos do Clube de Cinema de Brasília, que tinham ido a uma reunião da Federação dos Cineclubes, no Rio (CARVALHO, 2005: 13).

A partir do quadro do Clube de Cinema de Brasília desenhado pelos testemunhos do senhor Fernando Adolfo e de Geraldo Sobral Rocha, remeto-me àquele do Centro de Estudos Cinematográficos, construído por Elysabeth Senra de Oliveira. Segundo ela, o cineclube, criado na década de 50 em Belo Horizonte, tinha suas exhibições, aos sábados, precedidas por uma apresentação oral, feita pelos organizadores, da ficha técnica e da história do filme. Nele, eram oferecidos “conferências e cursos de iniciação e de extensão cinematográficas”. No apogeu do CEC, o crítico de cinema Cyro Siqueira tomava emprestado da distribuidora Fox, em razão de suas boas relações com esta, os filmes em 16mm que lhe interessava exhibir no cineclube. Artistas, intelectuais e jornalistas eram o público deste. O CEC contava com uma taxa de manutenção mensal de seus 2000 sócios. Os diretores do cineclube assinavam revistas de cinema estrangeiras, as quais vinham a constituir também o acervo de publicações sobre cinema. Embora fosse uma instituição apartidária, a partir dos filmes discutiam-se questões políticas e estéticas, como é visto no exemplo da autora:

Foi este o caso da discussão ocorrida em 1953, após a exibição do filme francês *Le salaire de la peur* (*O salário do medo*) de Georges Henri Clouzot. As questões que estavam em pauta, a princípio, eram o virtuosismo e o existencialismo, acabaram, porém, desviando-se para a problemática político-econômica sobre o truste do petróleo da América Latina, no momento em que se lutava para a criação da Petrobrás (OLIVEIRA, 2003: 46).

Considerando os testemunhos aqui já mencionados e o livro de Elysabeth Senra, é possível ver várias semelhanças entre a sexagenária Belo Horizonte e a nascente Brasília, no tocante às atividades cineclubísticas do CEC e do Clube de Cinema de Brasília. Entre elas: a exibição do filme ligada à apresentação ou palestra sobre o mesmo por críticos de cinema; os contatos pessoais de membros da direção dos cineclubes, com membros de outras instituições ligadas ao cinema, enquanto elemento importante ao funcionamento dos cineclubes; o recurso monetário necessário à manutenção dos mesmos, obtido através da bilheteria ou da mensalidade.

Geraldo Sobral Rocha conta que por volta de duas mil pessoas assistiam às sessões do Clube de Cinema de Brasília nos finais de semana, o que começou a preocupar as autoridades. A Censura Federal (exercida pela polícia federal) foi se chegando e criando obstáculos para o andamento do cineclube. Como indicativo da participação política deste contra as ações da Censura, ele diz: “Em

determinada altura, passou a ser um cineclube que semanalmente editava manifestos contra essas coisas, em lugar das sessões cinematográficas” (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 21). Segundo o senhor Fernando Adolfo, o público do cineclube era composto de estudantes da UnB e dos colégios Ceteb (Centro de Ensino Técnico de Brasília) e Elefante Branco. Com o fechamento do curso de Cinema na universidade, o cineclube passou a ser o alvo dos “repressores”:

[...] tinha carros que estacionavam dentro da Escola Parque. À noite, terminava onze horas, meia-noite. Quando você ia sair de carro, estavam todos os carros com os pneus todos furados. Porque eles botavam uns tipos de uns pregos próprios que eles tinham, com os dentes para cima. De tão escuro, você não via. Todos os carros saíam furando. Quer dizer, era uma repressão mesmo. Exatamente por ser uma extensão dessas discussões da UnB (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

A UnB está fortemente presente no quadro das atividades cinematográficas das quais estamos tratando no momento - as do primeiro decênio da cidade -, também através do curso de Cinema e de seus professores. Com base na entrevista mencionada acima, o Clube de Cinema de Brasília pode ser visto como um espaço de resistência contra o fechamento do curso de Cinema na UnB, pois se este era um espaço de discussão política, com seu fim em 65, o cineclube passa a ser, em 66, este espaço. O senhor Fernando Adolfo menciona ainda que, ao ser decretado o AI-5, mais de quinhentas pessoas estavam na fila para assistir a um filme no cineclube. A polícia chegou neste exato momento, havendo uma confrontação violenta entre a mesma e estes na fila do cineclube. No Centro de Estudos Cinematográficos (estudado por Elysabeth Senra), os filmes são matéria para a discussão de questões políticas. No Clube de Cinema de Brasília, a tônica, ao que parece, é outra: no espaço do cineclube, “faz-se política”⁸⁰, as sessões cinematográficas são substituídas pela edição de manifestos, e os que vão assistir aos filmes assumem uma postura de enfrentamento frente às forças repressivas do Estado.

Roberto Schwarz aponta, entre outras consequências da instauração do regime militar no Brasil em 1964, a intervenção nos sindicatos, o inquérito militar nas universidades, a dissolução dos movimentos estudantis, a Censura. Segundo o autor, a movimentação estudantil é uma das realidades expressivas da “*relativa hegemonia cultural da esquerda no país*” [grifo do autor]. Esta hegemonia está concentrada em grupos como “estudantes, artistas, jornalistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos, etc”. Estes se ligam diretamente à produção de ideologia, a qual, por razões policiais, não ultrapassa estes mesmos grupos. O autor considera que, se os intelectuais são de

⁸⁰ A expressão “fazer política” é proveniente das minhas reminiscências de estudante de Ciências Sociais, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS, da UFRJ. Meus colegas petistas do movimento estudantil diziam que “faziam política”, ao “militar”, ao distribuírem panfletos, participarem de debates de suas tendências políticas, convocarem outros para igual filiação. Assim, escrevi que no cineclube “fazia-se política”, numa associação com os usos dados para a expressão “fazer política”, quando tomei conhecimento dela.

esquerda, os escritos que produzem para o governo, para a grande iniciativa privada, para a mídia, não o são. O destino de sua produção intelectual esquerdista são os grupos de esquerda. O autor observa que, em 1964, a “intelectualidade socialista” escapou da tortura e das prisões. Os torturados e presos políticos foram os que se organizaram com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Contudo, a instauração do governo militar não impediu que o conjunto das idéias esquerdistas se propagasse largamente. De 1964 a 1968, diz o autor, “a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc.”. A produção cultural de esquerda não foi silenciada em 64, ela continuou a crescer. Até 68, filmes, teatro, música e livros, da melhor qualidade, foram consumidos pelos estudantes e por um público que foi se tornando politicamente contrário ao capitalismo. Daí, por terem sido considerados uma ameaça à ditadura militar, o governo recrudescer com o AI-5, e passou a combater “os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, [...] a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 1978: 62-63).

As idéias do parágrafo acima integram o ensaio “Cultura e política, 1964-69”. Nele, Roberto Schwarz faz um quadro do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69, com base na escolha por tratar o papel político que tiveram, neste período, determinados agentes sociais como os intelectuais de esquerda, o Partido Comunista, o Congresso Nacional, o educador Paulo Freire, o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, etc. Em nota do autor, é dito que o ensaio foi escrito entre 1969 e 70, tendo se buscado registrar e explicar – nele – uma experiência da conjuntura histórica dos anos de 64 a 69, vivida pelo autor e por sua geração. Schwarz menciona movimentos culturais de estados como Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, na construção do referido quadro. Brasília é mencionada duas vezes: na intervenção violenta do governo nas universidades (em Brasília, a intervenção na UnB) e no amadurecimento da perspectiva coletivista da produção arquitetônica, visto como estando ligado à cidade. Caso consideremos a realidade do Clube de Cinema de Brasília, tal como mostrada aqui, com a central participação dos estudantes enquanto público deste, o espaço de discussão política que era o cineclube, a repressão sofrida por seus frequentadores à época do AI-5, poderíamos integrar o Clube de Cinema de Brasília – existente de 66 a 68 – neste quadro panorâmico feito pelo autor, no qual estão compreendidos os anos de 64 a 69. O cineclube seria também expressão da, já mencionada, relativa preponderância cultural da esquerda no Brasil.

Dácia Ibiapina fez Engenharia Civil na Universidade Federal do Piauí. Ela e alguns colegas de curso começaram, durante a graduação, a ir ao cinema juntos, a debater os filmes, a participar do cineclube teresinense e a fazer filmes. Dentro da universidade, criaram um setor de cinema, no qual ela continuaria a atuar, após formada e trabalhar como engenheira na UFPI. Em 86, foi selecionada para fazer parte da primeira turma da Escola de Cinema de Cuba. Ao terminar o curso, regressou para o Piauí, sua terra natal. Depois, faria o mestrado em Comunicação na Faculdade de

Comunicação da UnB e, em 1993, tornar-se-ia professora da FAC. O doutorado, feito no CPDA - Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade – da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro), seria concluído em 2002, com uma tese cujo tema, diz ela, constituiu-se no aprofundamento da pesquisa realizada para um de seus filmes, o documentário “Palestina do Norte: O Araguaia Passa por Aqui” - curta-metragem que ficou pronto no ano de 98. Em Brasília realizou também o curta “O Chiclete e a Rosa” (2002) e o média-metragem “Vladimir Carvalho: conterrâneo velho de guerra”.

“... um curso pioneiro e com muita liberdade” - esta foi uma das formas pelas quais a cineasta do cinema brasileiro, professora e atual diretora da Faculdade de Comunicação da UnB, se referiu ao primeiro curso de Cinema na Universidade de Brasília. Na visão apresentada por Dácia, o projeto de criação da universidade teve um caráter grandioso, à frente de seu tempo, marcado que foi pela perspectiva humanista sob a qual surgiu a universidade. Ela lembra que, assim como Brasília, a UnB estava sendo construída, e a importância do curso de Cinema foi, inclusive, foi a de ter este praticamente nascido junto com a universidade. No caso da graduação em Cinema, com a vinda de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude e Lucila Bernardet, Nelson Pereira dos Santos, para serem professores da UnB, realizava-se o propósito de Darcy Ribeiro, segundo o qual o corpo docente dos cursos deveria ser composto por aqueles que eram a nata de sua área de conhecimento. O primeiro curso de graduação em Cinema, numa universidade pública, foi criado por esses que vieram inventá-lo com “muita liberdade”. Pela UnB, diz Dácia, passaram, praticamente, todos que, hoje, trabalham na área do audiovisual em Brasília, sendo a universidade – desde 65, ano de criação do primeiro curso - espaço de formação e de congregação de interessados no cinema. A cineasta e professora classifica a trajetória do ensino de Cinema na universidade como “uma história de rupturas, mas ao mesmo tempo de resistência”, ela sublinha que a existência do curso de Cinema, em nível de graduação, foi uma realidade esporádica na UnB. Contudo, o ensino de Cinema sempre esteve presente na universidade. Quando o primeiro curso acaba, ainda em 65, os que faziam parte de seu projeto vão levar o conhecimento que têm adiante, fundando o Clube de Cinema de Brasília e criando disciplinas relacionadas ao Cinema dentro de outros cursos da UnB. Houve os que saíram de Brasília: Nelson Pereira dos Santos, no Rio de Janeiro, participou da criação do curso de Cinema na UFF; Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet criaram o curso da ECA/ USP. Quando Dácia começou a ser professora da universidade em 93, não havia vestibular para Cinema. O curso de Cinema existia com professores e alunos de um momento anterior àquele em que se aboliu tal seleção para ingresso de novos estudantes. Em 95, voltava o vestibular, e, em 2001, o Cinema transformava-se no curso de Audiovisual, no qual foram unidas as habilitações de Rádio, Têvê e Cinema. O caráter de resistência na trajetória do Cinema na UnB foi

marcado pelo fato deste ter sempre se constituído num campo de conhecimento ensinado, estudado, na universidade. Nesta, muitos jovens cineastas do cinema brasiliense fizeram seus primeiros filmes. Segundo Dácia, “o fato de ter sempre esse lugar do cinema dentro da UnB” possibilitou que jovens com interesses comuns se encontrassem. Encontro que originou uma série de ações, entre elas: fazer filmes, questionar a universidade, lutar por condições de continuar a fazer cinema, primeiramente dentro da UnB e, depois, fora dela. Ela se refere à nova geração, que faz hoje seus primeiros filmes, seus primeiros vídeos, e possui este traço de ter passado pela UnB. Dela, nasceu a I Semana do Cinema Brasileiro, concebida por Paulo Emilio Salles Gomes e, depois, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o qual conta, atualmente, com pessoas responsáveis por sua organização que têm vínculos com a universidade. Esta está também representada no conselho do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal, com uma cadeira que lhe é pertencente. Assim, “a UnB está aí misturada com o cinema brasiliense [...] de uma forma significativa” – como diz Dácia Ibiapina (ver Anexo I).

Vladimir Carvalho foi professor da UnB por quase vinte e cinco anos. Após sua vinda para Brasília, deu início à sua filmografia que chamou de cinema brasiliense, no início dos anos 70. Ao conjunto dos filmes realizados no Nordeste, chamou “Pantasma” (ver Anexo I). Hoje, essas denominações são utilizadas para dividir esses filmes de Vladimir nestas duas fases. Em Brasília, Vladimir fez os curtas-metragens “Vestibular 70” (1970), “O Espírito Criador do Povo Brasileiro” (1973), “Itinerário de Niemeyer” (1974), “Vila Boa de Goyaz” (1974), “Quilombo” (1975), “Mutirão” (1976), “Brasília Segundo Feldman” (1979), “Perseghini” (1984), “A Paisagem Natural” (1990), “Zum-Zum” (1996), e os longas-metragens “O Evangelho Segundo Teotônio” (1984), “Conterrâneos Velho de Guerra” (1990) e “Barra 68, sem Perder a Ternura” (2000) (MORETZSOHN; CAPUTO, 2005: 57-62). O cineasta chegou a Brasília logo na virada do ano de 1970, a convite de Fernando Duarte, então professor da UnB, que lhe chamara para, em dois meses, fazerem juntos um centro de produção de documentários. Já na segunda semana na UnB, ele começou a conversar com turmas de alunos do curso de verão que estava ocorrendo. O projeto do centro não se concretizou, e Vladimir começou a dar aulas no curso de verão, onde o ator Cécil Thiré também foi professor. Em meados de março, voltou para o Rio, mas o amigo tornou a chamá-lo, dessa vez, para ser professor definitivo da UnB. O segundo curso de cinema da universidade teve início ainda em 1970. Ele aparece, na fala de Vladimir, como sendo uma retomada do curso interrompido em 65. Os que levavam adiante esta que poderia ser chamada de segunda versão do curso, tiveram de inventar uma grade curricular para o mesmo. Assim, o segundo curso de Cinema parece ter sido, também, marcado pela inventividade, pela liberdade – como Dácia Ibiapina observou com relação ao primeiro. Quando, com dois anos de existência, este segundo curso, esta

segunda “tentativa” (como o cineasta se referiu também à empresa de fazer este curso de Cinema na UnB), acabou-se sob o mando do vice-reitor José Carlos de Azevedo, Fernando Duarte foi demitido, Geraldo Sobral Rocha e Vladimir foram para o Departamento de Comunicação, e Rogério Costa Rodrigues foi enviado de volta ao Senado, onde era funcionário. Mas, o fim do curso não significou o fim do Cinema na universidade, que já estava no *curriculum* dos cursos de Jornalismo, de Publicidade e de Relações Públicas. Geraldo Sobral Rocha levava um conhecimento teórico de Cinema para os alunos destes, enquanto Vladimir, Geraldo Moraes, Pedro Jorge de Castro, ensinavam a técnica do cinema em disciplinas como Jornalismo Cinematográfico. Nesta, grupos de alunos faziam reportagens breves, filmadas de preferência no *campus* da UnB. Os filmes, revelados pelos professores no laboratório da universidade, eram montados pelos alunos nas aulas seguintes. Com tais disciplinas, nas quais se mostrava como o cinema era feito, formou-se nos estudantes “uma espécie de um certo estado de espírito voltado para a realização do cinema”. Foi a partir dessas que muitos alunos foram procurando formas de fazer seus filmes, mesmo já estando fora da universidade. Segundo Vladimir, hoje, não há um mercado cinematográfico em Brasília, mas há uma “experiência cinematográfica”. Esta é evidenciada na realização, no cinema brasiliense, de longas-metragens, alguns dos quais vêm sendo exibidos, por exemplo, nas solenidades de abertura do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. As disciplinas teóricas e técnicas de Cinema são vistas como formadoras dessa “experiência cinematográfica”, como tendo se constituído “numa possibilidade de conhecimento da área do cinema do país por parte de muitos alunos”. Com elas, criou-se uma “mentalidade” relacionada ao cinema. E foram muitos anos, observa, em que professores como ele, Geraldo Sobral Rocha, Pedro Jorge de Castro e outros, estiveram à frente dessa formação. Um debate sobre cinema como o existente à época não tem mais a mesma punjança na UnB, diz Vladimir, mas a referida mentalidade continua sendo difundida nas disciplinas de Cinema, ministradas todas por professores que são cineastas: David Pennington, Armando Bulcão, Dácia Ibiapina, Marcos Mendes – cita. Ele refere-se também àqueles que, formados pela universidade em Publicidade, e mesmo em Jornalismo, com o conhecimento adquirido sobre técnicas e linguagens do cinema, foram trabalhar em agências de publicidade que foram sendo criadas em Brasília, algumas delas de professores da UnB. Outros foram para tevês como a Globo, a TV Brasília, e ele diz: “Hoje em dia, a TV Câmara e a TV Senado é feita por nossos alunos”. Para este cineasta e formador do cinema brasiliense, sem a UnB, este cinema não existiria. A Secretaria de Cultura do DF, as associações de classe do cinema brasiliense, a universidade, são realidades que concorrem para a existência do cinema em questão, mas a UnB é sua célula *mater* (ver Anexo I).

Neste primeiro capítulo, procurou-se mostrar que o cinema tratado nesta tese teve seu início junto à construção de Brasília e tornou-se, logo nas duas décadas seguintes, um importante

personagem da vida social da cidade. Para tal, foram abordados aspectos confirmativos desta visão. Não é possível dizer que ela seja compartilhada por todos que fazem cinema em Brasília, mas, sem dúvida, é defendida por muitos. Entre eles, o cineasta Vladimir Carvalho. Vladimir é, certamente, não só um defensor, mas também um formulador da mesma. Nas páginas seguintes, estão fotos pesquisadas no Arquivo Público do Distrito Federal sobre o cinema brasiliense, contemporâneas aos anos compreendidos neste capítulo, algumas delas são relativas a eventos presentes no mesmo.

Fotos do Arquivo Público do Distrito Federal



ARQUIVO PÚBLICO DO DF

NOV.D.04.D.04.B.01 Nº 119

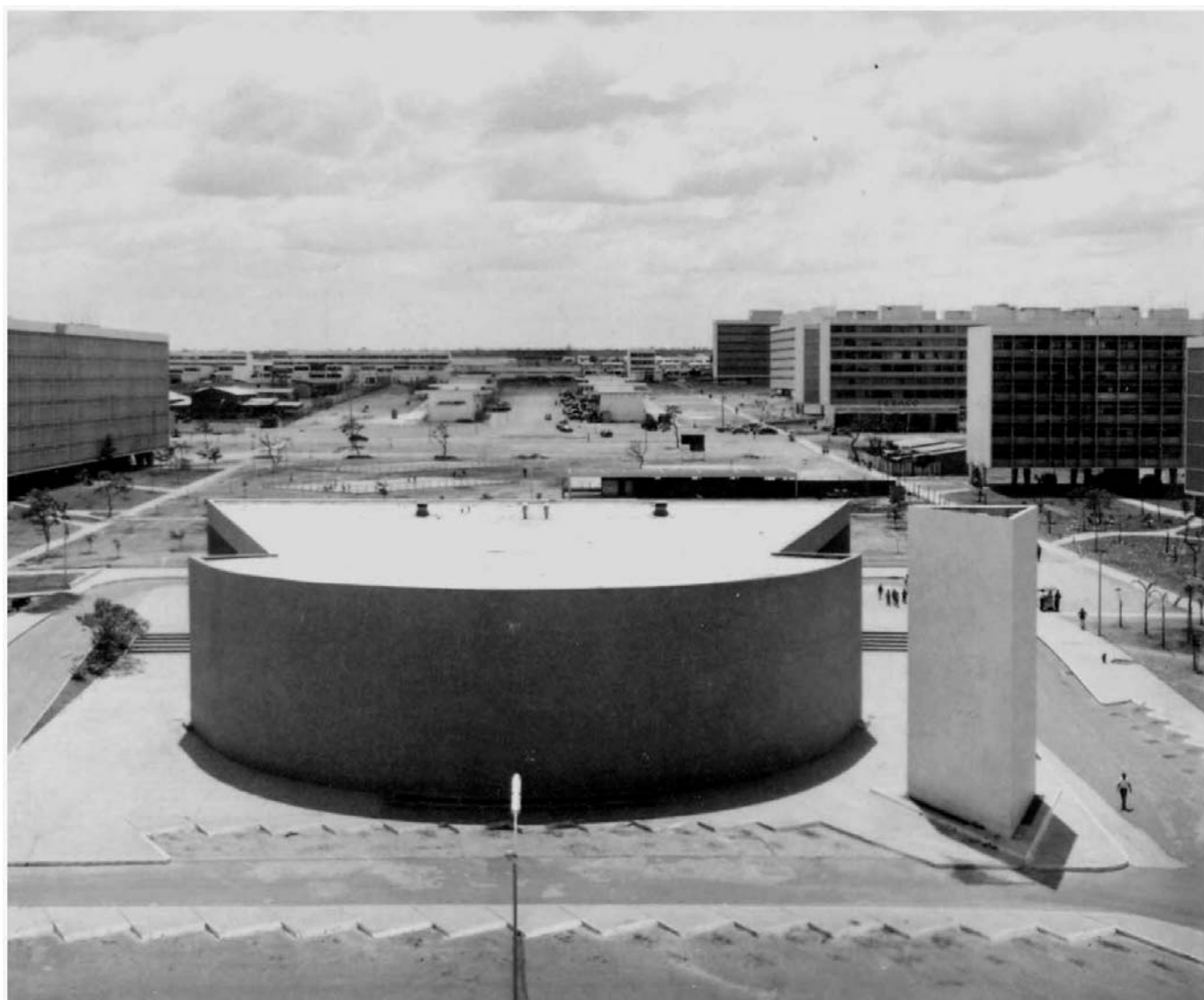
CONTEÚDO: CINEMA E SALÃO DE BELEZA

LOCAL: NÚCLEO BANDEIRANTE-DF DATA: SETEMBRO DE 1959

AUTOR: NÃO IDENTIFICADO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
NOV.D.04.D.04.B.08 Nº 867
CONTEÚDO: CONSTRUÇÃO DO CINE-BRASÍLIA
NA 107/108 SUL
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: [1957-1960]
AUTOR: MÁRIO FONTENELLE



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
SCS.FF.7.6.B.9 N° 1317
CONTEÚDO: VISTA DO CINE BRASÍLIA
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 17/09/1964
AUTOR: NÃO IDENTIFICADO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF

SCS.HF.11.2.C.3 Nº 2489

CONTEÚDO: PREFEITO PLÍNIO CATANHEDE E HILDA
CATANHEDE NO II FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO

LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 11/12/1966

AUTOR: NÃO IDENTIFICADO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
SCS.FF.11.2.C.3. Nº 2493
CONTEÚDO: PARTICIPANTES DO II FESTIVAL
DO CINEMA BRASILEIRO
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 11/12/1966
AUTOR: NÃO IDENTIFICADO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
SCS.FF.11.2.C.3. Nº 2496
CONTEÚDO: PARTICIPANTES DO II FESTIVAL
DO CINEMA BRASILEIRO
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 11/12/1966
AUTOR: NÃO IDENTIFICADO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
COD: SCS.HF.11.2.C.3 Nº 29775
CONTEÚDO: 5º FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 16/11/1969
AUTOR: JOAQUIM FIRMINO



ARQUIVO PÚBLICO DO DF
SCS.HF.11.2.C.3. Nº 47775
CONTEÚDO: INTEGRANTES DO FESTIVAL DO CINEMA
BRASILEIRO
LOCAL: BRASÍLIA-DF DATA: 03/12/1971
AUTOR: NÃO IDENTIFICADO

Capítulo II – O cinema brasileiro nos jornais

Este capítulo tem, como fonte primeira, matérias de jornais pesquisadas no Arquivo Público do Distrito Federal, datadas dos anos de 67, 68, 70, 75, 76 e 77, sobre o cinema brasileiro. São anos sobre os quais o ArPDF tem uma documentação escrita mais extensa sobre atividades deste cinema. As matérias sobre as quais se escreveu datam dos anos anteriores a 1977, pois se considerou que as deste ano pouco acrescentariam em relação ao escrito aqui sobre as demais. Esta percepção comparativa permitiu ver que traços do cinema brasileiro - principalmente aqueles respeitantes ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro - se repetem. No conjunto das matérias, o assunto predominante é o FBCB. Escolheu-se escrever sobre aquelas vistas como mais reveladoras do que foi o cinema brasileiro nestes anos. Nelas, o cinema brasileiro, neste momento, tem sua expressão no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e no cinema ensinado e realizado na UNB. Duas realidades nas quais estará envolvida uma série de atores – como cineastas, professores, estudantes, jornalistas, críticos de cinema - que também se manifesta na cena deste cinema, ao mesmo tempo em que o constitui. Cabe observar que o retrato feito em tais matérias de jornais sobre este cinema é denotativo da importância que uma imprensa escrita lhe atribuiu. E, neste sentido, os que as escreveram também produziram testemunhos escritos acerca do cinema brasileiro. Suas matérias são documentos.

Jacques Le Goff escreve que o documento constitui-se basicamente em um testemunho escrito, e a história, sem dúvida, é feita com documentos escritos. Contudo, na inexistência destes, ela deve ser feita com outros documentos. O termo “documento” diz respeito tanto ao documento escrito, quanto ao ilustrado, ao que se faz conhecer pelo som, pela imagem, por qualquer maneira que seja. Não há documento inócuo, todo documento é o resultado de uma montagem – consciente ou inconsciente - de uma época, de uma sociedade, na qual ele foi produzido. E também de tempos, épocas subsequentes, na quais ele continuou a “viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”. O documento é o resultado do empenho das sociedades da história por fixar no futuro – espontaneamente ou não - uma determinada auto-imagem de si mesmas (LE GOFF, 1990: 535-549).

Neste capítulo, as matérias de jornais foram tomadas por base para se conhecer o cinema brasileiro, através da imagem que nelas se produziu sobre ele. A releitura das mesmas, aqui apresentada, constitui-se também nessa manipulação do documento, anos após sua produção – da qual nos fala Le Goff.

Na matéria “Brasília encerra Festival com prêmio a ‘Proezas de Satanás’ ”, do *Jornal do Brasil* de dois de dezembro de 1967, fala-se do encerramento do III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal⁸¹, ocorrido na noite anterior, “em sessão de gala”. A informação sobre o filme (longa-metragem) premiado no Festival – “Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz”, de Paulo Gil Soares – menciona ainda outras duas instituições que também premiaram o mesmo: a Central Católica Cinematográfica (ramo do Ofício Católico Internacional do Cinema) e o Clube de Cinema de Brasília, cujo prêmio é destinado ao “filme que abre maiores perspectivas para o cinema brasileiro” (aspas do autor).

Os premiados são destacados. Na categoria “longa-metragem”, o melhor filme (referido acima) ganhou NCr\$ 1.500,00 (a moeda vigente era o cruzeiro novo) e “um troféu”; o melhor ator (Paulo José, em “Bebel, Garota Propaganda”, de Maurício Capovilla, e “Edu, Coração de Ouro”, de Domingos de Oliveira) levou NCr\$ 750,00, assim como a melhor atriz (Rossana Ghesa, em “Bebel, Garota Propaganda”). O melhor ator coadjuvante (Sadi Cabral, em “O Matador”, de Amaro Cesar) e a melhor atriz coadjuvante (Leila Abramo, n’ “O Caso dos Irmãos Naves”, de Luís Sérgio Person) levaram, cada um, um troféu. Da mesma forma, a melhor fotografia (Afonso Beato, por “Cara a Cara” de Julio Bressane), o melhor autor de diálogos (Jean-Claude Bernardet, por “O Caso dos Irmãos Naves”), o melhor roteiro (“O Caso dos Irmãos Naves”) e o melhor argumento (“Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz”). Foram entregues ainda três menções honrosas: ao melhor diretor (Julio Bressane, em “Cara a Cara”), à melhor atriz (Valéria Vidal, em “A Margem”, de Ozualdo Candeias) e à música original (d’ “A Margem”).

Na categoria “curta-metragem de 35 mm”, o prêmio foi de NCr\$ 1 mil e troféu para o melhor curta (“Ver/Ouvir”, de Antônio Carlos Fontoura), “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova”, de Joaquim Pedro de Andrade, ganhou menção honrosa. Na categoria “curta-metragem de 16mm”, o prêmio de melhor curta foi de NCr\$ 500,00 e troféu para o vencedor (“A Falência”, de Ronaldo Duarte, o qual, informa-se, também foi premiado no último Festival do Cinema Amador JB-Mesbla).

⁸¹ O sr. Fernando Adolfo – funcionário da assessoria de cinema da Secretaria de Cultura, coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do DF -, esclareceu-me que, em 1999, quando muda o governo do DF com a eleição de Cristóvam Buarque, o governo empossado decide extinguir todas as Fundações: a Fundação Cultural, a Fundação Educacional, a Fundação Hospitalar, etc. Extingue-se a Fundação Cultural em 1999, elabora-se um novo estatuto, e a Secretaria de Cultura é criada no mesmo ano. Até o presente momento, é esta a denominação do órgão que continua a promover o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (ver Anexo I).

Na matéria, fala-se também de um manifesto de análise à ação da Censura, elaborado por participantes do Seminário que se desenvolveu paralelamente ao Festival, relativo à tentativa da Mesa da Câmara dos Deputados em vetar a exibição de “Bebel, Garota Propaganda”, de Maurício Capovilla, no território nacional. Parte do manifesto diz:

Todos os que acreditam no papel do cinema como instrumento de afirmação nacional já constataram que o Festival do Cinema Brasileiro, que há três anos reúne em Brasília as melhores obras e autores, assumiu decidida importância como acontecimento cultural do País. Não obstante, os rigores da Censura vêm-se exercendo de forma cada vez mais intensa sobre os filmes selecionados para essa mostra. Tornou-se assim necessário, aos cineastas e aos intelectuais ligados ao cinema, presentes ao III Festival de Brasília, exprimirem seu veemente desacordo aos processos da Censura (apud *Jornal do Brasil*, 02/12/67).

Este trecho do manifesto indica a existência de uma crença no cinema brasileiro, enquanto uma realidade com a função de afirmar a nação. Da mesma forma, a relevância do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro estava sendo vista numa dimensão nacional, ao se indicar a influência deste na cultura cinematográfica brasileira. A Censura surgia, então, como um obstáculo a ser combatido, por cineastas e intelectuais, para que esse cinema exercesse plenamente sua função também através do Festival.

Outros filmes aparecem como alvo da Censura: “Cara a Cara”, de Júlio Bressane, só havia obtido, até então, a permissão para exibição especial aos convidados do Festival, após negociações de uma delegação com autoridades da Censura. “O Engano”, de Mário Fiorani, foi aprovado para maiores de vinte e um anos, apesar de, observa-se, a Lei conferir maioridade àqueles com mais de dezoito anos. A Censura atinge também os curtas-metragens. São exemplos: “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova”, de Joaquim Pedro de Andrade, e “A Falência”, de Ronaldo Duarte. O diretor do primeiro é apresentado como um dos cineastas mais aclamados do país na atualidade, vítima da censura em um momento anterior, quando seu filme “O Padre e a Moça” não pôde ser exibido em determinadas áreas do território brasileiro. Os curtas dos dois cineastas têm censura de 21 anos e, como o curta “Inconfidencial”, podem ter uma única exibição para os convidados do evento, ficando a exibição dos mesmos, aberta ao público, proibida.

São feitas considerações sobre o significado da exibição limitada aos convidados: esta é vista como uma permissão especial malquista, pois o público mais amplo não pode assistir o filmes, e os cineastas destes filmes não podem concorrer à premiação. É dito:

O verdadeiro e justo somente poderá ser a liberação dos filmes para o público em geral, permitindo-se o seu conhecimento a todos os espectadores do País, dentro daquela circulação comercial sem a qual é impossível o desenvolvimento da indústria cinematográfica. Por outro lado, a concessão feita

para a exibição dos filmes dentro do festival nada mais representa do que um adiamento, por parte da Censura, da solução do problema enquanto se realiza o festival e nele ainda se encontram reunidos cineastas e intelectuais determinados a defender os interesses do cinema nacional, contra os atentados aos princípios da liberdade de expressão artística (*Jornal do Brasil*, 02/12/67).

Como podemos ver neste trecho da matéria do *Jornal do Brasil*, não se está diante de um texto escrito sobre o Festival de Brasília por uma imprensa neutra. Ela toma partido dos cineastas e intelectuais defensores do cinema brasileiro, contra a Censura que, estrategicamente, efetua uma censura solene, ao escolher - para serem exibidos para os convidados - os filmes que não quer que o grande público assista. Fala-se também do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira, o qual tem como fator fundamental a circulação comercial dos filmes para os espectadores de todo o território nacional. Tal circulação é possível também com a liberação dos filmes pela Censura. Desse modo, a Censura aparece como um fator impeditivo desta circulação comercial⁸².

Na mesma matéria, com o subtítulo “Um protesto em Brasília”, é reproduzido todo o manifesto, cujo conteúdo é apresentado, ao início, como sendo endossado por “Produtores, diretores, atores, técnicos, críticos e personalidades ligadas à atividade cinematográfica brasileira”, presentes no III FBCB e participantes do seminário sobre problemas da Censura. No manifesto, a ação da censura, identificada como presente em toda a trajetória do cinema, é vista como tendo se tornado mais ferrenha nos últimos anos da história do cinema brasileiro. Tal agravamento da censura é relacionado com a maior expressão dos filmes brasileiros no Brasil e no exterior, obtida em razão da busca por refletir progressivamente os problemas da realidade brasileira nos mesmos, os quais são - dessa forma – afirmados como parte constituinte do contexto cultural do país. Os novos critérios de censura - expedidos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, vigentes desde 18 de março de 1966 e legitimados a proibirem qualquer filme – são responsabilizados pelo acirramento da repressão policial aos filmes brasileiros. Daí, uma das medidas apontadas pelo manifesto é a de que a atividade da Censura com relação aos filmes seja desligada da repartição policial - onde está situada - e passe a fazer parte de um órgão oficial mais apto a tal exercício. O recém-criado Instituto Nacional do Cinema, “órgão federal de coordenação dos problemas cinematográficos do país, encarregado de fomentar, definir e conceituar os filmes nacionais, aos quais concede certificados de exibição obrigatória”, é sugerido para ser esta entidade integradora da

⁸² Como veremos mais adiante, há uma consciência, por parte dos participantes do seminário do Festival, de que a Censura não é o único agente, e nem sequer o principal, a impedir a circulação comercial da produção cinematográfica brasileira. O problema da circulação ou da distribuição de seus filmes ainda é hoje um dos maiores a ser enfrentado pelo cinema brasileiro, mas, hoje, a Censura saiu de cena. Inimá Simões escreve que a censura começou a se institucionalizar no Brasil, em 1922, em São Paulo. Era ainda uma censura estadual (SIMÕES, 1999: 24). A Censura de que se está tratando, neste Capítulo II, foi aquela enfrentada pelos cineastas e produtores do cinema brasileiro no período de 1964 a 1985, durante a ditadura militar.

Censura. Neste momento, o Instituto Nacional do Cinema aparece, junto com o Ministério das Relações Exteriores, como órgãos do Governo que vêm manifestando formas de censura implícitas, ou explícitas. Neste quadro, os filmes mais importantes da produção brasileira dos últimos anos, com sucesso de bilheteria e de crítica, premiados no Brasil e no exterior, são vítimas da Censura, muito mais do que os filmes estrangeiros.

Na mesma página do jornal (*Jornal do Brasil*, 02/12/67), ao lado da matéria “Brasília encerra festival com prêmio a *Proezas de Satanás*” (a respeito da qual se escreveu acima), está outra menor, intitulada “Niemeyer elogia *Brasília*”. Nesta, diz-se que “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova” (1967), de Joaquim Pedro de Andrade - curta-metragem de 35mm que ganhou menção honrosa no III FBCB – está ameaçado de receber oito cortes da Censura. Na matéria, está o depoimento exclusivo de Oscar Niemeyer ao JB, acerca do filme. Interessante é observar como o grande arquiteto de Brasília tece elogios com relação ao filme que faz uma crítica a respeito do que se tornou a cidade planejada⁸³. Na visão de Niemeyer, o filme aparece como um intérprete da

⁸³ Tornei a assistir “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova”, na mostra Brasília a 24 Quadros, ocorrida - de 3 a 5 de setembro de 2003 – no Centro Cultural Branco do Brasil, de Brasília. No catálogo da mostra, tem-se a seguinte sinopse para o filme: “Seis anos após sua fundação, Brasília era já uma cidade cheia de problemas: moradias superlotadas, barracos derrubados, mortalidade infantil, mercado de trabalho reduzido, operários expelidos para a periferia, universitários sem perspectiva. O documentário confronta os sonhos do planejamento com as decepções da realidade urbana. Filme patrocinado pela Olivetti, que preferiu não divulgá-lo por causa do seu tom crítico” (MATTOS, 2003: 21). No catálogo da mostra Joaquim Pedro de Andrade, realizada de 7 a 12 de junho de 1994, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, a sinopse do filme é: “Imagens de Brasília, em seu sexto ano, e entrevistas com diferentes categorias de habitantes da capital. Uma pergunta estrutura o documentário: cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?” (GALANO, 2004). Nas duas sinopses, é possível perceber um viés de crítica social, e, de minha parte, digo que esta é sem dúvida uma perspectiva marcante no filme. As imagens dos que vieram trabalhar na construção de Brasília são mostradas ao som da canção “Viramundo” (Gilberto Gil e Capinam), cantada por Gal Costa. “Viramundo” é a expressão de um sentimento destes nordestinos injustiçados pelas agruras de sua terra (“Sou viramundo virado, pelo mundo do sertão [...] mas inda viro esse mundo em festa, trabalho e pão”), o que leva para o filme a noção da capital sendo construída pelos nordestinos em busca de algo melhor, à procura de uma saída para sua dura realidade. Joaquim Pedro de Andrade entra porta adentro e mostra as moradias de famílias de classes sociais diferentes. Quando entrevista as pessoas, costuma ficar de costas para a câmera. Tal enquadramento de si e do entrevistado está, provavelmente, relacionado ao rigor e detalhamento reconhecidos como próprios deste cineasta e de sua filmografia. Quando revi “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova”, tive a certeza de que estava vendo o melhor filme de todos aos quais assisti na mostra Brasília a 24 Quadros. A beleza do mesmo foi, sem dúvida, percebida por Oscar Niemeyer. Talvez tenha sido a partir desta que ele fez uma releitura de tudo o que poderia ser entendido no filme como uma crítica a seu projeto de cidade, conforme vemos em seu pronunciamento que reproduzo a seguir: “Assisti hoje ao filme *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, e pela primeira vez vi sobre Brasília um documentário real e inteligente. Nêle são apresentados no melhor nível técnico e estético os assuntos urbanísticos e arquitetônicos da nova Capital, o espírito que predominou no seu planejamento de cidade moderna e atualizada. São os túneis, os viadutos, trevos e avenidas que disciplinam e ordenam sua circulação e depois os setores de habitação, trabalho e recreio que estabelecem com a zona governamental as diferenças de escala e grandeza indispensáveis. Com o mesmo talento, Joaquim Pedro nos mostra sua arquitetura – os palácios e a Praça dos Três Poderes -, especulando nas estruturas como se adivinhasse as intenções do arquiteto que os projetou, definindo em poucos minutos a variedade de aspectos que elas possibilitam. E desce ao problema humano – que não pode nem deve ser esquecido -, levando aos espectadores a cidade injusta – igual a todas as outras – na qual Brasília se transformou. São depoimentos espontâneos que o cineasta gravou, depoimentos amargos, tristezas e desilusões, marcando a situação de penúria e abandono em que vive a grande maioria dos nossos irmãos. Abraçamos nosso amigo. Seu documentário é belo e não sugere críticas. É a realidade brasileira que não se deve omitir ou modificar. Um apelo sentido de solidariedade e compreensão” (NIEMEYER apud *Jornal do Brasil*, 02/12/67).

realidade brasileira. Seu poder de interpretação pode ser visto como parte da capacidade do cinema brasileiro em interpretar os problemas do país, reconhecida pelos autores do manifesto de análise à ação da Censura (anteriormente referido) e vista pelos mesmos como indicativa da maturidade e expressividade desse cinema.

Folha de São Paulo · São Paulo, 2 de dezembro de 1967 ·

O manifesto é reproduzido na íntegra, também, na matéria “Festival termina com prêmios e manifesto”. Nesta, fala-se do encerramento do III FBCB no Cine Brasília, o qual reuniu “atores, atrizes, cineastas e autoridades, entre as quais o prefeito do Distrito Federal, sr. Wadjo Gomide” (*Folha de São Paulo*, 02/12/67). Na matéria, o seminário do Festival, no qual se produziu o manifesto, surge como tendo sido espaço de debate para outras questões relativas ao cinema brasileiro; entre elas, a dos problemas ligados à produção e comercialização do filme feito no país. Com relação a esta questão, considerou-se que as ameaças a este filme crescem em razão do monopólio do mercado pelas empresas estrangeiras. O seminário elaborou um texto com suas conclusões sobre o assunto. Dirigiu-se aos órgãos públicos (mais especificamente ao Instituto Nacional de Cinema), a fim de alertá-los para a posição de progressiva subordinação por parte do mercado brasileiro a empresas de outros países, que começam, também, a comprar e alugar um grande número de cadeias de exibição. Propõe-se uma autonomia do Instituto Nacional de Cinema na administração da quantia oriunda do comércio de cinema. O INC é visto como a ferramenta mais importante na implantação definitiva de uma indústria cinematográfica brasileira. Para o estabelecimento desta, é preciso também “adaptar a exibição compulsória aos novos índices de uma produção que atinge no ano em curso cerca de 60 filmes de longa metragem”. O medo diante do exibidor estrangeiro, ameaça à exibição do filme brasileiro, está bem representado no seguinte trecho das conclusões do seminário:

A fim de dissipar o temor de renovadas dificuldades para a exibição de nossos filmes no território nacional, o Seminário desejaria que o Executivo federal divulgasse a natureza e as eventuais consequências da recente visita oficial ao nosso país do presidente da “Motion Picture Association”, sr. Jack Valenti. Se fosse o caso, os parlamentares que se interessam pelo destino do cinema brasileiro poderiam solicitar ao governo informações a respeito” (apud *Folha de São Paulo*, 02/12/67).

No trecho acima, o presidente da empresa estrangeira⁸⁴ - “sr. Jack Valenti” -, é apresentado como um suposto vilão da história, cujas intenções os parlamentares, compromissados com o futuro

⁸⁴ Na página da *web* da Motion Picture Association, tem-se a informação de que os filmes norte-americanos são exibidos em mais de 150 países e que programas de televisão norte-americanos são transmitidos em mais de 125 mercados internacionais. A MPA é apresentada como um complexo industrial audiovisual que representa globalmente a

da sétima arte no Brasil, devem espionar. A cineasta Dácia Ibiapina informou-me, em um momento fora da entrevista, que Jack Valenti era uma pessoa muito malvista na época pelo cinema brasileiro, visto ser ele um representante das distribuidoras norte-americanas.

Outro problema apontado foi o da falta da matéria-prima do cinema: o filme virgem. À direção do INC, caberia colocar em prática uma política de importação da matéria-prima com bons resultados. A condição do ator no cinema brasileiro também foi um dos temas de debate do seminário, no qual se manifestou apoio ao grupo de trabalho do Sindicato de Atores e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Guanabara – empenhado em promover a regulamentação da profissão de ator. Frisa-se que, em todos os debates, era reconhecida a problemática cultural e social relacionada aos aspectos industriais da cinematografia. Em vista disso, deu-se a opção do seminário por se ocupar prioritariamente da análise da produção e comercialização do filme brasileiro. Nas conclusões, reconhece-se também um consenso quanto à suma importância do evento:

É com uma ênfase toda especial que os membros do Seminário sublinham a importância dos «Festivais de Brasília do Cinema Brasileiro» para a indústria e para a cultura do país. A iniciativa da Fundação Cultural do Distrito Federal é hoje a manifestação do cinema brasileiro mais útil e prestigiosa (*Folha de São Paulo*, 02/12/67).

Conforme visto acima, há a defesa de uma indústria cinematográfica brasileira, que está relacionada à cultura do país. O Festival de Brasília ocupa um lugar especial nesta luta, sendo um espaço de debate e valorização do cinema brasileiro.

· Brasília, 1 de novembro de 1968 ·

Em um jornal (cujo nome não foi possível identificar), de primeiro de novembro de 1968, na matéria “IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro”, são indicados os locais que devem ser procurados em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, para que sejam feitas as inscrições de filmes longa-metragem 35mm e curta-metragem 35mm, realizados de novembro de 1967 até 5 de novembro do ano em curso, com o propósito de que estes participem da seleção que escolherá os filmes a serem exibidos no Festival. Para os filmes poderem ser inscritos, é necessário o “preenchimento de uma ficha especial, com as indicações principais sobre a película, e os certificados de censura ou autorização especial do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal”. A Comissão de Seleção Preliminar, a qual escolherá os filmes

indústria do filme norte-americano. A empresa foi criada em 1945, após a II Guerra Mundial, com o objetivo de restabelecer o cinema norte-americano no mercado mundial, e como resposta à crescente onda de protecionismo por parte dos países estrangeiros, a qual resultava em barreiras que restringiam a importação de filmes norte-americanos. Seus escritórios centrais são em Los Angeles e Califórnia. Na América Latina, tem filiais no Rio de Janeiro e na Cidade do México (MPA, disponível em: <<http://www.mpaa.org/about/>>).

participantes, sob a presidência do Coordenador Técnico do IV Festival, será composta de seis membros de Brasília: três deles provenientes da Secretaria de Educação e Cultura, do Cine Clube de Brasília, e da Universidade de Brasília, e mais três, críticos consagrados. Como os filmes participantes serão exibidos em sessões comerciais, além das especiais, informa-se o valor que será pago aos produtores destes filmes. O júri de premiação compor-se-á de vinte e dois jurados, os quais podem ser críticos, jornalistas e pessoas que representem órgãos culturais brasilienses e brasileiros. Afora os júris de seleção e premiação, serão convidados alguns produtores, diretores, atores e técnicos dos filmes participantes, além de críticos e jornalistas do país, para formarem a Delegação visitante. Seus sessenta membros deverão ficar quatro dias, no mínimo, em Brasília. A estadia e alimentação da Delegação serão pagas pela Fundação Cultural do DF, “[...] que promoverá passeios turísticos por Brasília e recepções para a classe cinematográfica, além do intercâmbio de idéias e sessões especiais do FESTIVAL”. Na leitura desta matéria, não há nenhum clima de terror no ar⁸⁵, exceto pela presença da Censura a regular a entrada dos filmes no processo da seleção preliminar para a exibição no Festival.

Se havia esta tranquilidade – expressa na matéria “IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro” – com relação à organização do festival, a calma não era observável em todos os segmentos da sociedade civil. Esta fez a sua maior mobilização na Passeata dos Cem Mil: milhares de pessoas ocuparam as ruas, no Rio de Janeiro, em protesto contra a ditadura. Logo depois, no dia 13 dezembro, o governo Costa e Silva decretaria o Ato Institucional Nº 5, ou AI-5, que ficou conhecido como o mais autoritário dos atos institucionais, pois veio, inclusive, para reforçar os poderes incondicionais dos militares⁸⁶.

Correio Braziliense · Brasília, 3 de dezembro de 1968 ·

Na matéria “Os prêmios do IV Festival de Cinema de Brasília” (*Correio Braziliense*, 03/12/68) é noticiada a premiação do IV FBCB, ocorrida na noite anterior, que encerrou o evento com uma sessão de gala no Cine Brasília. Nela, há também a informação sobre o pedido de Paulo Porto ao júri de premiação, para que o filme do qual foi produtor - “Fome de amor”(1968), de Nelson Pereira dos Santos - fosse retirado do julgamento. A razão foi sua discordância do

⁸⁵ Roberto Schwarz vê este momento como o de maior represália da “ditadura de direita” à “relativa hegemonia cultural de esquerda” [grifos do autor], e escreve sobre ele: “O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita “preservar” [aspas do autor] a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. O governo já deu vários passos neste sentido, e não se sabe quantos mais dará. Em matéria de destroçar universidades, o seu acervo já é considerável: Brasília, S. Paulo e Rio, as três maiores do país” (SCHWARZ, 1978: 62-63).

⁸⁶ ACERVODITADURA.RS.GOV.BR. In: www.acervoditadura.rs.gov.br.

regulamento do festival, que destinava o prêmio de melhor filme ao diretor, e não ao produtor. O júri, que já havia realizado o julgamento, ignorou a solicitação, entendendo a mesma como intempestiva. É observado que, com a retirada do filme, o prêmio de melhor produtor não poderia ser recebido por Paulo Porto; a premiação de Guilherme Magalhães – melhor música original por “Fome de amor” – seria prejudicada; o prejuízo para Dib Lufti e Irene Stefânia seria parcial, pois o primeiro tinha ganho o prêmio de melhor fotografia por “Fome de amor”, “Jardim de guerra”, de Neville D’Almeida e “Os Marginais”, e a segunda recebeu o prêmio de melhor atriz por “Fome de amor” e “Lance Maior”, de Sylvio Back. O Prêmio de melhor filme de longa-metragem foi para “O Bandido da Luz Vermelha”, de Rogério Sganzerla.

Com base nestas informações trazidas pela matéria, podemos observar uma certa circularidade no que se refere à participação de alguns cineastas no Festival. No Trigésimo Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ocorrido de 18 a 25 de novembro de 2003, Sylvio Back participava novamente, concorrendo com o longa-metragem “Lost Zweig” (2003), e Rogério Sganzerla com o longa-metragem “O Signo do Caos” (2003).

Correio Braziliense · Brasília, 7 de janeiro de 1970 ·

Na coluna de cinema do jornal *Correio Braziliense* de 07 de janeiro de 1970, Clóvis Sena trata o curso de formação de profissionais em cinema, que é retomado pela UnB. Esta retomada é considerada por ele de suma importância, não apenas para Brasília, mas para o país inteiro. Ao apresentar Brasília como sede do mais importante festival de cinema brasileiro, objeta que a cidade carece da “criação de uma infra-estrutura cinematográfica” (SENA, *Correio Braziliense*, 07/01/70). Outras tentativas de se fazer esta criação são mencionadas como tendo fracassado (é observado que a primeira delas teve Nelson Pereira dos Santos como líder), em razão das crises vividas pela universidade. São mencionados três nomes que chegam à UnB para compor o corpo docente do curso: Fernando Duarte, Vladimir Carvalho e Cécil Thiré.

Fernando Duarte é apresentado como o autor da fotografia de “A Grande Cidade” (1965), de “Ganga-Zumba” (1964) – ambos do cineasta Cacá Diegues – e de “A Vida Provisória”, de Maurício Gomes Leite. Vladimir Carvalho é referido como o autor do curta-metragem “A Bolandeira” (1968), aplaudido no IV FBCB, em 68. Cécil Thiré é o ator teatral e cineasta, visto como essencial para trazer, inclusive, o bom teatro a Brasília. Maurice Capovilla é anunciado como outro cineasta de carreira reconhecida, que deverá em breve chegar à cidade para compor o quadro de professores. Tem-se a informação de que, na UnB, o curso de Cinema já funciona no nível básico no Instituto Central de Artes, devendo ser implantado a partir de março em nível profissional. Acredita-se que o aluno lá formado sairá do curso habilitado a atuar em qualquer área do cinema. São mencionados

curtas-metragens em fase de realização na fase de nível básico do curso de Cinema. Pela descrição, sabemos serem eles: “Itinerário de Niemeyer”, “UnB: 1ª.Experiência em Pré-moldados”, “Vestibular 70”.

No catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, o nome do crítico de cinema Clóvis Sena aparece como responsável, no ano de 1995, pela interposição de uma ação popular para que o Cine Atlântida – maior sala de cinema da cidade, com 1200 lugares, e sede do FBCB em 70 – não fosse transformado em sede da Igreja Universal do Reino de Deus. Segundo Maria do Rosário Caetano, houve também uma mobilização da cidade, a fim de evitar o fim da sala do Grupo Severiano Ribeiro. Mas de nada adiantou (CAETANO, 2003: 18).

Em uma conversa que tive com a professora Dácia - da Faculdade de Comunicação da UnB - no final de 2004, ela me disse que a cobertura do Festival de Brasília pela imprensa já foi melhor do que é nos dias de hoje. Talvez, possamos supor que houvesse, na imprensa, críticos de cinema e/ou jornalistas, cujos escritos nos jornais expressassem um maior envolvimento com o Festival e, por conseguinte, com o cinema de Brasília. Envolvimento presente, por exemplo, na matéria de Clóvis Sena e na ação popular por ele interposta vinte e cinco anos depois.

Na segunda-feira, 29 de novembro de 2004, assisti no Hotel Kubitschek Plaza, o debate com integrantes das equipes dos filmes da Mostra Brasília, exibidos no Cine Brasília no dia anterior. Gustavo Galvão, integrante da mesa, ao falar de seu filme (o curta-metragem “Danae”), colocou-se, em um determinado momento, não enquanto cineasta, mas enquanto jornalista de um jornal de Brasília. Segundo ele, era angustiante quando tinha de fazer a crítica dos filmes do Festival. Após assistir a uma sessão da noite do Festival, que terminaria, no mínimo, por volta de onze e trinta da noite, tinha de – ao sair do cinema – escrever a crítica sobre os filmes que tinha acabado de assistir.

Essa discussão sobre a crítica veio à baila quando alguém comentou acerca do poder desta para desprestigiar um filme. Maria do Rosário Caetano, jornalista e crítica de cinema, que mediou este debate e todos os demais com as equipes dos filmes, reconheceu este problema. Segundo ela, vivemos, de fato, um momento em que a crítica não está bem fundamentada. Contudo, observou que todos estavam ali reunidos para falar dos filmes e não da crítica.

Este momento específico, onde se escamoteia uma questão política – que é a do papel da crítica na valorização do cinema brasileiro – é um pequeno exemplo (que não pode ser visto de modo isolado) de como o Festival hoje não possui mais aquele tom crítico de seus primeiros anos. A primeira matéria de jornal (*Jornal do Brasil*, 02/12/67) apresentada neste capítulo, conforme escrito, é também a expressão de uma imprensa que se coloca, claramente, ao lado dos cineastas e intelectuais contra a Censura. Faz isto, inclusive, ao reproduzir o manifesto de análise à ação da Censura, endossado por nomes do cinema brasileiro - entre eles, críticos.

Se tomarmos a matéria do ano de 67 e o momento do debate referido, a fim de pensar o posicionamento de jornalistas e críticos presentes nestes dois recortes, veremos - na matéria não-assinada - a manifestação do desagrado para com a Censura no III Festival por parte de uma coletividade - na qual os críticos estão presentes - e a própria matéria como expressão deste desagrado. No caso do debate, há o reconhecimento por parte da mediadora - jornalista e crítica de cinema - da crítica ruim, sem qualidade. Porém, a discussão sobre a crítica se lhe afigura enquanto um debate à parte do debate dos filmes. O cineasta, jornalista e crítico de cinema mostra situações dentro das quais uma crítica é produzida e, ao fazê-lo, sublinha a dificuldade para uma crítica bem fundamentada ser produzida a partir de tais situações. A matéria de 68 e os críticos que assinam o manifesto, ao rejeitarem a Censura, estão do lado dos que fazem cinema e querem que seus filmes sejam exibidos, na íntegra, no Festival. No momento do debate, vê-se um quadro onde o debate sobre os filmes é situado num pólo distinto do debate sobre a imprensa e a crítica cinematográfica. Conforme mostrado pela matéria, em 68, no III Festival, houve um seminário sobre problemas da Censura, cujos participantes assinaram também o manifesto contra esta instituição. No debate de 2004, qualquer tema a ser debatido que não diga respeito diretamente aos filmes e à produção desses - conteúdos a respeito dos quais os integrantes de suas equipes estão ali para responder - é visto como fora do lugar.

Talvez, críticos e jornalistas, ao se furtarem ao debate sobre a crítica cinematográfica, de algum modo, esquivem-se de um debate que é também acerca de um tipo de censura que é a crítica. No *Novo Dicionário Aurélio*, para a palavra “censura”, tem-se a seguinte definição no verbete dois: “Exame crítico de obras literárias ou artísticas, crítica” (FERREIRA, 1975: 305). E para “crítica”, no verbete sete: “Ato de criticar, de censurar; censura, condenação” (Ibid.: 403). Não é apenas com base nestas definições do dicionário que digo que a crítica é também um sinônimo de censura. Uma crítica de cinema destrutiva, como sabido, é capaz de influenciar as pessoas que a lêem a não verem o filme. O caráter negativo da repercussão advinda com a publicação da crítica torna-se assunto entre aqueles que discutem o que está em cartaz no cinema. Recordo-me do cineasta, crítico de cinema e professor de Brasília, Sérgio Moriconi, ter dito - em um dos cursos de Cinema que ministrou, do qual fui aluna - jamais assistir a um filme tendo antes lido sua crítica; a leitura desta poderia ser feita depois do filme assistido⁸⁷. Uma crítica destrutiva sobre um filme é uma

⁸⁷ No programa Conexão Roberto D'Ávila - que vai ao ar toda sexta feira, às 23:30 hs, pela TV Nacional -, o apresentador e jornalista Roberto D'Ávila, perguntou ao entrevistado, o escritor Luís Fernando Veríssimo, o que ele achava da crítica literária no Brasil. Veríssimo respondeu que não existia crítica literária no Brasil, existia apenas Antonio Candido como crítico literário. No mais, havia pessoas que escreviam sobre literatura dando suas opiniões. Veríssimo disse sobre a figura do crítico: “_ O crítico é aquele cara que fica no alto do monte assistindo a batalha e, quando esta acaba, desce para atirar nos feridos”. Roberto D'Ávila mencionou ainda Oscar Niemeyer que, segundo o próprio havia dito em entrevista, não lia as críticas de seus trabalhos. Veríssimo entendeu a indiferença do arquiteto como podendo ser explicada através de sua genialidade, que prescinde do julgamento alheio. Para Oscar Niemeyer, a

reprovação do mesmo. Críticas despropositadas a respeito de filmes brasileiros constituem dificuldades a serem superadas para a afirmação do cinema brasileiro.

Não me recordo a razão exata pela qual a discussão acerca da crítica cinematográfica surgiu, na manhã de 29 de novembro, no debate com as equipes dos filmes da Mostra Brasília. Da equipe de “Araguaya – A Conspiração do Silêncio” (2003), um dos filmes da mostra, lá estavam: o diretor Ronaldo Duque, o cineasta Márcio Curi, produtor do filme, a atriz Françoise Forton. Acho que foi comentado, por um deles, que um crítico escreveu desabonando o filme, após assisti-lo no Festival de Gramado, e, no entanto, o filme foi ovacionado em sua exibição no Cine Brasília, na tarde de domingo do dia anterior, pelo público.

Na entrevista feita com Gilda, jornalista e mestrande do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB (ver Anexo I), que esteve presente como expectadora ao 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, foi ela quem trouxe, sem que eu nada perguntasse a respeito, uma visão sobre a crítica cinematográfica através do filme “Araguaya – A Conspiração do Silêncio”. Inicialmente, mencionou ter ouvido que o filme foi duramente criticado em São Paulo. Depois, apresentou uma percepção de uma outra utilidade do cinema brasileiro: a de este vir a servir ao desmascaramento da crítica ruim. Para ela, tal crítica vive escusa e afastada da opinião pública, e se reproduz, inclusive, com o dinheiro que ganha para depreciar alguns filmes. Seus críticos são aqueles que pensam a sua leitura dos filmes como sendo mais legítima do que a dos “não-críticos”.

Na entrevista, Gilda aproveita o 37º FBCB como assunto mais amplo para situar a sua leitura dos filmes, a leitura dos filmes feita por pessoas de sua geração - com nível intelectual comum ao seu - e a leitura dos jovens acerca dos filmes, em oposição à leitura desses críticos - à qual atribui valor inferior ao das outras. Tal situação é explicada, a seu ver, pelo fato de que estes últimos dialogam entre si, num segmento fechado, onde não consideram a importância do cinema brasileiro para o público brasileiro fazer uma reflexão sobre o Brasil. A fala de Gilda é orientada por um conteúdo básico, o mesmo daquela pronunciada no debate, mas logo censurada: o da crítica a uma determinada crítica.

Correio Braziliense · Brasília, 4 de fevereiro de 1970·

A matéria “Sairá das universidades a próxima geração de cineastas” (*Correio Braziliense*, 04/02/70) pode ser vista como uma continuação da anterior. Nela, Cécil Thiré fala das aulas que ministra no curso de verão na UnB, no Departamento de Cinema do Instituto Central de Artes

crítica de suas obras aparece como algo dispensável, pois ele as ignora. Sérgio Moriconi é o cineasta e crítico de cinema que não lê as críticas de outros sobre filmes que quer ver, a fim de que estas não influenciem seu olhar sobre estes. Parece-me algo como; “_ Não me conte o filme, eu quero assisti-lo”. E, caso seja isso, as críticas cinematográficas são tomadas, de fato, como opiniões: no sentido de serem estas um relato do filme na visão de quem assistiu ao mesmo.

(ICA)-FAU, atendendo a convite da universidade. Cécil Thiré vê-se inserido na seguinte proposta para o curso de Cinema:

Faz parte de nosso esquema procurar incrementar a produção do cinema documental, que é um tipo de cinema muito pouco produzido no Brasil, justamente um país que se presta para isso extraordinariamente pelos seus cenários e paisagens. Podem ser feitas aqui na UnB também o cinema didático e o científico, além de ser desenvolvida uma tarefa de grande valor documentando Brasília, seu crescimento, suas propostas urbanísticas e sua situação dentro do Planalto Central (*Correio Braziliense*, entrevista a André Gustavo, 04/02/70).

Na fala de Cécil Thiré, vemos a idéia de que o Brasil, em razão de seu meio-ambiente, tem vocação para o cinema documentário. Brasília aparece também como cidade que deve ser objeto deste gênero de cinema. É a perspectiva de que o documentário serve para mostrar o país através de seus lugares.

Cécil Thiré fala também que o cinema brasileiro começa a se tornar uma indústria, e é necessário a esta um quadro de técnicos (como o diretor de produção, o assistente de direção, o fotógrafo, etc.), que deverá ser formado pelas universidades. Ele faz referência ao curso profissional de Cinema, a ser implantado, no ano seguinte, na UnB, por ora existente, apenas, em São Paulo, Niterói e Belo Horizonte. Ele diz pretender passar a sua experiência, com as aulas do curso que ministra, para contribuir com a formação de profissionais à indústria cinematográfica emergente. É muito interessante a sua fala que relaciona os filmes “mais cabeça” (ou seja, voltados para um público mais intelectualizado) com o cinema comercial (o cinema de grande público):

Embora ainda existam grupos que fazem filmes bastante herméticos – e esta função ainda é necessária para a conquista das cúpulas -, o cinema brasileiro, depois de vários anos de luta, se voltou para a conquista do mercado interno, utilizando-se de meios técnicos mais apurados, visando à massificação das platéias e à estruturação do cinema como indústria (*Correio Braziliense*, entrevista a André Gustavo, 04/02/70).

Não se sabe exatamente de quais cúpulas, que precisam ser conquistadas por filmes de difícil compreensão, o ator está falando. No entanto, é notório que as cúpulas representam elites, cujo poder interessa para a formação do cinema brasileiro. Contudo, não se trata de ganhar, apenas, estas elites, mas um mercado interno para os filmes deste cinema, ou seja, uma grande platéia que será alcançada através de um processo de massificação. Um dos instrumentos deste processo é a sofisticação da técnica.

O Cinema Novo ganha destaque na matéria, na medida em que Cécil Thiré diz ter participado do nascimento do movimento e relata algo a respeito do modo como isto se deu. Sobre o Cinema Novo, ele conclui:

[...] começou dando soco em ponta de faca, todo mundo fazendo filmes com a câmera na mão e as idéias na cabeça, e a fim de afirmar uma cultura de qualquer maneira. Hoje, esta fase acabou, e o cinema brasileiro se volta para o lado industrial, partindo da experiência acumulada pelo pessoal que militou naquela fase (*Correio Braziliense*, entrevista a André Gustavo, 04/02/70).

A entrevista data do ano de 1970. Hoje, mais de três décadas depois, sabemos que não houve esta orientação única, que nem todos os cineastas buscaram realizar suas produções dentro dos moldes do cinema industrial. Cineastas do Cinema Novo, por exemplo, continuaram a fazer filmes, nos anos seguintes, marcados antes por uma linha autoral.

Considerando o período do Cinema Novo em diante, acredito que muitos cineastas do cinema brasileiro fizeram filmes com claros traços autorais. Estes traços podem ser reconhecidos mesmo em filmes que foram realizados com o intuito de alcançar sucesso de bilheteria. Não me parece que todos os cineastas brasileiros (diretores de longas-metragens), os mais reconhecidos e os menos conhecidos - do movimento cinemanovista até os dias de hoje - pensem a realização de um filme para um grande público, ou a realização de um filme autoral, como alternativas de realizações que se excluem mutuamente.

Observe isto, por exemplo, nos filmes do cineasta Walter Lima Jr. O cineasta fluminense estreou no Cinema Novo com *Menino de engenho* (1965) – o qual teve cerca de dois milhões de espectadores –, e deu continuidade à sua carreira (a “A ostra e o vento”, seu derradeiro longa-metragem, data de 1997), na qual se reconhece sua marca pessoal. No artigo “Walter Lima Júnior e o romance familiar”, Ismail Xavier escreve sobre o cineasta: “Walter Lima Júnior manteve sempre a sua “via própria” [aspas do autor], interagindo com o tempo à sua maneira, definindo a tônica do cineasta de estilo variado [...]” (XAVIER, 2004: 62).

Minha visão é a de que, em alguns filmes deste cinema (dos anos 60 para cá), há a presença de uma linguagem não-hermética, mais compreensível, mais aceitável pelo público em geral, ao mesmo tempo em que nela se pode reconhecer elementos de distinção, de diferenciação para com outros elementos vistos como clichês; nesta linguagem, pode-se identificar o olhar do cineasta avesso a ser um estrito formulista do cinema de entretenimento.

Em *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, Lúcia Nagib organiza uma “[...] coletânea de 90 depoimentos de cineastas brasileiros que dirigiram filmes lançados entre os anos de 1994 e 1998, isto é, no período da assim chamada *retomada do cinema brasileiro*”.

Talvez, a visão que enunciei no parágrafo acima esteja, de alguma forma, presente na seguinte passagem d' *O cinema da retomada*, onde Lúcia Nagib se refere ao significado do cinema de autor no cinema brasileiro a partir, inclusive, do modo como este é pensado pelos cineastas entrevistados:

No Brasil, a crença no poder autoral do diretor teve grande peso entre os cineastas do Cinema Novo, que a assumiram, não como um modo de avaliar o cinema em geral, mas como uma “atitude” para si mesmos, ou seja, um modo livre, independente e até mesmo revolucionário (nas palavras de Glauber Rocha) de fazer cinema. Tal identificação do cinema de autor com liberdade de criação parece prevalecer até hoje no meio cinematográfico brasileiro, e a prova está nos inúmeros depoimentos aqui contidos, que reivindicam a autoria do diretor como sinônimo da independência de seus trabalhos. Mesmo os diretores declaradamente engajados nas regras do mercado não abrem mão do sentimento autoral, continuando a fornecer seus nomes como rótulo do produto fílmico e assumindo a face pública da obra (NAGIB, 2002: 22-23).

É verdade que Lúcia Nagib está falando das auto-representações dos cineastas no tocante à questão autoral. Ela não está analisando a presença do cinema autoral na filmografia dos mesmos. Ainda assim, sua observação é deveras interessante para um conhecimento da mentalidade deste grupo abordado por ela. No caso, a questão autoral não é posta no lado oposto da procura para que o filme lote as salas de cinema.

Porém, voltemos a 1970: o cinema brasileiro ao qual Cécil Thiré se refere é o de longas-metragens produzidos no Brasil; não há qualquer menção aos curtas-metragens brasileiros. Os curtas-metragens “Vestibular 70” (1970), de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte – exibido no III FBCB – e “Polivolume. Ponto de encontro” (1971), de Rubens Ritcher – com fotografia de Fernando Duarte – são exemplos de como seus cineastas expressaram, através de linguagens não-convencionais (logo, não-massificadas), a opção pela diferenciação estética⁸⁸.

⁸⁸ Se quisermos tornar a focalizar o momento presente, investigando a aplicabilidade da fala de Cécil Thiré no Trigésimo Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, observaremos, também nesta edição do festival, a presença de curtas-metragens marcados por linguagens inovadoras. “Vinil Verde” (2004), de Kleber Mendonça Filho, uma produção de Pernambuco, é um desses curtas. O filme concorreu na Mostra Competitiva 35mm – curtas e médias, no festival, e ganhou neste as premiações de melhor diretor – para Kleber Mendonça Filho - e melhor montagem – para Daniel Bandeira e Kleber Mendonça Filho. A história é a de uma menina, com mais ou menos doze anos de idade, que ganha uma caixa com pequenos discos coloridos de vinil. Sua mãe a adverte para que ela nunca ouça o disco de vinil verde. Este é o primeiro que a menina põe na vitrola para tocar, quando a mãe sai para o trabalho. Ao retornar, a mãe vem sem um braço. Assim se sucede, a menina continua ouvindo o disco a cada vez que a mãe vai trabalhar, e esta vai perdendo o outro braço, as pernas e, por fim, morre. Segundo disse o crítico de cinema do jornal *O Valor* (SP) - Marcelo Lyra -, em aula do *workshop* 10 Anos de Retomada: os novos rumos do cinema brasileiro e a ANCINAV, que ministrou no 37º FBCB (ao qual assisti), a mãe e a filha do filme são mãe e filha na vida real, bem como o apartamento onde a história se passa é, de fato, o apartamento das duas. Os personagens não falam no filme, há a sonoplastia do som ambiente (caixa de discos sendo arrastada para ser aberta, música do disco, toque da campainha, toque do interfone, etc.) e a narração em “off” da história à medida que esta vai acontecendo. Com sua forma de fazer esta narração, o narrador, me parece, contribuiu para a morbidez do filme ser também engraçada. O texto que ele narra tem peculiaridades como a falta de artigos, que pode ser exemplificada em parte da sinopse do filme, passível de ter sido um trecho da narração: “Mãe dá para filha uma caixa cheia de velhos disquinhos coloridos” (TRIGÉSIMO Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: 2004, 38). Um outro aspecto da estética do filme que muito contribui para a sua

Assisti aos dois curtas na mostra Brasília a 24 Quadros. Em “Vestibular 70”, chamou-me atenção o forte contraste do preto e branco na fotografia do filme; a geometria das mãos com canetas dos vestibulandos, dos cartões de vestibular, das carteiras, dos rostos; e a UnB ainda inacabada. De “Polivolume. Ponto de encontro”, guardei a lembrança de como os movimentos das lâminas da escultura interativa, acionados por cada pessoa que interagia com a obra, eram ritmados pela música instrumental de Rinaldo Rossi.⁸⁹

Nos filmes, a imagem privilegia as formas: seus desenhos; suas linhas; suas zonas de sombra e de luz; os fundos claros ou escuros... Estes dois curtas fazem da forma seu conteúdo. As formas enquadradas em “Vestibular 70” estão no universo do vestibular na UnB; as formas enquadradas em “Polivolume. Ponto de encontro” estão no universo da interação gente/escultura no Palácio do Itamaraty. A câmera explorou as formas destes universos, o que significa dizer que explorou estes universos através da forma. Recordo-me de outros dois curtas, exibidos na Mostra, onde este privilégio da forma constituiu-se em objeto do filme, através das imagens sobre (as formas de) Brasília⁹⁰.

originalidade é, de fato, sua montagem. Cada quadro do filme está completamente de acordo com o que conta o narrador. Antes da morte da mãe, a narração é bem ilustrativa do que está acontecendo. Após a morte desta, começa a adentrar a subjetividade da criança, apenas sugerida nas imagens. Esta narração está bem conformada aos vários quadros ilustrativos do que ela narra. São várias imagens picotadas para um único enunciado, por exemplo. Suponho que seja isto que faz parecer com que este filme de 16 minutos tenha uma duração maior. Há densidade nos seus quadros, bem construídos, com uma narração simples, que não torna em nada o filme arrastado. Torna-o, sim, envolvente nesta mistura de narração direta, sem rodeios, com imagens com força, dada a precisão do quadro que concentra informação. Pois bem, ocorre que os quadros de “Vinil Verde” são fotografias filmadas. A menina à espera da saída da mãe, a menina dançando imóvel no ar, a menina com a xícara de leite à boca da mãe na mesa do café da manhã – todas essas imagens são fotografias filmadas em 35mm, acompanhadas da sonoplastia do som ambiente e da narração. O resultado é uma estética muito criativa, distante da estética do cinema industrial.

⁸⁹ No catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, tem-se a seguinte sinopse para “Vestibular 70”: “Documentário realizado na Universidade de Brasília sobre a participação de 5400 estudantes nos exames vestibulares. As características arquitetônicas da universidade, aliadas a um **tratamento não realista da imagem e da trilha sonora** [grifos meus], ajudam a retratar o clima de tensão competitiva a que se submetem os jovens vestibulandos nesse rito de passagem para a vida profissional” (MATTOS, 2003: 22). No livro de Raquel Maranhão Sá, na parte referente à filmografia do cineasta Vladimir Carvalho, a sinopse do filme é diferente. Vejamos esta outra representação do mesmo, que apresento aqui com o intuito de complementar nosso conhecimento do mesmo: “Uma reflexão sobre os exames vestibulares, sublinhando os aspectos da tensão durante a realização dos mesmos. Mais de cinco mil estudantes aparecem nas dependências do Instituto Central de Ciências da UnB disputando as mil vagas disponíveis, enquanto alto-falantes cadenciam o ritmo das provas com seus avisos (SÁ, 2003: 129). Para “Polivolume. Ponto de encontro”, no catálogo da mostra, a sinopse do filme é: “Com a participação da própria autora, Mary Vieira, a escultura Polivolume Ponto de encontro, então recém-instalada no saguão do Palácio do Itamaraty, é objeto de intensa manipulação neste filme, misto de documentário e exercício de animação quadro a quadro. A obra, composta de lâminas de alumínio, expõe sua vocação interativa ao abrir-se para o contato do visitante e atesta sua capacidade, praticamente infinita, de assumir novas e inusitadas formas (MATTOS, op. cit.: 23).

⁹⁰ Refiro-me a “UnB: 1ª. Experiência em Pré-moldados” (1962-1970), de Heiz Förthmann e “Brasiliários” (1986), de Sérgio Bazi e Zuleica Porto. No catálogo da mostra, a sinopse do primeiro é: “Durante oito anos, Heinz Förthman documentou a construção dos primeiros edifícios em pré-moldados no Brasil: o Instituto Central de Artes e o Instituto Central de Ciências da Universidade de Brasília”. A do segundo: “Por meio de narrativa fragmentada e imagens poéticas, o filme mostra o encontro entre uma cidade, Brasília, e uma escritora forasteira, Clarice Lispector. O roteiro é inspirado em dois textos de Clarice, escritos depois de duas temporadas na capital, nos anos 1970” (MATTOS, op. cit.: 22;27).

Fernando Duarte também co-dirigiu “Vestibular 70” e “Polivolume. Ponto de Encontro”. Sobre esta experiência, ele diz:

As coisas foram acontecendo. Não eram projetos que eu ia dirigir, foram filmes que dirigi circunstancialmente. A idéia do Ponto de Encontro foi do Rubem (Richter), mas no dia das filmagens ele não apareceu, e aí eu fui tocando junto com os alunos, entre eles, Miguel Freire e Raquel Joffily. A gente fez várias formas com a escultura, que é muito bonita. As pessoas ficam dando voltas ao redor dela. A gente achou interessante trabalhar com um pessoal que fazia animação. Tivemos que fazer uma régua especial, uns cálculos matemáticos para fazer as várias formas que aparecem no filme. Levou muito tempo, uns 20 dias ou mais (entrevista concedida a Raquel Maranhão Sá, 2003: 52).

Chama-me atenção, em sua fala, o modo espontâneo com o qual se dá seu “fazer cinematográfico”. O processo de realização de “Polivolume” aparece como algo que vai sendo construído à medida que avança, onde a criatividade – expressa no trabalho com a animação ou na feição da régua – surge como peça central neste avanço. Ela, provavelmente, era um dos elementos para driblar a carência de instrumentos técnicos da universidade para fazer cinema. Nessa época, conta Fernando Duarte: “Não tinha vídeo, então era difícil filmar porque era caro, a gente não tinha equipamento, tinha que conseguir câmera emprestada” (entrevista concedida a Raquel Maranhão Sá, 2003: 51). Como se vê, o cinema brasileiro vigente para Cécil Thiré, o “de meios técnicos mais apurados” (nas palavras do mesmo), passava longe da UnB.

Enunciei a defesa que Thiré fez do documentário, o qual a seu ver encontraria, no Brasil – e em Brasília, mais especificamente – terreno fértil para a sua produção, em razão das características ambientais do país e da cidade. Foi enunciada também sua visão acerca da necessidade da orientação do cinema brasileiro para ser uma indústria e conquistar um mercado interno.

É interessante considerar que sua defesa da produção do documentário pode ser vista como estando do lado oposto de seu argumento a favor de o cinema brasileiro vir a ser um cinema comercial, pois que os filmes documentais no Brasil, até o ano de 1970, não tinham a característica de serem grandes sucessos de bilheteria. Não causaria grande estranhamento caso se dissesse que, na história do cinema brasileiro, documentários de sucesso de crítica e de público raramente atingiram índices de bilheteria como aqueles alcançados pelos filmes de ficção aclamados. No cinema brasileiro, o documentário costumou ser, na relação com o gênero ficcional, menos considerado pelo público. Esta antipatia para com o documentário esteve muitas vezes ligada à concepção de ser este um filme lento e chato. Cláudio M. Valentinetti aponta, no entanto, que o documentário ocupa um lugar privilegiado em nosso país. O crítico de cinema e jornalista italiano diz: “[...] gênero que – excluídos os casos do Brasil e da França – sempre foi considerado de “segunda divisão” [aspas do autor], com relação ao mundo fantasmagórico da ficção”

(VALENTINETTI, 2003: 10). Aproveito para escrever aqui uma das histórias que ouvi contada pelo cineasta Vladimir Carvalho, a fim de dar um exemplo desta aversão social ao documentário. Este grande documentarista relatou que, na bilheteria do cinema, ao comprar um ingresso para assistir a seu filme, a bilheteira preveniu-o: “_ É documentário”. Foi como se ela já o pusesse a par da principal razão pela qual ele poderia vir a não gostar do filme: o filme era um documentário.

Em 1970, Vladimir Carvalho, junto com Fernando Duarte, cria o Departamento de Cinema da UnB (para o qual Thiré foi convidado a dar aulas), com forte ênfase no documentário, e organiza o 1º Encontro Nacional de Cursos de Cinema. “Vestibular 70” é exibido no III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Onde se situava, nesse quadro, Cécil Thiré: do lado do cinema documental ou do lado do cinema de mercado?

Não é necessário situar Cécil Thiré num ou noutro lado, ao serem tomados seus posicionamentos. O que considero válido é, a partir também de sua pessoa, buscar uma reconstituição daquele momento, das idéias sobre o cinema brasileiro que um nome de envergadura como o seu colocava em pauta. Cécil Thiré não estava, com sua apologia do cinema comercial, em um lado distinto do de Vladimir Carvalho, de Fernando Duarte e de outros que adotavam a perspectiva do cinema documental. Isto está bem indicado no fato de ter sido ele um dos que fez a montagem de “Vestibular 70” – como pode ser visto na filmografia de Fernando Duarte e de Vladimir Carvalho (SÁ, 2003). A seguinte passagem é um escrito de Vladimir sobre este momento da criação do Departamento de Cinema no ICA, onde está atestada a presença de Thiré:

As atividades cinematográficas com projetos e realizações de filmes aconteceram, sempre à sombra da UnB, a partir da segunda tentativa de se criar um curso de cinema, em 1970. Inicia-se então um outro ciclo com Fernando Duarte, Vladimir Carvalho, Cécil Thiré, Geraldo Sobral, Rogério Costa Rodrigues e Heinz Förthman, como professores e eventuais realizadores. Vários filmes são produzidos. **Vestibular 70, Itinerário de Niemeyer, Brasília, Ano 10, Polivolume, Vila Boa de Goyaz, Quilombo, Mutirão** [grifo do autor] etc., todos documentários, dando uma feição própria ao cinema produzido em Brasília, voltado para a realidade cultural e antropológica do Centro-Oeste, reflexivo e moderno – um cinema peculiar como Brasília (CARVALHO, 2002: 20).

O papel da UnB é reconhecido como central na concepção e realização de filmes. Esta “segunda tentativa de se criar um curso de cinema” – como é vista por Vladimir a criação do Departamento de Cinema – veio, segundo Maria do Rosário Caetano – “[...] suprir uma lacuna deixada pela ausência de Paulo Emilio, Nelson Pereira, Jean-Claude Bernardet e Lucila Bernardet (CAETANO, 2003: 13). Vladimir indica sete curtas-metragens como realizações saídas da UnB. “Vestibular 70”, “Itinerário de Niemeyer” (1974), “Vila Boa de Goyaz” (1974), “Quilombo” (1975) e “Mutirão” (1976) são filmes dele, mas somente o primeiro é produzido pela UnB. Na filmografia de Vladimir Carvalho, do livro *Cineastas de Brasília*, sua produção aparece como sendo do

Departamento de Artes Visuais e Cinema da Universidade de Brasília (SÁ, 2003:128); “Brasília, Ano 10” (1970), de Geraldo Sobral Rocha, tem produção do Departamento de Turismo de Brasília e “Polivolume. Ponto de encontro” do Ministério das Relações Exteriores (MATTOS, 2003: 22-23). A indicação destes filmes, por parte de Vladimir, mostra como ele vinculou esta produção à UnB por estar ela sendo realizada por professores da universidade.

Estes sete documentários são exemplo da ênfase no documentário, dada pelo Departamento de Cinema da UnB. Nesse trecho escrito pelo cineasta, estes aparecem singularizando o cinema feito na cidade, caracterizado por tratar a cultura do Centro-Oeste. A seu ver, tais documentários tornam peculiar o cinema da cidade que, com foco no Centro-Oeste, é peculiar como a própria Brasília, parte da região. O registro do Centro-Oeste em documentários de cineastas de Brasília expressa, para Vladimir, um amálgama da cidade e da região, através das características deste cinema (“peculiar”), do Centro-Oeste (“reflexivo e moderno”), que ele trata, e da cidade (também “peculiar”), de onde tal cinema é originário.

Quero abordar uma outra fala de Cécil Thiré, na qual ele faz uma crítica que parece estar, também, relacionada à visão de que o cinema brasileiro não pode ser, primeiramente, a expressão dos estilos pessoais dos cineastas: “Quando fui diretor – «O diabo mora no sangue» - não fiquei na posição de autor. Exerci, simplesmente, uma função, sem querer realizar o projeto sonhado, como quase todo filme brasileiro é (*Correio Braziliense*, entrevista a André Gustavo, 04/02/70). Assim, para o ator, diretor, professor, quase todas as produções de nossa cinematografia são a realização de um “projeto sonhado”.

Trago esta sua fala para um momento presente, a fim de me remeter a uma observação feita pela professora Dácia Ibiapina - da Faculdade de Comunicação da UnB – quando na banca da defesa deste projeto de tese. A professora Dácia - que é também uma cineasta de Brasília - observou que, nos dias atuais, parte da vida do cineasta consiste em escrever projetos que possam ser aprovados, e não em escrever o que está na sua imaginação. Segundo ela, dificilmente um documentarista brasileiro, hoje, faria um documentário como “Fahrenheit 11 de setembro” (EUA 2004), de Michael Moore⁹¹, visto que nossos cineastas dedicam parte de seu tempo à adaptação de suas idéias, na busca por torná-las vendáveis. Considerado isso, somos apresentados a uma realidade onde o ato de fazer um filme requer uma visão e, por conseguinte, uma ação distinta daquela do “projeto sonhado”, referida por Cécil Thiré.

⁹¹ Para o filme, tem-se a seguinte sinopse da Europa Filmes: “Prepare-se para ver um dos mais polêmicos, emocionantes e provocativos filmes de todos os tempos. Aplaudido pelo público, que lotou as salas de cinema em todo o mundo, e aclamado pela crítica por onde passou, *Fahrenheit 11 de setembro* usa o humor e um arquivo de imagens nunca antes mostradas para revelar o que se passou no governo Bush, antes, durante e depois dos atentados de 11 de setembro. Ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes, teve recorde histórico nas bilheterias americanas, registrando mais de 117 milhões de dólares em poucas semanas de exibição (EUROPA Filmes).

O fato de parecerem a mim contraditórias as concepções de Thiré sobre o cinema documental e o cinema comercial brasileiro também esteve informado por uma abordagem de Philippe Ariès para tratar a história das mentalidades. Nesta, o autor remete-se à seguinte história contada por Lucien Febvre: o rei Francisco I deixa a cama da amante de madrugada, para que ninguém o veja retornar ao castelo. Ao passar em frente à igreja, os sinos soam. Com devoção, ele assiste a missa e faz suas orações. As atitudes do rei, diz Ariès, podem ser tomadas como contraditórias ou não (certamente, não seriam assim consideradas na Idade Média). Hoje, diz ele, não conceberíamos a existência de qualquer coerência no fato de um homem ser, quase ao mesmo tempo, adúltero e devoto, como é mostrado na história. No entanto, em uma outra época e em uma outra cultura – como a medieval, por exemplo –, a falta de coerência, por parte do rei, não seria nem de longe cogitada. Nosso julgamento das atitudes do rei será indicativo de nossa mentalidade; nossas leituras de suas ações revelarão nossas “atitudes mentais” [aspas do autor] (ARIÉS, 1990: 154).

No caso de Thiré, não me interessou apontar suas concepções como incoerentes ou, através do ato de discordar a respeito destas, descobrir minhas “atitudes mentais”. Todo esse percurso – realizado em um exercício de aproximação de tais concepções e do meio a partir do qual elas se manifestaram - foi feito no intuito de perceber as “atitudes mentais” – como diz Ariès – deste ator, diretor, professor, que foi um expoente do contexto cinematográfico da UnB e do cinema brasileiro da época⁹².

Correio Braziliense · Brasília, 21 de abril de 1970·

Na matéria “Cinema Nôvo conquista Brasília”, do jornal *Correio Braziliense*, de 21 de abril de 1970, o tom de otimismo é marcante. Fala-se de um apogeu alcançado pelo cinema brasileiro nos últimos dez anos: “[...] Passou das colunas especializadas para as primeiras páginas dos jornais, para as grandes reportagens de revistas. Passou dos cineminhas de subúrbio para as salas de livros” (*Correio Braziliense*, 21/04/70). É interessante considerar a hipótese de ter, a expressão “cineminha de subúrbios”, um tom depreciativo. Hoje, há setores do cinema brasileiro⁹³ que defendem a criação

⁹² Para dar exemplo do reconhecimento de Thiré, compilo aqui uma passagem de uma matéria do *Correio Braziliense* (Brasília, 21 de abril de 1970), que Vladimir Carvalho reproduziu na íntegra em seu livro *Cinema Candango: matéria de jornal*: “A equipe do documentário **Vestibular 70** contou ainda com Cécil Thiré e Vladimir Carvalho. Cécil, autor de **O Diabo Mora no Sangue**, filme rodado em Goiás sob a produção de João Benio, é também diretor de teatro e um dos atores mais renomados no cenário artístico brasileiro. Trabalhou em **Arrastão**, **Crônica da Cidade Amada**, **Bravo Guerreiro**, **Society em Baby-Doll**, e outros filmes. Foi assistente de Ruy Guerra em **Os Fuzis** [grifos do autor]” (CARVALHO, 2002: 48).

⁹³ No Anexo III, consta a transcrição do programa “Diálogo Brasil”, com o tema “A Regulamentação do Audiovisual frente à Preservação da Memória Nacional”. No programa, é possível ver alguns desses setores representados. Também na entrevista com o cineasta Renato Cunha, reconhece-se esse posicionamento no qual o aumento do número de salas é concebido enquanto viabilização do produto nacional (ver Anexo I).

de salas de cinema para a exibição do filme brasileiro, por parte do Estado, em cidades do país carentes das mesmas. Certamente, para os que defendem tal iniciativa sob essa perspectiva, os “cineminhas de subúrbio” seriam igualmente importantes em seu papel de local de exibição do cinema brasileiro.

Na matéria, o fato de “o brasileiro” estar sendo público do filme brasileiro é tido como uma consequência do crescimento do cinema produzido no país, e é afirmado que é irreversível o processo pelo qual o Brasil irá desenvolver sua indústria cinematográfica. Fala-se de “várias gerações” então fazedoras de cinema no país, as quais deixarão – como legado às próximas gerações que lhes continuarão – uma indústria já implantada a ser expandida. Apresenta-se como grande nova o início da inclusão da “cadeira de cinema” nos currículos das universidades, o que é visto como indicativo de que a próxima geração de cineastas não será composta de “autodidatas, lutadores, idealistas”, mas sairá da universidade. E o curso de Cinema na UnB – em vias de implantação – é visto como expressão do quanto a Universidade de Brasília, em seu caráter pioneiro, mostra-se afinada com a realidade vigente.

São mencionados alguns filmes em realização no Departamento de Cinema do Instituto Central de Artes (ICA). Entre eles, “Vento contra Valdo”, “[...] que será o primeiro longa metragem colorido da Capital” e conta com uma equipe formada por alunos que participaram da realização dos filmes do curso de verão da UnB. O filme “Vestibular 70” (1970), de Vladimir Carvalho, é considerado o indicador de que o Departamento de Cinema deveria ser implantado definitivamente na universidade.

O curso de verão, realizado após a criação do Departamento no ICA, contou com alunos do instituto e da Faculdade de Comunicação. São mencionados dois filmes realizados por estes no curso. Um é o documentário didático “Geração da forma”, acerca da perspectiva em geometria, com base nas aulas do professor Jayme Golubov. Os alunos formaram as várias equipes para as filmagens e, de acordo com os professores, deram “[...] uma boa mostra do que pode ser a nova geração de cineastas brasilienses”.

Nesta matéria, datada de abril de 1970, há a referência a esta “geração de cineastas brasilienses”. No livro *Cinema candango: matéria de jornal*, de Vladimir Carvalho, é dito que o nome “cinema brasiliense” aparece pela primeira vez em um cartaz de uma mostra dos filmes realizados por Vladimir Carvalho, em Brasília, na década de 70. As exibições ocorreram no antigo Cine Cultura, da W3 Sul (CARVALHO, 2002: 330). Assim, nos anos 70, já se falava em “cineastas brasilienses” e “cinema brasiliense”. Na entrevista que fiz com o cineasta Vladimir Carvalho, ele diz que chamar “cinema brasiliense”, nesse momento da mostra, constituía-se numa forma de, carregando nas tintas, afirmar que se fazia cinema em Brasília (ver Anexo I).

Na matéria “Por trás das câmeras... e atrás dos prêmios”, do jornal *Campus* – Jornal Laboratório do Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UnB -, de 13 a 30 de novembro de 2003, a Universidade de Brasília aparece enquanto um espaço formador de cineastas – o mesmo papel a ela atribuído, trinta e três anos antes, na matéria “Cinema Nôvo conquista Brasília”. Segundo Marina Medleg Simon e Guilherme Bacalhao, autores da matéria, das dezessete “produções brasilienses” inscritas no 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, oito são de diretores saídos da UnB⁹⁴. Os filmes são realizações de alunos do último curso de Cinema, existente na universidade. No ano de 2001, as habilitações de Cinema, Rádio e TV foram unidas no curso de Audiovisual (SIMON; BACALHAO, *Campus*, 13 a 30/11/03).

As duas matérias (a do *Correio Braziliense* em 1970 e a do *Campus* em 2003) deixam ver que, em cada uma delas, momentos distintos da participação dos alunos na produção de filmes são tratados. Na primeira, é dada a esta participação, primordialmente, o cunho de aprendizagem necessária à formação do profissional de cinema. E se acredita que, deste processo, serão formadas grandes gerações de cineastas. Fala-se numa indústria cinematográfica brasileira com a qual estas gerações terão um compromisso, mas não em filmes produzidos pelos alunos (ou ex-alunos) a serem exibidos num festival de cinema brasileiro – como vemos na segunda. O fato de estudantes de Cinema da UnB terem feito filmes e de a universidade ter formado cineastas é o que é comum a estas duas matérias de tempos distintos.

Jornal de Brasília · Brasília, 29 de julho de 1975·

Na matéria “Do Cinema Novo à nova realidade brasileira” – do *Jornal de Brasília*, de 29 de julho de 1975 -, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro aparece novamente enquanto espaço de promoção de um debate contestatório no qual estão integrados seus participantes – conforme já visto em algumas matérias da década de 60 analisadas neste capítulo. Contudo, o debate em questão não fez parte da programação oficial do Festival, organizada pela Fundação Cultural; ele ocorreu oficiosamente.

A matéria não é assinada, mas é possível perceber que o ponto de vista daqueles que se reuniram para questionar o propósito do FBCB foi assumido pelo autor ou pelos autores da mesma. É dito que “[...] o VIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro se transformou numa simples

⁹⁴ As oito produções são as seguintes: “Faça o Bem Sem Olhar a Quem!” (curta, 16 mm), de Renato Cunha; “Fobia” (curta, 16mm), de Thiago Moisés; “Teodoro Freire – O Guardião do Rito” (curta, 35mm), de Nôga Ribeiro e William Alves; “As Incríveis Bolinhas do Dr. Sorriso Sarcástico” (curta, 16mm), de Gustavo Galvão; “Um Último Dia” (curta, 16mm), de Nara Riella; “Subterrâneos (longa, 35mm), de José Eduardo Belmonte; “Toda Brisa” (curta, 35mm), de André Carneiro; “Brasili Apé” (curta, 16mm), de R. C. Ballerini. Das cinco primeiras, os quatro curtas-metragens 16mm integraram a Mostra competitiva 16mm; o curta-metragem 35mm fez parte da Mostra competitiva 35mm. “Subterrâneos” teve exibição *hors concours* na noite de abertura do 36º FBCB. As duas últimas produções foram exibidas na Mostra Brasília. Falar-se-á destas mostras que integram o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro no Capítulo III.

mostra de filmes nacionais”. Tal afirmação é apresentada como a conclusão de alguns que se encontraram domingo à tarde, no Hotel Nacional, para uma conversa acerca da finalidade do Festival. O encontro foi anunciado na noite do dia anterior, pela atriz Itala Nandi, no Cine Karim. A idéia do mesmo foi dos estudantes do curso de Comunicação da UnB, os quais pretendiam que dele saísse um documento acerca do FBCB ou do cinema brasileiro. O objetivo não foi de todo alcançado; registraram-se algumas impressões manifestas no debate. À “reunião”, compareceram apenas os cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Augusto Calil e os fotógrafos Fernando Duarte e José Medeiros. Os demais cineastas, fotógrafos, artistas e técnicos, preferiram assistir a uma sessão para convidados, organizada de súbito pela coordenação do Festival e vista como “boicote oficial” pelos que estavam presentes à reunião esvaziada. Estes iniciaram fazendo uma reflexão sobre o FBCB, o qual - a seu ver - carecia de um documento que manifestasse a proposta dos cineastas para o Festival. Para quem escreveu a matéria, o grande ganho da reunião foi o fato de, nesta, ter se esmiuçado a realidade do cinema brasileiro para um pequeno público, amostra do “público brasileiro” – o qual não costuma ter acesso a este tipo de debate. Para os presentes à reunião, aqueles que optaram por assistir a sessão para convidados foram coniventes “[...] com o sistema de privilégio que a censura estabelece nas suas sessões também privadas para autoridades selecionadas”. A conclusão final de tais contestadores foi a de que o fino do Festival não estava na programação do Festival: aquela reunião e o filme “O Amuleto de Ogum” (1975), de Nelson Pereira dos Santos - que não foi selecionado para competição (*Jornal de Brasília*, 29/07/75).

Na matéria de 29 de julho de 1975, também está presente a opinião de Rogério Costa Rodrigues - crítico de cinema e professor da UnB⁹⁵ -, segundo a qual a Fundação Cultural, única responsável pela organização do VIII FBCB, elaborou a programação deste de forma a não perturbar os “setores oficiais promotores do Festival”.

Jornal de Brasília · Brasília, 1 de agosto de 1976·

Praticamente um ano depois, no dia 1 de agosto de 1976, é publicada – também no *Jornal de Brasília* - a matéria “Repensar na estrutura do Festival”, assinada por Rogério Costa Rodrigues, cujo conteúdo é deveras similar ao da matéria de 29 de julho de 75, no tocante à ausência de uma perspectiva crítica voltada para o debate sobre a realidade do cinema brasileiro, no modo como é organizado o FBCB. No escrito de 1976, ele condena a estrutura do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, pois esta acabou por torná-lo um evento anual para autoridades e uma pequena parcela do público interessado no cinema brasileiro, onde estes têm a oportunidade de assistir a pré-estréias

⁹⁵ Rogério Costa Rodrigues já foi mencionado no Capítulo I, como um dos fundadores do Clube de Cinema de Brasília, o primeiro cineclubes da cidade.

de filmes recém-finalizados. As premiações, distribuídas no encerramento do Festival, têm seu caráter questionado por Rogério: a seu ver, deve-se defender a divulgação do filme brasileiro, a formação de um expressivo mercado interno para este, ao contrário de se fazer crer que os filmes premiados no Festival possuem uma qualidade formal superior à produção do cinema brasileiro restante. Tal crença é vista como incentivadora de uma elitização perigosa para a indústria cinematográfica brasileira, cujos problemas fundamentais são a falta de um mercado próprio e o desinteresse das massas pelo que esta produz. O valor das premiações é considerado alto, contudo, é questionado o fato de um grande número de filmes ficar de fora da competição, posto que são selecionados apenas seis longas-metragens e seis curtas-metragens, quando o Brasil é considerado o sexto produtor cinematográfico do mundo. Afirma-se que em tal seleção, feita por sete pessoas cujos parâmetros de avaliação são desconhecidos pelo público e competidores, não são contempladas as tendências do cinema brasileiro que está sendo feito. Rogério Costa Rodrigues lamenta ter sido o Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (parte da programação do IX Festival, com estudiosos do cinema brasileiro como Maria Rita Galvão e Cosme Alves Netto, entre outros) realizado na UnB vazia de gente, visto que “[...] o público mais participante – o estudante universitário – encontrava-se em férias”.

Como dito anteriormente, o debate ocorrido na reunião de 75 ocorreu de modo oficioso. Uma das avaliações às quais se chegou na reunião foi a de que houve uma falha por parte da organização do Festival, a qual não programou debates com o público por estar preocupada em manter a ordem do evento, a fim de evitar que acontecimentos como os do passado tornassem a se repetir. Na matéria de Rogério Costa Rodrigues, ele tem o mesmo descontentamento com relação ao Festival de 1976 (o IX FBCB): o da frustração causada pela ausência dos encontros do público com os convidados.

Os acontecimentos do passado que se queria evitar, referidos acima, provocaram a interrupção do Festival durante três anos (1972, 73, 74). Maria do Rosário Caetano escreve que, em 1971, a Fundação Cultural do DF impediu a exibição d’ “O País de São Saruê” (1971), de Vladimir Carvalho, exibindo “Brasil Bom de Bola” em seu lugar. Também foi censurado “Nenê Bandalho”, de Emílio Fontana (CAETANO, 2003: 12). Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, ele disse ter sido “Nenê Bandalho” produzido por Douglas Marques de Sá, que era professor da UnB. Nos anos de 70 e 71, o Festival estava ocorrendo no Cine Atlântida (que se localizava no Conic), em razão da reforma do Cine Brasília. O público de 1500 pessoas, no cinema de 1500 lugares, ao ver que – ao invés do filme de Vladimir - estava começando a ser exibido um que, segundo o entrevistado, era um elogio ao futebol, começou a vaiar, gritar e quebrar as cadeiras do cinema, a polícia chegou, a exibição foi interrompida e também o Festival, durante três anos. Com relação ao

filme de Emiliano Fontana, o senhor Fernando conta que assistiu a ele na exibição prévia com a Comissão de Seleção do Festival e com a Censura. Ao ver que esta última iria destruir o filme para proibir definitivamente sua exibição, fugiu com o mesmo a fim de preservá-lo (ver Anexo I).

Inimá Simões, professor e pesquisador de cinema, escreve que “O País de São Saruê” - ao se constituir num registro da miséria do sertão paraibano e dos problemas relativos à ocupação da terra nele existentes - ia de encontro à imagem que o Governo forjava para o Brasil. O filme foi proibido. Integrava a Mostra Competitiva do FBCB em 1971, mas foi excluído do Festival a poucos dias de seu início. A censura do “O País de São Saruê” tornou-se assunto de jornais e revistas do exterior, quando o tema tratado era a repressão vigente no Brasil. Oito anos de censura para o filme. Com o fim do AI-5, ele foi liberado no mês de janeiro de 1979 - quando saiu a primeira lista de liberações da Censura -, com exibição permitida para o Brasil e para o exterior. Dias antes tinha sido a vez de algumas canções de Chico Buarque: “Cálice”, “Apesar de você” e “Tanto mar” tiveram a liberação para serem tocadas e cantadas em todo o território nacional (SIMÕES, 1999: 140-144).

Na matéria de 29 de julho de 1975, está presente a visão de que o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro retornava, neste ano, refreado pela Censura. A falta de encontros que servissem ao debate, entre o público e os convidados do Festival, na programação oficial do mesmo, foi vista como expressão deste refreamento. Na matéria de Rogério Costa Rodrigues, referente ao Festival do ano seguinte, ele sublinha a falta de tais encontros. Para solucioná-la, sugere que o FBCB tenha sua “estrutura” repensada.

Para o então crítico de cinema e professor da UnB, repensar a estrutura do Festival significava repensar sua programação oficial. De acordo com sua orientação para este ato de repensar, os debates, as palestras, a projeção de filmes restaurados, teriam importância fundamental no FBCB. É plausível que tais debates e palestras estivessem, de fato, sendo malvistas pela Censura, a qual fazia prevalecer sua linha junto à Fundação Cultural do Distrito Federal – organizadora do Festival. Desse modo, tal como filmes eram cortados ou proibidos, debates, encontros e palestras eram retirados da programação oficial. Logo, vê-se, a programação do Festival, sua “estrutura” – tal como referida por Rogério Costa Rodrigues -, sujeita à conjuntura política da época. E, neste sentido, é interessante considerar que o Festival de Brasília – nos anos em que a Censura fez parte indiretamente da organização do evento - é também um espelho das intempéries causadas ao cinema brasileiro pelo regime militar⁹⁶.

Com base nas matérias de jornais aqui tratadas, caracterizou-se o cinema brasiliense através do tema das mesmas. Com esta caracterização, foi possível ver, por exemplo, instituições – nos

⁹⁶ Inimá Simões refere-se ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como sendo o “mais antigo e tradicional do país, que perdura até hoje embora interrompido por três anos, a partir de 1971, devido à excessiva intervenção da Censura” (SIMÕES, 1999: 80).

anos em foco - que estiveram envolvidas no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A Censura apareceu como uma delas, alvo de convidados e mesmo do público do Festival. Perceberam-se, assim, manifestações de segmentos integrantes do FBCB, com relação ao cinema brasileiro. A utilização de dados atuais, para a problematização dos assuntos das matérias, permitiu identificar pontos de similaridade e de diferença entre o cinema brasiliense retratado nestes anos passados e o cinema brasiliense de hoje aqui mencionado. É sobre realidades do cinema brasiliense deste tipo, realidades mais recentes, que iremos nos deter no Capítulo III.

Capítulo III – O cinema brasileiro nos dias de hoje

O começo deste capítulo traz minha observação do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Esta experiência de campo sinalizou várias trilhas de investigação escolhidas neste estudo do cinema brasileiro. Assistindo a este FBCB, comecei a formar um quadro mais delineado dos aspectos que eu gostaria de tratar nesta tese. A partir deste momento, intensificou-se a busca de fontes. Vi o Festival como um amálgama do cinema brasileiro. Visão deveras plausível, pois está se abordando um evento tradicional, o qual – como visto no Capítulo I – começou no ano de 1965 em Brasília. Com o panorama obtido na observação do Festival, identifiquei também pessoas a serem entrevistadas. Com estas entrevistas, fui construindo, inclusive, a escrita deste capítulo, formado de diversos tópicos. Nestes tópicos, acredito que foram feitas abordagens importantes para um entendimento do que aqui se considera como sendo a realidade do cinema brasileiro na atualidade. Para este entendimento, recorri também a fontes escritas que trazem dados de 2004 (ano do 37º FBCB) e de anos anteriores a este. Refiro-me aos catálogos do FBCB. Estes praticamente não foram utilizados nos capítulos anteriores, o que – a meu ver – vem contribuir para uma maior diversidade dos aspectos do cinema brasileiro ora revelados. Concebo os tópicos deste terceiro capítulo como desdobramentos sugeridos pela observação do Festival. São alguns dos elementos vários do amálgama, então aprofundados, conforme será visto a seguir.

Diário do Festival

terça 23 à quinta 2

O Trigesimo Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro teve início no dia 23 de novembro de 2004, às 20h, na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Claudio Santoro, com a exibição *hors concours* do filme “As Vidas de Maria”, de Renato Barbieri. Na programação do Festival, está também indicada – para esta solenidade de abertura exclusiva para convidados - a apresentação da Orquestra Sinfônica do Teatro (TNCS), sob a regência do maestro Alessandro Santoro⁹⁷.

No dia 24 de novembro, teve início o Festival aberto ao público em geral. Conforme organizado, o Festival exibiu no Cine Brasília, às 20h30 e 23h30, a Mostra Competitiva 35mm, de 24 a 29/11. Nesta, dois curtas-metragens, ou um curta e um média-metragem, antecederam a exibição

⁹⁷ Procurei obter o convite para as solenidades de abertura e de encerramento do 37º FBCB, através de uma carta de apresentação do PPGAS/DAN, para a minha pessoa. Tal carta foi apresentada à coordenação do Festival logo antes do início do evento, a qual respondeu que os convites já tinham sido esgotados. No 38º FBCB (2005), pude estar presente a estas solenidades.

de um longa-metragem; os três filmes são de bitola 35mm⁹⁸. A programação da Mostra – de um determinado dia – era reprisada no dia seguinte, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, em sessões às 16h, 18h30 e 21h; dois dias depois, no Cinemark Pier 21, em uma sessão às 15h; e três dias depois, no Centro Cultural Sesi, de Taguatinga, às 20h. Conforme a programação do 37º FBCB, os filmes da Mostra Competitiva 16mm foram exibidos na Sala Martins Pena do TNCS, às 15h, da quinta-feira, 25/11, à segunda-feira, 29/11; as exhibições, com entrada franca, foram seguidas de debates. A exibição de cada dia foi reprisada, no dia seguinte, no CCBB de Brasília, às 17h30. Do dia 24 ao dia 30/11, ocorreu, às 10h, no Cine Brasília, o Festivalzinho; neste, que integra a programação do Festival, um filme infantil é exibido para turmas de escolas da rede pública do DF. O filme deste ano foi “Tainá 2 – A Aventura Continua” (RJ 2004), de Mauro Lima. A Mostra de Filmes Restaurados também ocorreu no Cine Brasília. Pelo que pude observar na consulta aos catálogos do 32º, 33º, 34º, 35º, 36º e 37º FBCB, apenas neste último surge esta mostra. No catálogo do 36º FBCB, não há qualquer menção à exibição da cópia restaurada do filme “Menino de engenho”. No catálogo, ele é classificado como “sessão especial”; na programação do 36º FBCB, ele é assim anunciado: “sessão especial do filme restaurado *Menino de engenho*, de Walter Lima Júnior - RJ”. Nessa mostra do 37º FBCB, foram exibidos os seguintes filmes restaurados: “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha e “O País de São Saruê” (1971), de Vladimir Carvalho; o primeiro foi exibido na quinta-feira, 25/11, às 17h, no Cine Brasília, e o segundo, no mesmo local, às 15h do dia seguinte. Na sexta-feira, 26/11, às 17h, exibiu-se - no Cine Brasília – o documentário vencedor do concurso DOCTV I, em Brasília: “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra” (2004), de Dácia Ibiapina. Na programação do Festival, esta exibição é apresentada como uma homenagem ao cineasta Vladimir Carvalho, com a presença do Secretário do Audiovisual, Orlando Senna; do Secretário de Estado de Cultura, Pedro Henrique Borio; de Leopoldo Nunes, vice-secretário da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; da Radiobrás; da ABD-DF; da Coordenação Nacional do DOCTV; da cineasta Dácia Ibiapina e da produtora Luz e Filmes Ltda. No sábado 27/11, e domingo, 28/11, foi exibida, às 16h30 - no Cine Brasília – a mostra Brasília, constituída de filmes concorrentes ao prêmio Câmara Legislativa do DF. Na segunda-feira, 29/11, exibiu-se a Mostra Petrobrás – curtas 35mm, às 17h, no Cine Brasília. A solenidade de premiação do Festival, restrita a convidados, ocorreu na Sala Villa-Lobos do

⁹⁸ Filipe Salles escreve que o conceito de bitola apareceu concomitantemente com o cinema. Foi com o surgimento deste último que se tornou preciso fazer uma tira fotográfica contínua, cujas perfurações se adequassem ao mecanismo da câmera e do projetor cinematográfico. George Eastman fabricou esta primeira tira fotográfica: uma película de 35mm. Tal medida diz respeito à medida de largura da tira da película – a qual é chamada “bitola”. No Brasil, são mais conhecidas as bitolas Super-8, 16mm, 35mm e 70mm (SALLES, disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinematografia1.htm>>). Na entrevista com Renato Cunha, o cineasta também explica o que é a bitola (ver Anexo I).

TNCS, no dia 30/11, terça-feira, às 19h30; nela, deu-se a exibição *hors concours* do filme “Entreatos”, de João Moreira Salles.

Afora as exibições de filmes do Festival, este é também constituído de *workshops*, seminários e oficinas. Com base na consulta aos catálogos do 32º ao 37º FBCB, pude observar que este espaço para o debate e o aprendizado sobre cinema se faz presente desde 1999. Mas, a leitura de matérias de jornais sobre o Festival, em décadas anteriores, permitiu constatar que este espaço é característico do Festival desde seus primeiros anos. Neste 37º FBCB, ofereceu-se, de 24 a 26 de novembro, o mini-curso “Roteiro desde o Princípio”, com David França Mendes. “O Roteiro no Documentário: Entre a Ficção e a Realidade” foi ministrado pelo cineasta Joel Pizzini⁹⁹ (cuja longa-metragem “500 Almas” integrou a Mostra Competitiva 35mm no Festival), de 24 a 27/11. Nos mesmos dias, Di Moretti¹⁰⁰ ministrou a oficina “Oficina de Roteiro”. O Seminário Neo-realismo na América Latina, que contou com palestrantes como o professor Denílson Lopes (FAC/UnB) e a professora Hilda Machado (UFF/RJ), ocorreu nos dias 25 e 26 de novembro. Participei do *workshop* “10 Anos de Retomada: os novos rumos do cinema brasileiro e a ANCINAV”, ministrado por Marcelo Lyra, nos dias 27 e 28 de novembro¹⁰¹. Também no dia 28 de novembro, ocorreu o Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, ao qual estive presente. Todos esses encontros foram realizados em Brasília, no Kubitschek Plaza Hotel – no Setor Hoteleiro –, exceto a oficina “Oficina de Interpretação para Cinema e TV”, ministrada por Mallú Moraes, no Centro Cultural Sesi da cidade-satélite de Taguatinga, de 24 a 28/11. As únicas atividades abertas ao público, sem inscrição prévia, foram o seminário e o encontro do CPCB; para as outras, era necessário que os alunos tivessem se inscrito na Secretaria de Cultura do DF.

Na entrevista que fiz com o senhor Fernando Adolfo - coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro -, perguntei-lhe a partir de quando os seminários (na verdade, eu queria dizer: seminários, oficinas, *workshops*) começaram a ocorrer. Sua resposta revelou uma visão dele acerca do Festival como um todo (ver Anexo I). O senhor Fernando iniciou dizendo que há uma curadoria, a qual ele integra, que discute o Festival durante todo o ano. Frisou a diferença do FBCB com relação a outros festivais, como o de Gramado, que se realiza em um determinado

⁹⁹ Em 2001, no 34º FBCB, o filme “Glaucos – Estudo de um Rosto” (SP 2001), de Joel Pizzini, integrou a Mostra Competitiva 35mm – curta-metragem (TRIGÉSIMO Quarto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2001: 31). É interessante observar este caráter circular do Festival: cineastas de renome costumam estar presentes em mais de um FBCB.

¹⁰⁰ Uma outra participação de Di Moretti, no 37º FBCB, está no roteiro do filme da solenidade de abertura do Festival – “As Vidas de Maria”, de Renato Barbieri -, o qual foi feito por ele.

¹⁰¹ No 36º FBCB (2003), participei do *workshop* “O Ator e a Câmara: a relação com o diretor”, ministrado pelo cineasta Walter Lima Jr. O mesmo *workshop* foi ministrado pelo cineasta no 34º FBCB. No 36º FBCB, participei também do Encontro Nacional de Cursos de Cinema e Audiovisual - coordenado pelo professor Armando Bulcão, do Centro de Produção Cultural e Educativa (CPCE) da UnB – e do Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Nesse ano de 2003, o Hotel Nacional foi sede do Festival.

mês e local e finda após aquele tempo do evento, tornando a ser realizado apenas no ano seguinte. A seu ver, no Festival de Brasília há uma formação de público (adulto e juvenil), na medida em que o Cine Brasília - o cinema no qual se realiza o Festival - pertence à Secretaria de Cultura. Continuando seu argumento, ele começou a falar do projeto “A Escola vai ao cinema” como sendo o projeto responsável pela formação do público infantil¹⁰². São oitenta mil crianças que vão, todo ano, gratuitamente ao cinema. O projeto tem início em abril e se estende até o final de novembro, com sessões às 10h e 15h, no Cine Brasília, para turmas de escolas públicas do Distrito Federal; são seiscentas crianças pela manhã e seiscentas, à tarde. Ao se referir às sessões do Cine Brasília que ocorrem durante o ano, fora do período do Festival - cuja entrada não é franca -, o senhor Fernando observou o baixo custo do ingresso (seis reais, a inteira e três reais, a meia) e a peculiaridade do que é exibido: mostras temáticas realizadas também com as embaixadas de Brasília. Estas seriam responsáveis pela formação de um público jovem no cinema de arte. No Festival de Brasília, a formação de um público técnico ocorre com oficinas técnicas, como as de roteiro e de maquiagem. Trata-se de aproveitar os recursos financeiros destinados para o Festival, a fim de fazer esta oferta de cursos, que é onerosa. Assim, seminários, oficinas, *workshops* podem ser vistos – na perspectiva do coordenador do Festival – como formadores de um público adulto, durante o Festival. Fora do Festival, esse público é formado com a programação do Cine Brasília.

Chamou-me atenção, na entrevista com o senhor Fernando, a função social que ele deu às atividades de cinema, realizadas em Brasília através da Secretaria de Cultura do GDF. Em seu discurso, esta função social do cinema promovido pelo GDF é expressa em ações como: a de levar crianças que nunca poderiam ir ao cinema, para assistir a um filme; a de formar profissionais na área por meio de cursos durante o FBCB; a de cobrar um ingresso barato para um público que não pode pagar quinze reais numa entrada, como é cobrado em outros cinemas; e outras. No início da entrevista com o senhor Fernando, perguntei-lhe como ele havia chegado a Brasília e começado a trabalhar com cinema. Ele respondeu ter chegado primeiro ao cinema. Estudou em Salvador, no final dos anos sessenta. Nesta época, disse, a Bahia era algo como o primeiro pólo importante do cinema brasileiro, pois lá já havia diretores de renome nacional filmando; entre eles, Glauber Rocha e Roberto Pires. Fazendo teatro e participando dos Centros Populares de Cultura¹⁰³, o cinema, a

¹⁰² Em um *folder* do projeto, ele é apresentado pelo seguinte texto: “**A Escola vai ao cinema** é um projeto da Secretaria de Estado de Cultura destinado ao público infanto-juvenil, das escolas públicas e particulares do Distrito Federal, para estimular a formação de público, a integração social e a complementação cultural dos estudantes. As sessões acontecem no Cine Brasília, EQS 106/107, às 10h e às 15h, de segunda à sexta, exceto feriados. Agende sua escola pelo telefone 3256212, fax 3256164, e-mail festbrasil@sc.df.gov.br”.

¹⁰³ Ao tratarem as manifestações culturais e políticas ocorridas ao longo dos anos 1950 e 1960, Mariza Veloso e Angélica Madeira escrevem sobre os CPCs: “Vinculados ao ISEB e à União Nacional dos Estudantes (UNE), e revelando o deslocamento das posições políticas anteriores para outras mais revolucionárias, surgem os Centros Populares de Cultura (CPCs), que se propõem a desenvolver a consciência das massas por meio da arte. Uma produção cultural altamente ideologizada e engajada, que incluía panfletos, poesias, peças de teatro e músicas, pretende cumprir a

música e o teatro eram parte da sua vida juvenil na capital. Lá, estudou no Colégio Central da Bahia, pelo qual passaram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Orlando Senna e Glauber Rocha. Acompanhando filmagens, chegou a fazer uma ponta como figurante em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha, quando tinha uns dezessete anos, mais ou menos.

A meu ver, esta parte logo ao início da entrevista – na qual o senhor Fernando relata sua iniciação no cinema – pode ser contraposta (junto com outra na qual ele conta sua participação no Clube de Cinema de Brasília, por exemplo) àquelas onde ele fala da função social do cinema, reificada através das ações da Secretaria de Cultura. Nesta primeira, parecem estar relacionadas a experiência vivenciada até o cinema e a admiração pela sétima arte. Talvez, estejamos aí mais próximos da figura de um cinéfilo. Nas partes de contraposição a esta, parece que o cinema tem aquela função social costumeiramente dada à educação, ao emprego, à saúde, à moradia, nos discursos de grande parte dos políticos da política partidária, para os excluídos da sociedade à qual se dirigem. O funcionário da assessoria de cinema – coordenador do Festival e diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do DF – mostra-se um pouco como um “Funcionário que faz parte da burocracia” (FERREIRA, 1975: 235), um burocrata.

Ao dizer que o senhor Fernando mostrou-se como um burocrata, não estou de forma alguma condenando este tipo sob o qual ele se apresentou. Quando lhe perguntei como era ser diretor do Pólo de Cinema, ele respondeu-me que era mais uma experiência, mais uma função, pois - como funcionário de carreira – já tinha passado por quase todas as diretorias, desde a época da Fundação Cultural. Para ele, o fato de ter um relacionamento estabelecido com cineastas de Brasília - e de todo o Brasil, em função do Festival – fazia seu trabalho ser menos cansativo. A presença do senhor Fernando foi freqüente nas exhibições de filmes do 37º FBCB, e eu já o vi também em sessões do Cine Brasília fora do Festival.

Na mídia, é comum ouvirmos - por parte daqueles que trabalham na administração pública, com questões de âmbito nacional relativas ao cinema – a defesa da produção cinematográfica como forma do povo brasileiro vir a se conhecer através desta e, com isso, defender a sua identidade. O cinema é tomado como um instrumento para o conhecimento da identidade nacional brasileira. Em uma capital como o Rio de Janeiro, fortemente reconhecida por seu caráter artístico-cultural, pude ver ocupantes de cargos públicos, de influente poder deliberativo na esfera das atividades de arte e cultura inclusive, fazerem grandes elogios à cultura, concebendo esta como elemento essencial ao dia-a-dia de seus cidadãos. Surpreendi-me por não ouvir, nas respostas do entrevistado, a apologia comum do cinema enquanto elemento revelador e construtor de quem somos enquanto brasileiros (ou revelador e construtor do que é Brasília, no caso do cinema brasiliense, por exemplo), ou da

cultura como fator indispensável à vida de um povo. Perguntei-me até que ponto a ausência de falas com esses conteúdos não é também expressão de um modo de ver a cultura em uma cidade que é reconhecida, principalmente, como centro de poder político-administrativo do país.

Neste 37º FBCB, como no Festival do ano anterior, constam – na programação do evento – lançamentos de publicações sobre cinema. No 36º FBCB, foram lançados os catálogos *Trajetória: João Ramiro Mello (1934-2003) – Biofilmografia Comentada* e *Eduardo Conde (1948-2003) – Pra falar da dor...* – ambos organizados por Berê Bahia e Hércules Barros, em 20/11. E os livros: *Luz, Câmera, Mesa e Ação – O cinema brasileiro na cozinha*, de Berê Bahia e Aruanda – *Jornada Brasileira*, de João de Lima Gomes (juntamente com os catálogos); *Fotografia de um filme – Lavoura Arcaica*, de Walter Carvalho e *O Olhar e a Cena*, de Ismail Xavier, em 21/11. Os lançamentos ocorreram no saguão do Hotel Nacional e tiveram acesso livre. Eu estive presente a eles e posso dizer que o burburinho é grande. Houve mesmo uma cena bastante cômica no dia em que foram lançados os catálogos. Estes eram gratuitos, e um homem pegou vários deles, colocando-os debaixo do braço, em meio a outros papéis. Quando ia saindo, alguém esbarrou nele, e os catálogos caíram à vista no chão. O outro, envolvido no esbarro, logo se pronunciou ao ver o material caído: “_ Ah, você pode me ver alguns!”. Conto este episódio para dizer que a cena do lançamento, no ano de 2003, não era exatamente tranqüila. A aglomeração de público, garçons, livros e autores deixava o ambiente em ebulição.

Constam, na programação do 37º FBCB, os lançamentos dos livros: *Um Sonho de Cinema*, de Luiz Carlos Merten, em 26/11; *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, de Sheila Schwarzman, e *Cinema Digital – Um Novo Cinema?*, de Luiz Gonzaga Assis De Luca, em 27/11; *Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha, em 28/11; *Espelho Partido – Tradição e Transformação do Documentário*, de Sílvio Da-Rin, em 29/11. Suponho que todos os livros tenham sido lançados no andar do Hotel Kubitschek Plaza, onde havia o bar e estava situada a coordenação do Festival. Pelo menos, foi lá que ocorreu o último lançamento; quando cheguei a este, os livros já tinham acabado, mas o movimento no local ainda era grande. Fora da programação do Festival, mas em meio às atividades deste, houve – em uma manhã, nesse mesmo local do hotel, e em outra, durante o Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro - a exibição do documentário “O menino e a bagaceira”, de Lúcio Vilar e o lançamento do livro *Menino de engenho: 40 anos depois* (Ed. UFPB), organizado por Lúcio Vilar e Antônio Vicente Filho ¹⁰⁴.

No Hotel Kubitschek Plaza, ocorreram também, nos dias 26, 27, 28, 29 e 30/11, os debates com as equipes dos filmes da Mostra Competitiva 35mm, exibidos – no Cine Brasília - na noite

1999: 181).

anterior; nos dias 28 e 29/11, os debates com as equipes dos filmes da Mostra Brasília, exibidos na noite anterior, no Cine Brasília. Além de ter ido a dois desses debates, no dia 29/11, visitei também a exposição Cinema Voador¹⁰⁵. Com abertura em 25/11, no *foyer* da Sala Martins Pena do TNCS, ela lá permaneceu até o dia 05 de dezembro. Fiz a visitação após o término do Festival; eu era a

¹⁰⁴ Estive presente às exhibições do vídeo e lançamentos do livro, para o qual escrevi um ensaio. Rodrigo Fonseca, jornalista e crítico de cinema, escreveu uma matéria sobre estes (FONSECA, 06/12/04).

¹⁰⁵ O Cinema Voador foi criado em 1985 por José Da Mata. É um projeto que, há 12 anos, tem sido realizado no Distrito Federal e no Entorno, para a chamada “população carente” dessas cidades. Trata-se da exibição de filmes a céu aberto. Como disse o senhor Fernando Adolfo em entrevista, são dois ônibus, um com a tela de projeção e outro com o equipamento de projeção mais as caixas de som; em um caminhão, são transportadas as arquibancadas e a lona. Na quinta, sexta e sábado, de cada semana, o Cinema Voador está em um local diferente. Segundo o entrevistado, o Cinema Voador já fez exhibições no Vale do São Francisco e no interior de Goiás (ver Anexo I). Ele me deu a programação de 2005 do Cinema Voador, organizada pela Secretaria de Estado de Cultura do DF. Nessa, suas exhibições estavam agendadas, ao longo do ano, no Varjão, em Santa Maria (Norte e Sul), no Riacho Fundo (I e II), na Ceilândia (Norte e Sul), em Brasília, Águas Claras, Sobradinho (I e II), Brazlândia, Taguatinga, São Sebastião, no Recanto das Emas, em Planaltina, Samambaia, no Gama, no Itapuã, no Núcleo Bandeirante e na Estrutural. José Da Mata chegou com 16 anos em Taguatinga, vindo de Xique-Xique, cidade da Bahia. No Centro de Ensino Médio Asa Branca (Cemab), de Taguatinga, um professor projetava filmes e debatia-os com os alunos: era a sua iniciação no cinema no Distrito Federal. Da Mata foi espectador do Clube de Cinema de Brasília. Em 1975, fundou o cineclube Nelson Pereira dos Santos, o qual funcionou, inicialmente, no auditório do antigo prédio da TV Brasília; em seguida, no auditório da Escola Parque; depois, no Centro de Criatividade, ao lado da Escola Parque, na 508 Sul; por fim, terminou, em 1983, no auditório da Cultura Inglesa. Tais mudanças de local estão associadas às perseguições da Censura. O Centro de Cultura Cinematográfica surge como uma criação de José Da Mata e Geraldo Sobral Rocha, à época da mudança para a Cultura Inglesa (CINEMA VOADOR: TRAJETÓRIA, 2005). Na entrevista com o cineasta Vladimir, ele diz que até meados dos anos 90, o cinema da Cultura Inglesa, um cinema de arte, era programado por José Da Mata (ver Anexo I). O senhor Fernando Adolfo referiu-se ao o Centro de Cultura Cinematográfica como sendo uma firma jurídica, uma empresa, criada por Da Mata, e contratada pela Cultura Inglesa para fazer exhibições no auditório da mesma. A partir daí, o cineclube Nelson Pereira dos Santos passou a ser lá. Hoje, o Centro de Cultura Cinematográfica é apresentado por ele como a empresa de Da Mata responsável pelo Cinema Voador (ver Anexo I). Assisti a três exhibições do Cinema Voador, elas ocorreram nos dias 17, 18 e 19 de março de 2005, às 20h, na comunidade rural Vargem Bonita, como parte da programação das comemorações do aniversário de criação da Região Administrativa (RA XXIV) do Park Way e da instalação de sua primeira sede. No primeiro dia, sexta-feira, foi exibido um desenho animado. As crianças compunham o público. A arquibancada, com sustentação de ferro e assento de tábuas de madeira, era como aquelas montadas para o desfile de carnaval na Marquês de Sapucaí, na cidade do Rio de Janeiro, antes de ser construído o Sambródromo, chamadas de “cai cai”. A arquibancada do Cinema Voador foi armada à frente do ônibus do qual o filme era projetado. Ela ia um pouco além da extensão do comprimento do veículo. Em cada um dos três dias de exibição, o público não deve ter chegado a setenta pessoas. A Vargem Bonita é uma comunidade pequena, pouco povoada. Com a chuva intermitente, alguns foram indo embora. Os que ficaram abriram seus guarda-chuvas. Havia pipoqueiro. As crianças faziam algazarra gritando os nomes de seus conhecidos que estavam lá. Ao final da exibição do filme, de dentro do ônibus, uma voz agradecia presenças e apoios naquela realização do “Cine BRB a Céu Aberto”, não se falou “Cinema Voador” (o BRB é patrocinador há oito anos do evento). No segundo dia, algumas crianças vieram sentar perto de mim, embaixo do meu guarda-chuva. Os cachorros aproximavam-se para cheirar os pés acessíveis. O filme “Moisés, o príncipe do Egito”, de Walt Disney, foi interrompido em razão das condições de mau tempo para continuar no dia seguinte. No terceiro dia, cheguei para a exibição do filme “O Homem Aranha”. O público era maior, com predomínio de crianças. Estas conversavam em pé, de vez em quando, junto à primeira fileira da arquibancada, a mais próxima da tela. Algumas brincavam projetando sombras com suas mãos na parte lateral desta. Foram momentos lúdicos, para mim, estes três dias. Em uma parte da entrevista com a professora e cineasta Dácia Ibiapina, ela falou do Cinema Voador e disse que assistir a um filme ao ar livre era diferente de assistir numa sala de cinema. Eu, que já tinha tido sido espectadora no Cinema Voador, perguntei-lhe logo o porquê desta sua afirmação. Ela respondeu-me: “_ Eu acho que são experiências ricas, válidas, mas diferentes, porque, numa praça, você está mais exposta, você tem mais luz, tem uma música que vem do bar, tem as crianças que estão ali brincando, tem os cachorros, tem o vendedor de cerveja, de pipoca, de laranja. Você não tem como se concentrar, como você tem quando você vai numa sala clássica, escura, todo mundo, supostamente, vai fazer silêncio. É diferente, eu acho” (ver Anexo I). Sem dúvida. Eu pude perceber exatamente isto.

única visitante – como em outras exposições às quais fui no Teatro Nacional. Nela, foram expostas algumas fotos do Cinema Voador e um painel com um texto que reproduzo em nota¹⁰⁶.

O II Mercado do Filme Brasileiro também fez parte da programação. De acordo com esta, o II Mercado ocorreu do dia de sua abertura - em 24/11, às 17h – até o dia 29/11, no Hotel Kubitschek Plaza. O Mercado do Filme Brasileiro, em sua segunda edição no Festival de Brasília, era algo do qual eu só conhecia o nome. Na entrevista que fiz com o senhor Fernando Adolfo, foi que obtive algumas informações a respeito. No 36º FBCB, disse ele, deu-se o I Mercado, cuja criação, em Brasília, partiu de uma sugestão do sr. Pedro Bório, secretário de cultura do GDF, visto pelo senhor Fernando como “um homem de artes, além de ser diplomata”; o conhecimento de vários países e festivais internacionais de cinema são tidos – pelo entrevistado - como fatores de embasamento a tal sugestão. Para organizar o Mercado, o sr. Fernando Adolfo chamou Tarcísio Vidigal, do Rio de Janeiro que – como relatado – já divulgava filmes no exterior, conhecendo vários festivais internacionais (Festival Internacional de Cannes, Festival Internacional de Berlim), e tinha a experiência de ter realizado um Mercado no Festival Internacional do Rio de Janeiro. Segundo o senhor Fernando, alguns “céticos” da “classe cinematográfica de Brasília” não puseram fé no empreendimento, quando informados dele. Quatorze países participaram do I Mercado, os quais compraram mais de trinta filmes. Segundo o senhor Fernando, o fato de o cinema brasileiro estar participando de festivais internacionais e sendo premiado nestes, com indicações para o Oscar inclusive, levou à percepção de que “era o momento de comercializar”. Com relação a esta comercialização, ele disse também: “é negócio, cinema é negócio”. No II Mercado, participaram trinta países. O senhor Fernando observou que, apesar de ter surgido no Rio de Janeiro, o Mercado, ao que parece, só acontece atualmente em Brasília. Produtores e diretores de todo Brasil inscrevem seus filmes neste (no 37º FBCB, foram trezentos filmes inscritos), e – com tais filmes - é feito um catálogo. Em mais ou menos quinze cabines de projeção no hotel sede do Festival, os gerentes comerciais das grandes distribuidoras dos países participantes assistem aos filmes que lhes interessam, legendados em inglês. O término do Festival não significa o fim do tempo de negociar:

¹⁰⁶ Este foi o texto do painel: “A primeira sessão de cinema ninguém esquece, as primeiras imagens em movimento, projetadas de 1895, ano de invenção do cinema, para 2005, o tempo faz suas curvas, a História seus caminhos e o cinema suas fitas, máquinas de projeção, telas brancas que vão se encher de vida. O Brasil caboclo, sertanejo, das Geraes, viu cinema ao mesmo tempo que o Brasil das grandes cidades. Nas praças e feiras, nos parques e circos. Antenas para o mundo – cinema é necessidade. Em Brasília, muitos brasileiros viram cinema, pela primeira vez, nas telas do Cinema Voador, que já enfrentou poeira e chuvas, mas sempre manteve a sessão. Documentários e fantasias, falas e ficções, cinema verdade e cinema de invenção, iluminam a história, com uma nova linguagem que refaz o olhar humano, o espaço entre as pessoas, dias e noites de uma cidade. Candango, cíclico, caleidoscópico, o Cinema Voador é experiência do cinema que corresponde a uma iniciação à sétima arte, já definida como um campo de batalhas, amor, ódio, derrota, vitória. A própria vida. Ficha técnica – Coordenação e Layout: Edenise Souza. Fotografia: Luiz Alves e outros. Texto: Celso Araújo. Projeto gráfico: Plínio Quartim. Montagem da exposição: Gerência de Manutenção e Montagem da Secretaria de Cultura do DF. Patrocínio: Petrobrás. Realização: GDF. Co-patrocínio: Eletrobrás/BB/Terracap/Lei de incentivo à cultura – MINC/Governo Federal”.

caso um gerente comercial queira assistir algum filme relacionado no catálogo, ele entra em contato com a produtora do filme (que tem seu endereço, telefone, fax, *e-mail* e, por vezes, *website* indicados no catálogo), a fim de solicitar uma cópia do filme e ver se deseja adquirir este no suporte que lhe convém¹⁰⁷. O senhor Fernando refere-se a estas transações como sendo comércio exterior. E dá também, como exemplo disso, o fato de elas contarem com o apoio da APEX – Agência de Exportação do Brasil -, do Ministério das Relações Exteriores, através do Departamento Cultural, dirigido pelo embaixador Edgar Telles Ribeiro, ex-professor de cinema da UnB e, nas suas palavras, “uma pessoa ligada ao **cinema de Brasília** [grifo meu], um dos co-fundadores da ABD [Associação Brasileira de Documentaristas] nacional” (ver Anexo I).

Como mencionarei mais adiante, na entrevista com o senhor Fernando, vêmo-lo denominar, freqüentemente, o cinema brasileiro como “cinema de Brasília”, ou “Brasília” simplesmente, além de fazer uso também da expressão “cinema brasileiro”. Entendo que estas três denominações são equivalentes, e que quando ele se refere ao “cinema brasileiro”, ao “cinema de Brasília”, ou a “Brasília”, está abordando o que eu entendo como sendo o cinema brasileiro também. Da mesma forma, o cineasta Vladimir Carvalho trata esta mesma realidade por “cinema brasileiro” ou “cinema candango”. No entanto, eu diria que o senhor Fernando apresenta um incremento da realidade do cinema brasileiro, do cinema de Brasília, de Brasília. Ao falar sobre o Mercado, o entrevistado escolheu vincular sua criação a um diplomata, o qual - diz ele - sugeriu que o mesmo fosse feito em Brasília com as embaixadas; o sucesso do cinema brasileiro no exterior é tido como base para se criar o Mercado, e são relacionados alguns países envolvidos neste, sendo marcada a importância do Ministério das Relações Exteriores no comércio exterior - que é a venda dos filmes -, através da figura de um embaixador.

Fora do Festival, a programação de filmes a serem exibidos no Cine Brasília é feita pelo senhor Fernando. Ao falar desta, ele mencionou as mostras temáticas feitas com as embaixadas anualmente: em março, na Semana da Francofonia, faz-se uma mostra com países de língua francesa; em junho, com países da União Européia; são feitas também mostras específicas de países como Portugal e Espanha. Ao que parece, no Mercado e nesta característica da programação do Cine Brasília, está um traço cosmopolita do cinema brasileiro. Este se constituiu, a meu ver, no incremento dado pelo senhor Fernando Adolfo, a um denominador comum que eu já havia encontrado para a minha concepção e a de outros sobre o que é o cinema brasileiro.

N’ “Apresentação” do livro de Elysabeth Senra de Oliveira, Silviano Santiago escreve que a geração cinematográfica mineira da década de 50 – estudada pela autora - pode ser vista como um

¹⁰⁷ Na entrevista feita com Renato Cunha, cineasta de Brasília, ele falou a respeito do suporte. Deu a definição básica de que o suporte é como o filme vai ser finalizado. Hoje, esta finalização pode ser feita em vídeo digital ou em película (ver Anexo I).

primeiro sinal da globalização no terreno das artes, pois que “esse primeiro movimento ininterrupto de globalização pelo viés da imagem em movimento” (SANTIAGO, 2003: 13-17) ocorria em Minas Gerais, no país, no continente e no mundo. A seu ver, tal geração cinematográfica promoveu uma reflexão sobre o cinema enquanto arte contemporânea que não se limitou às fronteiras mineiras e brasileiras. O cinema é tido como um caminho onde se adquire cultura através do ato de assistir a filmes¹⁰⁸. O crítico literário, escritor e professor universitário apresenta uma idéia defendida por Paulo Emilio Salles Gomes, segundo a qual era necessário que os jovens intelectuais brasileiros tivessem um largo entendimento do fenômeno cultural para o cinema se tornar um contraponto ao provincianismo e um elemento de formação do pensamento dos mesmos. Contribuiu para esse entendimento, a existência de uma cinemateca. Paulo Emilio, não por acaso - diz o crítico literário, escritor e professor universitário -, estimulou e criou uma cinemateca brasileira (em moldes franceses e norte-americanos); sua formação literária enveredou-se para uma formação cinematográfica, e da mesma forma que ele sabia da importância de uma biblioteca, soube da imprescindibilidade de uma cinemateca para que esses jovens não fossem provincianos e não apreciassem o cinema de forma diletante. Para o teórico do cinema, diz Santiago, aqueles com uma perspectiva ampla do fenômeno cultural tinham uma melhor compreensão da relevância de uma cinemateca, do que aqueles mais ligados à sétima arte.

É muito interessante ver um movimento de globalização através do cinema. Tal como os intelectuais da década de 50 estudados por Oliveira estabeleceram, por intermédio do cinema, contatos com realidades do Brasil e do mundo - através de filmes, publicações e pessoas -, o cinema brasileiro também faz esta ponte com o estrangeiro – como podemos ver nos exemplos das mostras e do Mercado. Se tivéssemos de identificar, nesta narrativa sobre o cinema brasileiro aqui contada, um momento de intensa reflexão sobre o cinema, certamente, este estaria associado à presença de Paulo Emilio Salles Gomes, em Brasília. Outro ponto a ser destacado, nas idéias acima, é o de que só se considera o cinema enquanto contraponto ao provincianismo e elemento de formação do pensamento da jovem intelectualidade brasileira, na condição desta ter uma larga visão do fenômeno cultural – o que significava ter uma visão formada em outras áreas do conhecimento artístico e/ou intelectual.

Para o senhor Fernando, as exibições do Cine Brasília estão formando um público específico, distinto daquele que frequenta os cinemas dos shoppings, nos quais – diz ele – nunca

¹⁰⁸ Aí, a cultura adquirida através do cinema tem o significado de: “Atividade e desenvolvimento intelectuais; saber, ilustração, instrução” (FERREIRA, 1975: 409). Ao longo desta tese, o termo “cultura” tem sido utilizado, na maior parte das vezes, como sinônimo de expressões artístico-culturais, e a área ou esfera cultural tem sido vista como o espaço que se constitui pela manifestação destas expressões. É possível dizer que concepções lexicológicas e concepções antropológicas de cultura servem à significação da cultura abordada nesta tese.

poderão ser vistos os filmes do Cine Brasília. Talvez, a formação obtida com os filmes do Cine Brasília ocorra através da capacidade instrutiva dos filmes, mencionada por Georges Sadoul:

Por intermédio dos filmes, sem sair da cidadezinha ou da vila onde vive, o espectador aprende a conhecer alguma coisa de países longínquos, toma contato com seus costumes, suas paisagens, suas habitações, sua civilização. O cinema, porque mostra, dá a conhecer mais facilmente que os livros e os escritos. Os escritores descrevem as vagas do mar. Os filmes nos fazem vê-las em sua impressionante verdade (SADOUL apud OLIVEIRA, 2003: 25).

Os filmes são, então, facilitadores da transmissão de conhecimento. Contudo, caso sigamos a perspectiva vista como sendo de Paulo Emilio, os espectadores do cinema devem ter uma rica formação cultural, que vá além da sétima arte, a fim de que esta possa servir como contraponto ao provincianismo e elemento de formação do pensamento dos mesmos. Nessa perspectiva, a exibição de mostras de cinema estrangeiro, organizadas em parceria com embaixadas, como uma realidade isolada, não oferece a seus espectadores a possibilidade de formarem seu pensamento num espírito cosmopolita.

Quero ressaltar que o senhor Fernando não fez uso dos termos “provincianismo” e “cosmopolitismo”, ou de termos com o mesmo radical que evocassem sentidos semelhantes a estes dois. Quis, aqui, observar os vínculos estabelecidos por ele entre o cinema brasiliense e representantes estrangeiros, à luz de idéias de outros autores.

quarta 24

O dia 24/11, quarta-feira, foi o primeiro dia do Festival aberto ao público em geral. Na tevê, foi anunciado que a bilheteria do Cine Brasília começaria a vender os ingressos para as exhibições de 20h30 e 23h30, às 15h30. Quando cheguei, pouco mais de 16h, já havia uma fila na bilheteria, formada – na sua maior parte – por jovens na faixa de seus vinte anos. Com pouco tempo na fila, já pude ver um papel afixado na bilheteria, informando que os ingressos para a primeira sessão já estavam esgotados. Uma jovem comentou: “_ Este festival está cada vez mais burocratizado, cada vez menos para a gente da cidade e cada vez mais para gringo ver”. A saída para assistir a primeira sessão, a qual haveria de terminar antes da meia-noite, foi comprar o ingresso com o cambista. Soube na bilheteria que dois terços dos lugares do cinema (que tem seiscentas cadeiras), naquela noite, estavam reservados para os convidados. À noite, nova fila na hora de entrar no cinema. Os que entravam procuravam logo se sentar, e muitos guardavam lugares para outros com seus pertences e/ou suas pernas. Às 20h40, só se via o público. Cinema lotado com pessoas sentadas no chão. Eu e uma senhora, da cadeira ao lado, começamos a conversar. Disse-me que era paraibana e ex-funcionária da CAPES; atualmente, prestava assessoria a mais ou menos seiscentos estudantes de Cabo Verde, na embaixada do país. “_ Nós, aqui em Brasília, estamos tendo este estímulo do

cinema. [...] Como a embaixada não é das mais ricas, fazemos de tudo um pouco. [...] Acho interessante esta sistemática de levar o cinema para o povo” – foram algumas de suas falas. Achei-a muito simpática e aberta a conversar, o que fez com que eu me perguntasse a respeito de quais seriam os elementos agregativos próprios da sala de cinema. Vaias da platéia foram ouvidas quando um canhão de luz iluminou uma faixa na lateral do palco, na qual estava escrito “Secretaria de Cultura do GDF” – o órgão responsável pela organização do Festival. O espetáculo não começava, e alguns começaram a bater palmas. O casal de apresentadores subiu ao palco para anunciar o que seria visto naquela noite, as atividades do dia seguinte no Festival, e chamar o diretor de cada filme daquela sessão a apresentar seu filme. Chamaram ao palco o diretor do primeiro filme a ser exibido, depois, o segundo, e por fim o terceiro. Esta seria a sistemática antes de quase todas as sessões no cinema durante o 37º FBCB, compostas de três ou mais filmes¹⁰⁹. Ela esteve ausente na sessão das 23h30 e no Festivalzinho.

Este momento de apresentação do filme pelo diretor e, muitas vezes, por demais membros de sua equipe, é vivido como um momento de muita emoção, tanto por estes que estão no palco, quanto pelo público. Em tais momentos, vi diretores subirem sozinhos ao palco, acompanhados de uns poucos, e acompanhados do que parecia ser a equipe toda do filme. Os diretores eram unânimes em declarar a satisfação de verem seu filme ser exibido no Festival de Brasília. Quando subiam ao palco acompanhados por membros da equipe, eles não costumavam ser os únicos falantes; na verdade, por vezes não eram nem os mais falantes. Foi o que vi, por exemplo, na apresentação do documentário “500 Almas”, de Joel Pizzini, que aborda a cultura da etnia indígena Guató. A missionária Ada Gambarotto, que é personagem do filme e é apresentada - na sinopse deste - como sendo a responsável por descobrir que os guatós não estavam extintos, falou longamente sobre sua pesquisa sobre eles. O que, creio, certamente agradou algum estudioso de etnologia indígena que estivesse no público, ou simpatizante da cultura indígena, como eu. Da parte do público, parecia haver curiosidade por conhecer aqueles que fizeram o filme. Na entrevista que fiz com Gilda, a fim de registrar suas impressões sobre o 37º FBCB (no qual ela também esteve presente), ela demonstrou, assim, seu interesse por ver a equipe do filme: “_ O filme reprisava no dia seguinte em algum outro lugar, mas já não era a mesma coisa. Você não tinha a equipe toda se apresentando. Aqui que era a coisa viva, aqui era o documento, o documentário era aqui no Cine Brasília” (ver Anexo I). As palmas ao final das falas dos membros da equipe eram a manifestação do público para com estes. Observei ainda uma interação em um outro momento: a das palmas fora do lugar esperado. Por vezes, os que estavam no palco eram aplaudidos durante as suas falas. A meu ver, alguns do público estavam manifestando imediatamente sua aprovação ao trecho ouvido, sem

¹⁰⁹ No sábado, 27/11, foram exibidos cinco filmes na Mostra Brasília; no domingo, 28/11, quatro.

esperar o término da fala como um todo para aplaudirem. Estes aplausos “fora do final” estiveram presentes também em momentos da exibição de alguns filmes. De repente, estávamos aplaudindo, durante o filme, uma realidade que este retratava, realidade esta que mostrou ter de ser aclamada de imediato. Penso que esses momentos – no caso dos filmes, em específico - foram fantásticos, porque mostraram como a emoção das pessoas foi tocada, e elas deixaram que esta emoção se manifestasse ali, quando ainda assistiam ao filme. Não sei se não conseguiram conter sua emoção, ou se estavam só esperando a hora de se manifestarem, ou se a hora de se manifestarem, para elas, seria aquela na qual não conseguiriam conter sua emoção. Sei que não se mostraram espectadores passivos e que demonstraram publicamente o elogio.

Na defesa de projeto desta tese, a professora Dácia Ibiapina disse que o cineasta André Luís da Cunha - cineasta de Brasília que fez Jornalismo e Cinema na UnB -, ao apresentar seu filme, em um dos Festivais de Brasília do Cinema Brasileiro, disse: “_ Eu decidi fazer um filme aí, sentado nessa cadeira. Olhando as pessoas subindo aqui, com outras, para exibir seu filme”. Como já disse, é possível perceber que os que apresentam o filme vivem este momento da apresentação como algo muito significativo. E para o público, ele também o é. O cineasta André Luís da Cunha o apresentou como um momento propulsor. Para Gilda, expectadora do 37º FBCB, naquele momento, o diretor do filme estava se sentindo tal qual “um Glauber Rocha, um Vladimir Carvalho”, ao mesmo tempo em que o filme, por ele apresentado, era um produto de sua autoria com uma capacidade de exposição muito maior do que um livro, uma matéria de revista ou uma tese de doutorado. Um filme seria, a seu ver, uma forma de dizer “eu existo”, com um alcance muito mais ampliado (ver Anexo I).

Realizou-se no Centro Cultural Branco do Brasil, de Brasília, de 05 a 10 de abril de 2005, a mostra O Novo Cinema Brasiliense, na qual exibiram-se curtas-metragens dos anos de 2000 a 2004, realizados no DF. Assisti ao Programa 7 da mostra, no dia 09 de abril, sábado, às 17h. A sala de cinema do CCBB tem 74 lugares. Surpreendi-me ao ver, nesta pequena sala, uma prática que eu havia presenciado, pela última vez, no Cine Brasília. Seis curtas metragens foram exibidos neste Programa, e antes de três deles - “Afeto”, “O Cego Estrangeiro” e “Metamorfose” – cada um de seus cineastas apresentou seu filme. Foram, respectivamente: Dirceu Lustosa, Marcius Barbieri e Ana Cristina Costa e Silva. Dirceu Lustosa explicou o porquê de seu filme ter concorrido, na Mostra Competitiva 16mm do 34º FBCB, como uma realização de Goiás, dirigida por Márcio Ferraz. Como se pode ver no catálogo deste Festival, é assim que o filme aparece; o nome de Dirceu Lustosa está ausente. Eu não me recordo mais a razão dada pelo cineasta para tais modificações, mas esta está bem clara em *Cineastas de Brasília*: ele utilizou um pseudônimo a fim de não deixar claro que concorria com diretores para os quais trabalhou como editor de imagens em seus filmes –

os quais também concorreram no 34º FBCB (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 213). Marcius Barbieri dedicou a exibição de seu filme ao professor de cinema e cineasta Lyonel Lucini. Uma pequena biografia do cineasta Lyonel Lucini aparece na coluna Obituário, do jornal Correio Braziliense de 02 de abril de 2005¹¹⁰. O cineasta argentino, radicado no Brasil, que foi também professor de comunicação da UnB, faleceu de câncer, no dia anterior, aos 63 anos. Dedicando a exibição de seu filme a ele, mas sem mencionar seu falecimento, Marcius Barbieri prestou sua homenagem ao mestre. Ana Cristina Costa e Silva escolheu falar da emoção que foi, para ela, realizar um filme com Rosinha, atleta ganhadora de medalhas em modalidades esportivas das para-olimpíadas internacionais. De fato, o filme toca pela emoção de ver quão capaz foi Rosinha de descobrir sua força interior para vir a ser uma atleta, após tornar-se paraplégica em razão de um atropelamento. Nós do público presenciávamos essas apresentações, características de exibições de festivais de cinema – como as do FBCB. Tais apresentações estariam inscritas naquela lógica mencionada por Gilda: a de ser este o momento do cineasta dizer “eu existo”?

Suponho que este procedimento dos cineastas, de apresentarem seus filmes, tenha estado presente nos demais programas da mostra. Não é um procedimento usual para mostras; já fui em várias e posso dizer que minha surpresa diante destas apresentações adveio, também, do caráter de novidade que elas tiveram para mim. Procurando encontrar razões para o porquê de os cineastas estarem de acordo quanto a apresentar seus filmes (tal como se faz nos festivais de cinema) num evento com uma dimensão menor, veio-me à mente uma fala do cineasta Walter Lima Jr., em uma entrevista que realizei com ele em 1999:

O cinema é uma arte extremamente perigosa, porque através da câmera você pode recriar o mundo, você bota uma câmera aqui e diz que os limites do mundo estão aqui, aqui, aqui e aqui. As pessoas que vão entrar, vão dizer aquilo que você quer que elas digam, e assim por diante, você é onipotente em relação àquilo. Aquilo lhe dá uma sensação de poder e de controle absoluto de uma realidade dada, que você acredita que se você tiver um projeto para transformar o mundo, para passar um discurso novo para as pessoas, aquilo... Através daquele meio, o sentimento de onipotência, de poder para transmitir aquilo é enorme e satisfaz o teu ego (Entrevista concedida a MOTA, 2005: 146).

Walter Lima Júnior fala do cinema como instrumento de poder. Exibir um filme em uma sala de cinema é introjetar uma visão de mundo nos espectadores. A introjeção, na psicanálise, é o “Mecanismo psicológico, pelo qual um indivíduo, inconscientemente, incorpora e passa a considerar como seus objetos, características alheias e valores de outrem” (FERREIRA, 1975: 779). Assim, dominar a realidade através do enquadramento da câmera e fazer - desta realidade

¹¹⁰ Na coluna, fala-se da dedicação de Lucini a projetos como o *Cinema na praça*, realizados nas cidades-satélites de Santa Maria, Recanto das Emas e Gama, e de suas participações na Associação Brasileira de Documentaristas e no Centro de Estudos Cineclubistas de Brasília – o qual ajudou a fundar (*Correio Braziliense*, 02/04/05).

enquadrada – a realidade considerada verdadeira, para aqueles que a assistem, é algo que agrada ao cineasta.

Fiquei pensando que foi uma grande oportunidade ter visto alguns cineastas do cinema brasileiro apresentando seus filmes tão próximos de nós, ali à frente das cadeiras da sala de cinema. No Festival de Brasília, os cineastas e outros ficam bem mais distantes ao fazerem tal apresentação: em cima de um grande palco de um cinema com 600 cadeiras. E, durante o Festival, as cadeiras mais próximas do palco são reservadas aos convidados do FBCB. Acredito que este sentimento de poder – do qual fala o cineasta fluminense Walter Lima Júnior – possa, em alguma medida, ser sentido por estes que apresentam seus filmes. É uma hipótese que levanto para explicar esta opção por viver o que parece ser um momento fascinante. No caso dos que fazem esta apresentação na mostra – evento no qual esta figura como algo incomum -, fica claro que não há nenhum problema, por parte dos cineastas, em exporem a si mesmos. Quem sabe, apresentar o filme seja uma forma de preparar o terreno, de direcionar o olhar do espectador para aquela realidade que, com ele, o cineasta quer compartilhar. Sim, pois se não o quisesse, ele não exibiria o filme. Ele quer mostrar seu produto e quer mostrar a si como o criador deste produto, na apresentação que faz dele. A fala de Walter Lima parece revelar que todo cineasta se sente como um deus, com onipotência para criar um mundo e apresentá-lo como realidade a outros. Talvez, ao apresentar seu filme, o cineasta esteja dizendo: “_ Eu sou aquele que teve poder para criar este mundo”. Há uma fala de Dirceu Lustosa, a respeito da emoção de fazer o primeiro filme, que traz uma idéia semelhante à que apresento aqui:

A sensação é muito intensa. As pessoas não fazem nem idéia. Depois entendi porque é uma panelinha. São experiências impossíveis de transmitir se você não vivencia. Fazer um filme é uma pancada. Hoje em dia, com filme digital, as pessoas estão tomando um atalho para chegar ao resultado final. Mas ele não atravessou a mata fechada. Ele não sabe o que tem no meio da selva (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 214).

Parece que, para este cineasta do cinema brasileiro, o ato de fazer cinema é constituinte, ele mesmo, de um mundo fechado. Walter Lima refere-se ao cinema, como uma arte perigosa, por ser seu produto, o filme, um meio de transmitir visões que serão adotadas pelo público. Cabe ressaltar que o cineasta atribui este poder aos filmes feitos segundo o que ele chama de “uma gramática específica do cinema”. Dirceu Lustosa evoca a noção de perigo ao mencionar a necessidade de atravessar a mata fechada, a selva, para fazer um filme de película. E este ato de fazer um filme é considerado por ele como uma pancada. Nesta mata ou mundo fechado, só os que já vivenciaram o perigo de fazer um filme têm a experiência do que é esta vivência única. São eles que formam esta panelinha, este grupo muito fechado, que é o dos iniciados na arte de fazer cinema.

Além dos aplausos, uma outra reação coletiva que me chamou atenção - na Mostra Competitiva exibida às 20h30, neste dia, no Cine Brasília – foi a recepção do público ao filme “Vinil Verde” (PE 2004), de Kleber Mendonça Filho (sobre o qual se escreveu na nota 88, p. 97). Enquanto eu assistia chocada a uma filha ser responsável pelo esquartejamento e posterior morte de sua mãe, o público, em geral, ria incessantemente deste acontecimento que era retratado na tela.

quinta 25 e sexta 26

Nos dias 24 e 26/11, foi necessário que eu comprasse os ingressos para a sessão das 20h30 com cambistas. Apesar de ter ficado longo tempo nas filas para comprar os ingressos na bilheteria do cinema, estes esgotavam antes de eu chegar até esta. Ocorria de uma pessoa comprar ingressos para outras. Inicialmente, a senhora da bilheteria – para vender as meias-entradas – não pedia que fossem apresentadas carteirinhas de estudante. Depois, ela começou a fazê-lo. Daí, alguns tinham em mãos não sei quantas carteirinhas na hora de comprarem os ingressos. Quando não tinham estas, pediam a desconhecidos da fila para emprestarem a sua, unicamente, para o momento da compra do ingresso. Os cambistas estavam integrados à cena de forma muito explícita. Alguns se situavam do lado da bilheteria e pediam para quem lá chegasse comprar também ingressos para eles; outros estavam um pouco mais afastados, perto das carrocinhas de refrigerantes e cachorro-quente, que então ocupavam o que é o estacionamento da frente do Cine Brasília, no período fora do Festival. Lembrei-me dos cambistas de alguns shows de rock que fui no Maracanã, ou no Maracananzinho, que estavam sempre afastados das bilheterias ou dos policiais que faziam a segurança do evento, manifestando também - na oferta de ingressos feita em voz baixa – sua condição de cambistas.

Nas duas entrevistas que fiz com Beatriz e Gilda, a fim de registrar as impressões do Festival, elas manifestaram um desagrado com relação às filas. Beatriz, que foi pela primeira vez ao Festival, achou-o muito desorganizado. Pareceu-lhe incoerente que as pessoas que despenderam todo um esforço por adquirir seus ingressos tenham, na sessão do filme, sentado no chão. Foi o que ocorreu na sessão de sexta-feira, 26/11, às 20h30, quando nós quatro - eu, ela e um casal de amigos nosso – se sentou numa das escadas paralelas às poltronas do cinema para assistir aos filmes. Para Gilda, que mora na quadra do Cine Brasília, há uma incompatibilidade entre a importância que o país e seu público querem dar ao cinema, a importância que o Festival de Brasília quer dar ao cinema, e o Cine Brasília. Para ela, o cinema – durante o ano todo – é abandonado, seu público tem, no máximo, quinze pessoas, fora do Festival. Com este, surgem filas, e é necessário chegar às 14h30 para se comprar um ingresso – o qual é supervalorizado na mão do cambista. Não há, observou Gilda, uma mudança no espaço físico do Cine Brasília para comportar todo aquele

movimento. É exemplo disso o fato de que, durante o Festival, continua-se com uma única pessoa na bilheteria. Sua fala, a seguir, explicita bem seu ponto de vista:

Eu acho que é provável que isso vá acontecer: eu acho que o Cine Brasília vai ter de ter uma restauração, vai ter de ter uma valorização diária, por que senão... Se ele não tiver uma valorização, significa que ainda não se está realmente valorizando o cinema nacional. Então, não adianta, é uma mentira, é uma enganação, é só para inglês ver. É aquela semana do Festival, aquele oba oba, e como é que sobrevivem essas pessoas no resto... 350 dias? (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Gilda associa uma reforma do Cine Brasília a uma real valorização do cinema brasileiro. Esta reforma inclui tanto uma remodelação do espaço físico do cinema, quanto de sua programação, a fim de que esta tenha um público numericamente significativo. A ausência desta reforma significa uma farsa na qual se quer fazer parecer que o cinema brasileiro tem valor e deve ser prestigiado. Caso esta reforma não venha, diz Gilda, o Festival se torna algo “para inglês ver” – a mesma expressão utilizada por uma jovem da fila para caracterizar o 37º FBCB. É interessante também a pergunta de Gilda, acerca da sobrevivência do público do Festival, findo este. Sua opinião é a de que a programação do Cine Brasília, no restante do ano, não permite a este público existir. Lembrome, com sua visão, de alguns versos da canção “Comida”, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto: “A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte”. Gilda falou, de modo semelhante a estes, de uma sobrevivência cultural necessária às pessoas que consideram o consumo de produtos culturais imprescindível à sua vida. E ela é, sem dúvida, uma destas.

Estabeleci, depois, uma associação entre a relação que Gilda faz do espaço físico do Cine Brasília com o evento de importância que ele sedia e uma experiência que tive ao ir assistir a um show com um nome de suma importância no Clube do Choro de Brasília. Gilson Peranzetta, maestro, compositor, pianista e arranjador, integrou o projeto “O Brasil Brasileiro de Ary Barroso”, na casa de shows. Como arranjador, compositor e intérprete, Peranzetta ganhou o troféu Brahma em 1988 e 1989 e venceu três vezes o Prêmio Sharp de Música. Alguns músicos - que o acompanharam neste tributo a Ary Barroso - tocaram com o maestro em apresentações nos Estados Unidos, Europa, Japão e Alemanha. Seu show no Clube do Choro, em 04 de novembro de 2005, teve também a participação do renomado saxofonista e flautista Mauro Senise¹¹¹. Como visto, os músicos tinham celebridade comprovada. Contudo, o espaço físico do Clube do Choro (ao qual eu fui pela primeira vez) estava muito aquém do espaço de alguns restaurantes da cidade¹¹². Por estar em meio a um local ao qual se tinha acesso quando deixávamos o asfalto e seguíamos em uma estrada de terra, foi

¹¹¹ PERANZZETTA. In: www.jbonline.terra.com.br.

¹¹² Refiro-me a restaurantes de Brasília, como parâmetro para a comparação, porque o Clube do Choro é, basicamente, um palco que tem mesas com cadeiras à frente, da onde o público assiste aos músicos e é servido pelos garçons.

necessário perguntar a um senhor, que esperava no ponto de ônibus, onde era o Clube, a fim de não errar novamente a entrada.

Certamente, tratava-se de um descompasso; o mesmo referido por Gilda na relação FBCB/Cine Brasília. Considerando estes dois exemplos, é plausível perguntar: será que o cinema e a música brasileira estão sendo de fato valorizados, quando são apresentados em espaços cujas infra-estruturas impõem limites para tais apresentações?¹¹³

Ainda que as filas para a compra de ingressos do Festival de Brasília tenham sido interpretadas como desorganização do FBCB - e, por conseguinte, como indicativo de que o cinema brasileiro não estava sendo ali, de fato, valorizado -, elas foram vistas, também, como propiciadoras de uma interação. Gilda considerou que o cinema é um dos pontos de encontro de Brasília. A seu ver, a experiência dos que participaram do Festival, unicamente, como espectadores, foi tão intensa quanto a daqueles que estavam lá apresentando seus filmes. E isso foi expresso nos encontros que ela vivenciou nas filas. No Festival, ela reconheceu vários tipos de pessoas – variedade esta que viu como característica do Brasil. No grupo formado por ela e outros, que ficou junto nas filas umas duas ou três vezes, cada um contou um pouco de si, de sua vida. Foram histórias que, para Gilda, trouxeram-lhe um enriquecimento (ver Anexo I). De fato, eu conheci algumas dessas pessoas mencionadas por Gilda e pude ver a rápida interação que também eu estabeleci com elas fora da fila. Este caráter agregativo do Festival foi vivenciado por nós em grupo, ou individualmente – como no caso daquela conversa que tive com aquela senhora que assessorava estudantes de Cabo Verde.

Na entrevista com Beatriz, ela observou - com base na sessão da Mostra Competitiva que assistiu no dia 25, às 20h30, no Cine Brasília - um certo amadorismo no Festival, presente no momento das apresentações no palco. Mencionou alguém que, em sua apresentação, agradeceu às mesmas pessoas mais de uma vez. Era o cineasta Bernardo Bernardes, apresentando seu documentário “Viva Cassiano!” (DF 2004), um média-metragem sobre o poeta Cassiano Nunes¹¹⁴.

¹¹³ Contudo, não se pode dizer que a opinião de Gilda com relação ao Cine Brasília é unânime. No depoimento para esta tese do cineasta Renato Cunha (que também integra o público do Festival e do Cine Brasília no restante do ano), vê-se uma opinião contrária à de Gilda, com relação ao cinema. É o que mostra o seguinte trecho da entrevista: “o Festival de Brasília é passado no Cine Brasília, que para mim é um templo do cinema – sei lá, pode ser até – brasileiro. Porque é difícil ter uma sala desse tamanho, a sala está muito bem estruturada de som, de projetor, foi reformada. Eu acho que é um lugar agradável, confortável, as cadeiras são confortáveis, não precisa ser um multiplex para ser confortável. O Cine Brasília é confortável dentro da sua estrutura, e eu acho que ele tem que ser preservado daquela forma mesmo, com aquele tipo de cadeira” (ver Anexo I). O conteúdo de sua fala é muito semelhante ao conteúdo da fala do senhor Fernando Adolfo, acerca do mesmo cinema.

¹¹⁴ Reproduzo aqui a transcrição que fiz da apresentação de Bernardo Bernardes. Estão entremeadas a esta, entre parênteses e em itálico, uma observação sobre o cineasta e as reações mais gerais do público à sua fala. Ele disse: “_ Cada filme tem um tamanho, tem uma duração. Então, eu gostaria de dar os meus parabéns por este acolhimento e esta recepção também aos filmes de média metragem. (*Palmas. O diretor tira do bolso um papel para orientar sua fala*) Bom, o filme de hoje, basicamente, é sobre um grande ser humano que se dedicou a um ideal: a paixão pela literatura. Cassiano Nunes, defensor e entusiasta de Brasília, inúmeras palestras e conferências literárias no Brasil e no exterior,

Para Beatriz, sua longa apresentação revelou uma falta de orientação, por parte da organização do Festival, sobre o tempo que cada um que apresenta o filme tem para falar. Ela observou também que o casal de apresentadores do Festival cometia erros ao pronunciar alguns nomes, ou informava assim o horário de algo: “_ Dezoito e trinta horas”. Eu vi a reação indignada de um homem que, logo após ser anunciado, gritou de sua poltrona - para o referido casal - a pronúncia correta de seu nome.

Na manhã de 29 de novembro, no debate com as equipes dos filmes da Mostra Brasília, realizado no Kubitschek Plaza Hotel, a atriz Françoise Forton - da equipe de “Araguaya – A Conspiração do Silêncio” (2003), um dos filmes da mostra - comentou: “Gramado tem todo um ritual, é uma competição muito grande, são mais de duas mil pessoas. Eu que já sou veterana, sei que a platéia gosta de ser seduzida, de ver os atores serem simpáticos”¹¹⁵. Este destaque do ritual no Festival de Gramado parece estar contraposto à ausência de um cerimonial organizado no Festival de Brasília. Talvez, a ausência de um cerimonial organizado esteja indicada no tempo utilizado ao bel prazer dos que subiam ao palco para fazerem a apresentação do filme (lembro de um senhor que chegou a ser vaiado pelo público, porque não concluía sua fala, e respondeu agressivamente a este) e nos equívocos dos apresentadores – ambos mencionados por Beatriz.

Para compreender a descrição que fez do Festival (apresentada mais acima), Beatriz a inseriu dentro de uma visão sua de Brasília. E, para explicitar esta visão, ela comparou a cidade com a cidade do Rio de Janeiro e a de São Paulo:

Isso também tem o seu lado assim, que eu acho que tem a ver com Brasília. [...] A gente aqui respira um pouco esse ar de... Meio de terra de ninguém, meio de fim do mundo. Tem, ainda tem um pouco

em defesa da literatura brasileira. Formou gerações e gerações de pessoas na Universidade de Brasília, e é uma pessoa extremamente autêntica por ter seguido o seu coração. Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao Cassiano (*Muitas palmas*), por ter sido extremamente generoso com a gente, sempre muito receptivo, sempre muito acolhedor, sempre muito amoroso com todo mundo. Gostaria de agradecer à equipe (*Palmas*) e todos que estão aqui presentes. Todos que estão aqui contribuíram bastante para a realização do filme. E gostaria de agradecer também aos meus pais, que foram as primeiras pessoas a acreditarem neste projeto e me apoiar, quando o projeto não tinha apoio nenhum. Então, eu gostaria de agradecer o apoio inicial deles (*Palmas, assovios, a fala “Valeu, mamãe!”*), e também à minha companheira Isoldi Luíza, que também tem sido fundamental para a realização deste trabalho. (*Palmas*) Gostaria de agradecer também ao patrocinador oficial do filme, que é a BR Petrobrás e aos nossos principais colaboradores: a Objetiva Imóveis, o Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo do Distrito Federal, a Quanta Brasília, a TV Mais, a Cor Filmes e a Thor Filmes. E com relação ao apoio muito importante na finalização do filme, também gostaria de agradecer a Laborcine, a Link Digital e a VTI. E queria fazer um convite para vocês, sábado e domingo à tarde, assistirem, prestigiarem os filmes de Brasília. (*Palmas e ovações*) Este ano tem muitas produções de altíssimo nível. Então, vamos lá. E gostaria de dedicar a projeção de hoje a quatro pessoas: ao Cassiano – naturalmente (*Palmas*) -, ao meu pai, a minha mãe e a minha companheira Isoldi Luíza (*Palmas*). Muito obrigado. E viva Cassiano!” (*Palmas*).

¹¹⁵ Em matéria de sua autoria para o *Jornal do Brasil*, Pola Vartuck escreve que o X FBCB, ocorrido em 1977, foi a primeira edição do Festival de Brasília a ser melhor que o Festival de Gramado. Contudo, ela faz uma ressalva com relação a esta situação alcançada neste ano: “Brasília, porém, ainda tem muito a aprender com Gramado: seja em termos de constituição de júri, seja em termos de organização de festa de encerramento. A desorganização que imperou na cerimônia de domingo último [...] foi indigna de um festival da importância do de Brasília” (VARTUCK, *O Estado de S. Paulo*, 05/08/77). Como a atriz Françoise Forton, Pola Vartuck - em 1977 - compara o FBCB ao Festival de Gramado e afirma a superioridade da organização deste com relação ao primeiro.

disso, aqui. Essa coisa de uma coisa que surgiu do nada. Ainda tem muito amadorismo aqui nas coisas. Eu acho isso um aspecto interessante. Te dá uma margem de liberdade. Lá no Rio, eu acho que a gente... No Rio, São Paulo, essas capitais aí que já têm uma história, têm uma tradição. Você já ia subir lá com aquele peso todo. Achei que as pessoas ainda se sentem meio assim... Meio soltas assim, para fazer as coisas de um jeito mais livre (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Beatriz e Gilda, às quais entrevistei a fim de conhecer a visão que tiveram do 37º FBCB, são cariocas e cresceram - em épocas distintas - na zona sul do Rio de Janeiro. Beatriz veio para Brasília em 2002, e Gilda já vive aqui há mais de dez anos. Em suas entrevistas, Rio e São Paulo são cidades tomadas por elas como referências para tratar Brasília. Beatriz, em sua fala, privilegia o Rio, ao passo que Gilda discorre bem sobre São Paulo, onde também viveu. É comum este movimento de considerar a relevância que as manifestações artístico-culturais tem nessas duas cidades - que são reconhecidas como as que têm a maior oferta de instituições e produtos culturais - a fim de compreender o espaço que tais manifestações ocupam hoje em Brasília. Eu, que cresci também na zona sul carioca, me pego fazendo isso com frequência. Às vezes, em tal movimento comparativo, dados estatísticos são levados em conta. Henrique Fróes, ao escrever uma matéria sobre a avidez por consumir cultura, a qual ele apresenta como sendo notória em Brasília, mostra por índices percentuais que o público do Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasília, tem perfil semelhante ao do público do CCB do Rio e de São Paulo (FRÓES, *Correio Braziliense*, 16/01/05)¹¹⁶.

Para Beatriz, em Brasília, está a ausência de uma tradição, em oposição a uma tradição existente no Rio e em São Paulo. Em compensação, esta ausência propicia uma liberdade, uma naturalidade, presente nesta realidade das apresentações no palco do Festival. Desorganização e espontaneidade são fatores entrelaçados em sua visão do 37º FBCB. Já nos palcos das duas grandes metrópoles brasileiras, apresentações desse tipo teriam a marca da afetação. Gilda, ao contrário, acredita que a “cultura” em Brasília – com museus, cinema, teatro, orquestra - não é inferior à “cultura” existente no Rio e em São Paulo, nem em termos quantitativos, nem em termos

¹¹⁶ Fernando Oliveira Fonseca é o organizador do livro *Beirute, Final de Século*. Neste, são reunidos escritos e ilustrações sobre o bar Beirute, que fica na 109 Sul, em Brasília. Para realizar sua empreitada, procurou trabalhos que tivessem bares, restaurantes, como tema principal. Encontrou um sobre o Antonio's, bar do bairro do Leblon, no Rio de Janeiro; outro sobre o Spazio Pirandello, um restaurante de São Paulo; e outro em andamento sobre o Savoy, um bar de Recife (a “Veneza Brasileira” [aspas do autor], como ele também se refere à capital de Pernambuco) que, então, completaria meia década. Fonseca marca a relação destas três cidades com seus respectivos bares como sendo distinta daquela de Brasília com o Beirute. Novamente, vemos a referência a Rio e São Paulo – e a Recife, amplamente reconhecida como uma “capital cultural” – para tratar, através de uma perspectiva comparativa, uma realidade cultural de Brasília: a do bar Beirute enquanto espaço de uma particular sociabilidade urbana. Ele escreve: “A experiência de Brasília tem certa singularidade. O ‘Spazio Pirandello’, o ‘Antonio’s’ e o ‘Savoy’ são bares de cidades centenárias. Brasília, com 34 anos, tem um bar que, por pouco, não é seu irmão gêmeo (o Beirute tem 28 anos). A relação é diferente. Se, nos outros, a história e a cultura quatrocentona de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife se impõe e condiciona os lugares, aqui as coisas aconteceram ao mesmo tempo, e, portanto, o Beirute é o microcosmo, a maquete viva, experimental e contestatória da maquete Brasília pranchetessa. Creio que esta é a magia do Beirute: sua relação contemporânea e dialética com a cidade” (FONSECA, 1994: 20).

qualitativos. Considerando o número de habitantes de Brasília e o número de cada uma dessas duas outras cidades, ela afirma que Brasília tem, proporcionalmente, tanta “cultura”, ou mais, quanto Rio e São Paulo. Os problemas do 37º FBCB estão, a seu ver, relacionados à forma como o Festival é concebido; eles não são filhos de Brasília. Ao que parece, poderiam ser resolvidos se o Festival ocorresse não no Cine Brasília, mas em salas de cinema da cidade mais apropriadas à realização do evento (ver Anexo I).

O senhor Fernando Adolfo, coordenador geral do Festival de Brasília, em sua entrevista, não contextualiza o cinema brasileiro – do qual faz parte o Festival de Brasília – em um quadro que caracterize Brasília, ou o Distrito Federal, em suas manifestações artístico-culturais. Para ele, o Cine Brasília é o cinema ideal para a primeira exibição da Mostra Competitiva 35mm do Festival (com sessões às 20h30 e 23h30), em razão da alta tecnologia que este abriga. A seu ver, o Cine Brasília e qualquer outro cinema nunca darão conta de atender a todo o público que aflui para o grande evento que é o FBCB. As reprises da Mostra – no Pier 21, no CCBB e no Sesi de Taguatinga – são a alternativa, diz ele, para os que não conseguiram assistir a mesma no Cine Brasília. O fato de as pessoas acabarem por ter de sentar no chão é visto como algo normal:

Isso é uma coisa que acontece em todos os festivais, pelo menos no Brasil inteiro. [...] É uma tradição do Festival, ele lota. Se você botar o Festival para só vender as seiscentas poltronas, você vai criar um clima lá fora. E deixa de ser um clima de Festival, passar a ser um público, assistindo um filme, como qualquer evento normal. E, na verdade, são filmes que estão competindo. E o calor desse público competindo é importante para o ator, para a atriz, para o diretor, para o produtor que está presente. É você restringir a seiscentas pessoas somente, seiscentos lugares, quando você na verdade coloca mil pessoas. É um desconforto... (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

O desconforto é reconhecido pelo senhor Fernando Adolfo, mas, antes, ele é considerado necessário. É como se o desconforto, pelo que está relacionado a ele (o clima do evento, a animação resultante do ajuntamento de pessoas), estivesse incluso no ingresso do Festival. Paga-se não para obter um ingresso que lhe permita sentar numa cadeira do cinema e assistir aos filmes da programação, mas para fazer parte desta “Festa artística em que se apresentam várias obras em competição” – definição do Novo Dicionário Aurélio para “festival” (FERREIRA, 1975: 623) – e contribuir, através da própria presença, para a vivacidade característica do evento, na qual o desconforto é uma tradição.

De fato, posso dizer que não me recorde de ter presenciado – ao longo da minha vivência de expectadora de cinema – uma aclamação tão grande quanto a que foi dada, pelo público, na quinta-feira, dia 25/11, na sessão de 20h30, ao longa-metragem “Cabra-Cega (SP 2004), de Toni Venturi, concorrente na Mostra Competitiva 35mm. Exibido após os curtas metragens “Asfixia” e “Mina de Fé”, o filme continuou a ser aplaudido, mesmo depois terem sido acesas as luzes do cinema, e não

foram poucos que os que aplaudiram a fita de pé. Toni Venturi, na ala das cadeiras reservadas aos convidados, podia-se ver, estava eufórico. Estava ali uma boa amostra da animação do Festival, referida pelo senhor Fernando Adolfo. “Cabra-Cega” foi escolhido como o melhor filme pelo Júri Popular. Já o júri oficial premiou “Peões” (RJ 2004), de Eduardo Coutinho, como Melhor filme - na categoria Longa-metragem em 35mm. Nesta, “Cabra-Cega” levou a premiação em dinheiro e o troféu Candango para Melhor direção (Toni Venturi); Melhor ator (Leonardo Medeiros); Melhor roteiro (Di Moretti) e Melhor direção de arte (Chico Andrade) (*Correio Braziliense*, 01/12/04).

“Cabra-Cega” é um filme de ficção, no qual se conta a história de três pessoas que estão envolvidas na luta contra a ditadura militar. Duas delas, um homem e uma mulher, fazem parte da guerrilha armada; a terceira, um homem, abriga o guerrilheiro que está sendo procurado, apenas por não ter nada contra sua causa, e porque ambos têm um conhecido em comum. O cenário mais amplo do filme é a realidade política da repressão no Brasil dos anos 70. Em “Peões”, metalúrgicos do ABC paulista relatam suas participações no movimento grevista de 1979 e 1980, falam de sua vida na atualidade e do significado que tem, para eles, Lula como presidente da república¹¹⁷. Posso dizer que a recepção do público - ao documentário de Eduardo Coutinho - na sexta-feira, dia 26/11, foi para mim surpreendente. O filme terminou e não se ouviram muitos aplausos. As pessoas pareciam sair do cinema indiferentes. E eu comentava com Beatriz, Sabrina e Ricardo (nós que sentamos no chão “de bom grado” para ver o filme de Eduardo Coutinho) o quanto havia sido inversa a reação do público ao filme do dia anterior. Surpreendeu-me esta reação do público porque, pensava eu, “Cabra-Cega” e “Peões” tratavam uma mesma temática: a luta pela liberdade política por parte de determinados segmentos da sociedade civil. Mas, sem dúvida, são muitas as óticas pelas quais se pode ver um filme. E isto pôde ser, em uma medida pequena, revelado pelos comentários, ouvidos por Beatriz - em certos momentos da exibição do filme - de jovens que estavam sentadas próximas a ela. Na entrevista, ela falou de uma jovem que, ao ouvir um militante do ABC demonstrando um grande apreço por sua mulher, disse que gostaria de encontrar alguém que demonstrasse o mesmo por ela. Lembro também de Beatriz comentando que, uma outra - ao ouvir um militante falar da importância de sua opção religiosa no atual momento de sua vida - desdenhara de tal vínculo com a religião.

¹¹⁷ O apresentador do Festival leu o seguinte texto para anunciar o filme: “_ Eles falam de suas origens, de sua participação no movimento e dos caminhos que suas vidas trilharam desde então. Quase anônimos, exibem *souvenirs* das greves; recordam sofrimentos e recompensas do trabalho nas fábricas; comentam sobre o efeito da militância política no âmbito familiar; dão sua visão pessoal de Lula e dos rumos do país. Filme rodado no período final da campanha presidencial em 2002, “Peões” é o documentário sobre a história pessoal de 21 metalúrgicos do ABC Paulista. Longa-metragem com 85 minutos de duração. Convidamos o diretor Eduardo Coutinho (*Palmas*) e a equipe de “Peões”” (*Palmas. Ouve-se a mesma música tocada na subida de Vladimir ao palco do Cine Brasília, no mesmo dia, à tarde*). Estão, entre parênteses e em itálico, minhas observações sobre a manifestação do público e o som do evento.

Gilda, em sua entrevista, emitiu a opinião de que, caso um jovem assistisse um festival como o FBCB, durante mais de duas semanas, ele sairia desta experiência com uma nova mentalidade, se estivesse sem perspectiva, sem informação, sem esperança. O cinema brasileiro foi visto por ela como um agente formador, educador, na medida em que, através dele, se pode identificar as influências estrangeiras na nossa cultura – o que faz parte da cultura norte-americana, o que faz parte da cultura européia -, e o que é do Brasil, como o milho, a carne seca, o tutu de feijão, o cuscuz – elementos que estariam presentes no cinema realizado aqui, além do hamburger e do cheeseburger. Utilizo, no modo indicativo, o tempo verbal do futuro do pretérito – “estariam” -, porque foi esta a idéia apresentada por Gilda: a de que o cineasta brasileiro está em um processo onde ele ainda não apresentou, de fato, o que é característico de seu país em seu cinema. Ao mesmo tempo, o fato de os jovens estarem, no 37º FBCB, assistindo filmes onde são relatadas histórias de um período histórico do Brasil – como “Araguaya – A Conspiração do Silêncio” (DF 2003), de Ronaldo Duque, no qual o tema é a Guerrilha do Araguaia -, ou de figuras renomadas - como ocorre em “Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde” (DF 2004), de Érika Bauer, cujo personagem principal é o arcebispo Dom Helder Câmara -, foi visto por ela como exemplo de que o ensino, a memória e o conhecimento estão sendo respeitados por esse público juvenil, pois que este estava a prestigiar tais filmes. Assim, estes filmes já estariam servindo ao papel formador do cinema, mencionado por Gilda.

É bastante comum ouvirmos pessoas dizerem que o brasileiro prestigia o cinema brasileiro, assistindo aos seus filmes, porque ele gosta, entre outros, de se ver retratado na tela, de ver a visão de seu país, por parte de brasileiros como ele. Tal afirmação tem, sem dúvida, um encaminhamento lógico. Contudo, pode-se considerar as seguintes perguntas: de que brasileiro se está falando?; que cinema brasileiro é este?; esta busca de um retrato do brasileiro, ou do Brasil, é uma lei, uma regra que está na base da ação deste espectador, que escolhe assistir ao filme brasileiro?; será que o brasileiro quer ver a visão do “outro”/cineasta, por ser este brasileiro como ele?; será que todo cineasta brasileiro quer, em seu filme, retratar o Brasil, ou o brasileiro? Caso tais questões sejam levadas em conta, à realidade tratada (a do brasileiro, a da escolha, a do gosto, a dos fundamentos da escolha por tal gosto, a do cinema brasileiro) é dada uma complexidade, e a afirmação, acima apresentada, parece tacanha. Não acredito que tal afirmação possa ser considerada a razão explicativa do fato de os brasileiros quererem assistir e assistirem aos filmes do cinema brasileiro. Da mesma forma, não acredito que afirmação semelhante – com este caráter de verdade absoluta - possa ser feita com relação à música brasileira, à pintura, ou a outro campo das artes do Brasil. Quando o rock surge no Brasil, por exemplo, as influências do rock que aqui se fazia eram todas

estrangeiras, pois que o rock surge nos EUA. E, ainda hoje, muitos roqueiros consideram que não existe o “rock nacional”, mas pessoas que tocam rock no Brasil¹¹⁸.

Há muitos cinéfilos que não apreciam o cinema brasileiro. Pessoas que são conhecedoras de cinematografias estrangeiras, mas não se interessam pelo cinema realizado no Brasil. Há também aquelas que preferem um filme estrangeiro a um filme brasileiro, mesmo sem ter um conhecimento um pouco sistematizado sobre o cinema estrangeiro. Sobre estas, pode-se dizer, tranqüilamente, que sua identificação é com o cinema estrangeiro. Aqui, eu gostaria de me remeter às jovens, cujos comentários foram mencionados por Beatriz, para falar do que eu considero como um possível tipo de público do cinema brasileiro, do qual vejo essas jovens como exemplo. Este público pode sentir-se mais próximo do que é retratado no filme, por ser este retrato visto como algo mais familiar. Esta familiaridade pode se dar em razão de atores conhecidos atuarem no filme; deste trazer imagens, signos, que não são considerados distantes; de ser este falado em português; e de outros tantos motivos. Através da conjugação de vários destes motivos, e não apenas de um deles, tal público estabelece conexões com o filme brasileiro. Assim, este processo de identificação não é fruto de uma relação assim formulada: o brasileiro gosta de ver o filme brasileiro a fim de se ver enquanto brasileiro. A jovem - que manifestou seu agrado com relação a uma fala de um militante de “Peões” – não o fez, ao que parece, através do par “eu brasileira/ele brasileiro”. Da mesma forma, este par não esteve presente, suponho eu, na reação negativa da jovem à religiosidade proclamada pelo militante. Penso que, nestes dois casos, as jovens responderam às falas dos personagens, a partir de suas visões pessoais, características da identidade individual de cada uma delas.

A meu ver, um filme pode ser, também, um instrumento de autoconhecimento. Uma maior afinidade com personagens, situações, imagens, linguagens, certamente, revelará - ao espectador atento - algo sobre si mesmo. Na tela, o que é contado produz algum tipo de reação no espectador, que pode ser mesmo o desinteresse ou a indiferença. Estes comentários sobre o filme, nos quais a pessoa se manifesta imediatamente, em seus gostos e visões pessoais, são, talvez, expressão de uma ligação direta criada pelo indivíduo da sala de cinema com o personagem da tela. Esta ligação se dá através da revelação de posicionamentos pessoais, da manifestação da psicologia de um indivíduo. O indivíduo da sala de cinema pode ter assistido, antes, uma revelação deste tipo pelo personagem do filme. No entanto, é ele que – como público - estabelece esta ponte com o filme.

Considerando a existência de vários aspectos a influir na recepção do filme, eu arriscaria dizer que, talvez, “Cabra-Cega” tenha entusiasmado o público, em sua maioria, de pouco mais de

¹¹⁸ O *rock-and-roll* surgiu nos anos 50, nos EUA. Raul Seixas pode ser considerado um dos primeiros a fazer rock no Brasil. Em 1967, ele lançava seu primeiro disco: “Raulzito e os Panteras”. Entre as influências estrangeiras, reconhecidas por Raul em sua música, estavam, entre outros: Elvis Presley, Chuck Berry, Carl Lee Perkins, Louis Alter, Arthur Crudup, Lee Morris.

vinde anos do Cine Brasília, por retratar, inclusive, num clima de romance, o idealismo político de indivíduos que estavam, no máximo, uma geração acima da desse público. Afora isso, a sequência final deste filme de ficção trouxe a mensagem de que o engajamento político é apaixonante e necessário. Ao passo que, em “Peões”, a revisão do passado feita por aqueles senhores de mais de cinquenta anos - onde a militância foi vista, geralmente, como uma fase da vida -, pode não ter tocado esses jovens que, talvez, estivessem mais receptivos ao ardor da defesa de uma ideologia - bem representado no primeiro filme.

Nessa sexta-feira, dia 26/11, foi exibido, também, no Cine Brasília, com entrada franca, o documentário “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra” (2004), de Dácia Ibiapina. – o qual ganhou, em Brasília, o concurso DOCTV I. Quando cheguei à sessão, alguns nomes anunciados - que constavam, nesta homenagem ao cineasta Vladimir Carvalho, na programação do 37º FBCB - já tinham se pronunciado no palco, antes da exibição do filme. Contudo, pude ouvir as falas de alguns dos que fizeram sua apresentação após eu ter chegado. O documentário sobre Vladimir não foi o único assunto em tais falas. Apresento, aqui, as idéias que considero centrais nestas; os conteúdos sobre os quais – estes que tiveram a palavra – escolheram falar, e que mostram, a meu ver, os vários interesses (os quais tinham em comum o fato de estarem relacionados ao cinema brasileiro) apresentados pelos que subiram ao palco, neste momento do 37º FBCB. Um momento, sem dúvida, especial, onde se homenageava o cineasta Vladimir Carvalho, ao mesmo tempo em que se ressaltava a importância do DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro). Na ordem de apresentação, a primeira fala que ouvi foi a da diretora da TV Câmara. Desta, destaco sua afirmação de que há uma reconhecida necessidade de ver e traduzir o Brasil, sendo o documentário um dos instrumentos para tal. Para ela, o documentário é um relato sobre o país, e a participação da TV Câmara no DOCTV (que, ao que parece, tinha sido recém-convidada para participar do Programa) serve ao fortalecimento de uma missão desta tevê, que é a da formação da cidadania no Brasil¹¹⁹. Em seguida, a palavra foi passada a André Carvalheira, então presidente da ABCV – Associação Brasileira de Cinema e Vídeo. Sua fala constituiu-se num elogio ao DOCTV. O cineasta sublinhou a importância do Programa para

¹¹⁹ Como gravei e transcrevi as falas às quais ouvi nesta homenagem, reproduzo-as nesta e nas notas 120, 121 e 122, na íntegra. Entre parênteses e em itálico, estão as reações mais gerais do público às falas. Fala da diretora da TV Câmara: “_ Olha, é um momento muito importante para a TV Câmara, este momento, a gente estar entrando no DOC TV. Nós sabemos que todo o país precisa ser visto e traduzido, e sabemos que uma forma de fazer isto é através do documentário. A TV tem feito já, já ganhamos alguns prêmios, com alguns documentários: “Florestan Fernandes, o Mestre” e “Os Contos da Resistência”. Então, a TV valoriza muito esta forma de contar e ver o país. Então, agora, para gente, é muito importante. O DOC TV nos convidou, e a gente sentiu assim um prestígio grande de estar fazendo, de poder participar, de contribuir não só com o DOC TV, mas, se a gente puder, estar vendo o que vem, e aumentar e valorizar, é muito importante. Nós, da TV Câmara, entrando no DOC TV, acreditamos que estamos reforçando a nossa missão de construção da cidadania do povo brasileiro. Então, nós devemos co-patrocinar, financeiramente, o DOC TV

Brasília, cidade de grande tradição no documentário – disse - evidenciada na pessoa de Vladimir Carvalho. André Carvalheira sugeriu que o DOCTV viesse a integrar uma política audiovisual para Brasília, por meio da ação da Secretaria de Cultura do DF¹²⁰. Dácia Ibiapina, diretora do documentário “Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra” e professora da UnB, foi chamada ao palco, em seguida. Na fala de Dácia, ficou marcado um tom afetuosos. Foi uma fala de agradecimento à equipe de seu filme, a todos que ali estavam para homenagear a Vladimir, e ao próprio Vladimir, por ter sido um documentado tão generoso, na forma como compartilhou sua vida para o filme. Ao final de sua fala, Dácia manifestou o lugar, para ela, ocupado por Vladimir, no ofício de cineasta: “_ Você é o nosso mestre, é o nosso guru”¹²¹. Depois de uma integrante da

Brasília: “Os carroceiros de Brasília”, da Adriana Andrade e Marcela Tam e Barra[?] Filmes. (*Palmas*) Queria agradecer muito. Boa noite para todos” (*Palmas*).

¹²⁰ Fala do cineasta André Carvalheira: “_ Boa tarde a todos. É com uma grande satisfação que falo, aqui, em nome dos realizadores, dos documentaristas de Brasília. Não tenho como mostrar a felicidade em que nós estamos de saber que um segundo documentário será realizado na cidade. Eu acho que é um momento muito importante. O DOC TV, realmente, é um programa muito inteligente, que conseguiu aliar, de uma forma muito sólida, a produção e a difusão desses filmes. Ou seja, nós estamos produzindo os filmes em Brasília, que serão exibidos no Brasil inteiro, podendo até ampliar para a América Latina, para a América, para Portugal e Espanha. Então, é realmente um programa que tem... Que está apenas iniciando. Acredito que ainda vai ser muito maior do que já é hoje. Eu acho que é um momento fundamental, para Brasília tomar para si este programa, que é um programa federal, mas que tem essa característica de se regionalizar – por isso é que ele é tão importante. E nós acreditamos que Brasília tenha este papel fundamental, agora, de adotar este programa. Eu acho que, através da Secretaria de Cultura... Eu acredito que o Secretário deva se empenhar para adotar este programa como uma política audiovisual para a cidade, sabendo que Brasília tem uma tradição de documentário muito grande. Não é por acaso que o Vladimir Carvalho está sendo homenageado aqui, que mora na cidade. É uma cidade realmente voltada... (*Palmas*) Com expressão forte documental. Acredito que o DOC TV, portanto, tenha a oportunidade, com essa ótima, excelente notícia da entrada da TV Câmara. Quero aqui parabenizar a TV Câmara por acreditar no programa, por entrar, por acreditar nos realizadores brasileiros, porque é um voto nos realizadores, nos projetos de Brasília. E acredito que podemos expandir mais, exatamente com a entrada da Secretaria de Cultura e outros interessados, visto que é um programa, realmente, que tem alcançado um grande êxito. Muito obrigado. Vamos assistir ao filme do Vladimir. Obrigado a todos” (*Palmas*).

¹²¹ Fala de Dácia Ibiapina: (*Palmas*) “_ Boa noite a todos. Eu quero dividir este momento, aqui no palco, com as pessoas que me ajudaram a realizar este documentário. Então, a minha equipe técnica... Queria convidar Adriana, Rubinho, Fabiana, Léo, Cacau[?]... (*Pausa*) Tem uma pessoa que foi muito importante neste documentário, além do Vladimir, que é o Waldir de Pina, que fez a fotografia e que não está aqui neste momento. Mas queremos agradecer a _____. Bom, eu estou muito contente hoje. E junto com todas as pessoas que subiram aqui para homenagear o Vladimir Carvalho, e junto também com todos nós que estamos aqui, e também a Ana Maria Rocha, coordenadora do DOC TV, nós também queremos homenagear o Vladimir Carvalho. E a nossa homenagem é um documentário que nós realizamos, é um documentário sobre um documentarista, o que não deixa de ser uma coisa um tanto quanto inusitada. Serei breve, mas eu queria ler algumas poucas palavras que eu escrevi para o Vladimir: ‘Querido Vladimir, neste dia em que o cinema brasileiro presta-lhe uma justa homenagem, eu e toda essa equipe queremos também participar desta homenagem. Queremos lhe agradecer a oportunidade que você nos deu de realizarmos este trabalho, queremos agradecer a forma generosa com que você nos acolheu em sua casa, em sua vida e em suas cinememórias. Quero também destacar, pedir licença a vocês para destacar, um aspecto da trajetória cinematográfica de Vladimir, que eu acho que, neste momento em que nós estamos vivendo, vem muito a calhar. Eu acho que nós, cineastas brasileiros, neste 37º Festival de Brasília, estamos vivendo um momento muito importante. Um momento assim de uma crise profunda de identidade, um momento de busca. E eu acho que as crises são sempre momentos de crescimento e de afirmação da força do cinema brasileiro. Eu queria destacar que o Vladimir Carvalho é um cineasta que viveu muitas crises do cinema brasileiro, que filmou em vários momentos do cinema brasileiro. E eu queria dizer que a mim chama atenção o fato de que até aqui, quanto mais eu vejo os trabalhos do Vladimir, mais eu me dou conta de que ele nunca vai dizer ‘_ Esqueçam o que eu filmei’. Então, eu acho que ele está sempre dizendo ‘_ Lembra do que eu filmei?’, ‘_ Lembra quem eu filmei?’, ‘_ Vocês lembram como é que eu filmei tal filme?’. (*Palmas*) Então, eu queria dizer ao Vladimir: Querido Vladimir, a gente lembra e sempre vai lembrar como você filma, o que você filma, e nós estamos muito contentes de saber que, em breve, você estará realizando um novo documentário, que é o engenho de José Lins. E nós queremos, então, desejar boa sorte, e vamos ficar esperando seu novo filme, porque você é o nosso mestre, é o

equipe do filme, que agradeceu a instituições e a algumas pessoas envolvidas na realização do filme, Vladimir foi convidado a subir ao palco. Foram muitas palmas e assovios do público para recebê-lo, um momento de grande ovação. Das pessoas que vi subirem ao palco, no 37º FBCB, Vladimir foi a mais aclamada. Ele falou sobre a emoção de estar sendo homenageado e sobre seu “não-saber” como agradecer tal homenagem. Chamou-me atenção ver Vladimir marcar, em sua fala, sua origem nordestina, para explicar o modo como ele se apresentava ali, para o público do Festival de Brasília, cidade na qual reside há mais de trinta anos. No encerramento de sua fala, Vladimir pediu licença aos que lhe ouviam para manifestar seu apoio ao projeto da ANCINAV, o qual – disse – ora tramitava no Conselho Superior de Cinema. Ele clamou algumas palavras de ordem, as quais foram amplamente apoiadas pelo público, como foi possível perceber pelos inúmeros aplausos deste¹²². A apresentadora anunciou a exibição de “Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra” – um belo documentário, de grande sensibilidade, como pude ver depois.

Outros, no palco do 37º FBCB, gritaram: “_ Viva a ANCINAV!”. E tiveram a resposta do público: “_ Viva!”. Na matéria “Cinema em tons políticos”, Rodrigo Fonseca escreveu que os

nosso guru’. Eu queria passar a palavra a Adriana para que fizesse os agradecimentos aos nossos financiadores e apoiadores” (*Palmas*).

¹²² Fala de Vladimir: “_ Boa noite. Eu sempre observo: quando pára tudo para um sujeito se fazer ouvir, sei lá, baixa aquele silêncio, abafando as palavras que a gente tem dentro, que a gente mais ou menos pensou para o improviso. Eu controlo, razoavelmente, as minhas emoções. (*Palmas*) Eu venho lá daquela cultura antiga lá do Nordeste, velha, e... Homem não chora. Me perdoem, tem este aspecto: homem não chora. E, o que fazer? Eu, como disse, reprimo tudo. Eu gostaria era de chorar bastante aqui. Chorar de emoção e de alegria, porque, realmente, este é um momento, para mim, fantástico. Há uns dois dias atrás, desculpe a delonga, mas há uns dois dias atrás, um amigo meu, que não é da área de cinema, preocupado comigo, imagina, me disse: _ Você vai ser homenageado aí e tal. Você já pensou no que você vai dizer na hora. Eu disse: _ Olhe, eu mais ou menos sei, eu vivo nesta coisa. E aí ele contou um lance curioso, ele disse que, uma vez, bastante recente (porque faz pouco tempo que ele faleceu), o ex-ministro Antônio Houaiss, homenageado no Ministério da Cultura, quando era ministro, ele foi vítima, digamos assim, desta coisa, deste lugar-comum terrível que é dizer “não tenho palavras”. Aí, causou o riso das pessoas: Antônio Houaiss, dicionarista emérito, enciclopedista, nadando num mar de palavras: “não tenho palavras”. E eu, o que vou dizer? Eu só nasci numa terra seca, não tenho esta capacidade. Mas me confortou muito ouvir todas essas referências a mim, e muito me envaideceu a gentileza e a amabilidade de todos, estas palavras ditas pela Dácia aqui. E a ela que eu devo, justamente, a maior homenagem desta noite, até revertendo para ela, porque ela também é da raça dos baixinhos (*risos*), né? O que falta em estatura, sobra em talento, em dinamismo, pertinácia – é uma palavra houaissiana. (*Palmas*) Pertinácia desta senhora, é uma senhora. Ela é baixinha e jovem, mas é uma senhora. Tem família. Então, a Dácia, os meus agradecimentos, do fundo do meu coração. Eu queria dizer, também, para não tomar mais tempo de vocês, que essa coisa de homenagem, pelo menos é o que eu sinto no meu caso... Homenagem é uma coisa que é como assestassem sobre o camarada, assestassem, em cima da pessoa, uma tremenda lente de aumento, uma lupa. Que, curiosamente, estranhamente, ampliasse só as suas qualidades. É como eu me sinto, depois de ouvir tudo isso, é como se ampliasse só as qualidades e as virtudes, e esquecesse os defeitos. É assim que eu sinto esta homenagem, pelo menos, em relação a mim. Mas eu não quero mais me delongar, e eu queria com a sua licença, a licença de vocês, reverter, redirecionar toda esta caudal de emoção – pelo menos da minha parte -, a mais pura e rica que eu posso ter neste momento, reverter tudo isto na direção do encaminhamento desse fabuloso projeto que ora tramita no Conselho Superior de Cinema para a transformação da ANCINE em ANCINAV. (*Muitas palmas*) Um projeto encaminhado e batalhado, desde sua gênese inicial, pelo Congresso Brasileiro de Cinema - legítimo representante das associações de classe, dos sindicatos, das inúmeras ABDs, grandes e pequenas, espalhadas de Norte a Sul do país, uma legítima confederação em defesa do nosso cinema. (*Palmas*) Então, eu queria encaminhar toda essa emoção e dedicar, reverter essa homenagem em favor da futura ANCINAV. (*Palmas*) Os inimigos não passarão. Todo poder ao Congresso Brasileiro de Cinema. A luta é contínua, a luta continua. (*Palmas*) A luta continua. A luta continua!” (*Muitas palmas*).

diretores, atores e técnicos, que subiram ao palco, para receber o Troféu Candango, na cerimônia de encerramento do Festival (terça-feira, 30/11), restrita a convidados, também deram este grito de conclamação (FONSECA, 07/12/04). O grito estava relacionado às “propostas em discussão no âmbito do Conselho Superior de Cinema, com vistas à transformação da Agência Nacional do Cinema – ANCINE em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual – ANCINAV, com competências ampliadas, e a criação de novos instrumentos de incentivo, fomento e regulação da atividade audiovisual”.

Apresentei acima, entre aspas, um trecho do parágrafo que apresenta o objetivo do Seminário “A Agência Nacional do Cinema e Audiovisual – ANCINAV e o fortalecimento da produção audiovisual brasileira”, ocorrido na Câmara dos Deputados, no dia 18 de novembro de 2004, ao qual assisti. Entre os palestrantes do evento, estavam dois cineastas do cinema brasileiro. A professora Dácia Ibiapina, na condição de Diretora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (a FAC/UnB fez parte da organização do evento), e Geraldo Moraes, representando o Congresso Brasileiro de Cinema, na posição de presidente da entidade. Geraldo Moraes foi professor de cinema e televisão da UnB, e diretor e roteirista dos filmes de longa-metragem “A Difícil Viagem” (1983), “O Círculo de Fogo” (1990), “No Coração dos Deuses” (1999) e do episódio “A Capital dos Brasis”, do longa-metragem “Brasília: a Última Utopia” (1989). Vladimir Carvalho disse (ver nota 122), no 37º FBCB, que o Congresso Brasileiro de Cinema se posicionou a favor da ANCINAV, desde o início da discussão do projeto desta.

O debate sobre a criação da ANCINAV esteve amplamente presente na mídia, no segundo semestre do ano de 2004. A tevê pública Radiobrás exibiu, ao vivo, em 15/12/05, o programa “Diálogo Brasil”, onde o apresentador do programa, o jornalista Florestan Fernandes Júnior, contou com a presença dos debatedores Manoel Rangel – assessor especial do Ministério da Cultura – e dos cineastas Luiz Carlos Barreto e Luiz Bolognesi. O tema do programa foi “A Regulamentação do Audiovisual frente à Preservação da Memória Nacional”, e, neste, se discutiu o significado da criação da ANCINAV. Luiz Carlos Barreto, ainda que não tenha declarado tal posição, mostrou ser, no debate, representante daqueles que eram contrários à criação da Agência¹²³. Creio não estar equivocada, ao afirmar que, no primeiro semestre de 2005, a ANCINAV sumiu da pauta da mídia televisiva e da mídia impressa. De 19 a 24 de abril de 2005, o Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasília, realizou a mostra Vladimir 70, uma mostra retrospectiva em homenagem aos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho. No dia 19 de abril, ocorreu o debate da mostra, no qual esteve presente a cineasta e professora Dácia Ibiapina. Em um momento de sua fala, Dácia disse: “_ Nós vivemos,

¹²³ Com o intuito registrar esta discussão acerca da ANCINAV, fiz a transcrição deste “Diálogo Brasil” – a qual apresento no Anexo III -, que se constitui num exemplo do debate da ANCINAV na mídia.

recentemente, uma grande batalha da política cinematográfica no Brasil. Não sei se a gente vai ser capaz de cuidar dessa memória, desse momento que, daqui a pouco, ou daqui a muito... Se essa discussão toda, se esse conjunto de idéias, essa reflexão, se isso vai estar preservado”. O momento ao qual Dácia fez referência foi, justamente, o do debate sobre a criação da ANCINAV. Assim, em abril de 2005, ela estava falando em se preservar a memória de uma disputa política que parecia caminhar para o esquecimento, uma disputa política que, há menos de seis meses atrás, esteve no auge.

No 37º FBCB, a Agência foi tema do *workshop* 10 Anos de Retomada – Os novos rumos do cinema brasileiro e a ANCINAV, ministrado por Marcelo Lyra, nos dias 27 e 28/11, do qual participei. Esteve presente, através de sua sigla, nesses “_ Viva a ANCINAV!”, gritados por muitos dos que subiram ao palco. De acordo com a matéria “Peões Candangos”, do jornal Correio Braziliense de 01 de dezembro de 2004, logo ao início da cerimônia de premiação do Festival, Geraldo Moraes leu uma declaração de apoio à criação da agência reguladora do cinema e do audiovisual, assinada por entidades que fazem parte do Congresso Brasileiro de Cinema e quinze nomes do cinema. Luiz Zanin Oricchio mencionou, entre eles, os cineastas Eduardo Coutinho, Paulo César Saraceni, Toni Venturi, Cláudio Assis, e as atrizes Vera Holtz e Ingra Liberato (ORICCHIO, 07/12/04).

Na entrevista com Gilda, com relação à Mostra Brasília de domingo no Cine Brasília (na qual não estive presente por estar no Cinememória), ela disse: “_ Houve, inclusive, manifestação política a favor da ANCINAV” (ver Anexo I). Assim, ela interpretou as palavras gritadas no palco do cinema, aqui já referidas. A seu ver, a concordância do público, com estas, mostra a consciência do mesmo, acerca de a ANCINAV servir à defesa do cinema brasileiro, visto pelos que estavam ali como uma mola propulsora para a sociedade brasileira. Na resposta deste público, Gilda viu também um reverso do passado: o contrário do silêncio vivido por gerações que viveram a ditadura militar e a censura. Ela viu a vontade dos presentes de se expressarem. Vontade da parte daqueles que estavam apresentando seus filmes e dos que estavam lá para assisti-los. E esta vontade pôde ser satisfeita porque o 37º Festival se tornou o “espaço mesmo para berrar, para ser entusiasmado, para aplaudir, para delirar um pouco, para ouvir as besteiras que cada um tem para dizer”, ou seja, o espaço querido por aquele público (ver Anexo I).

A fala de Gilda, acima, fez-me lembrar uma visão de Beatriz sobre os jovens do 37º FBCB, na entrevista que fiz com ela. Este público do qual Gilda fala é composto, na sua maioria, por jovens. O entusiasmo desses foi visto, por Beatriz, como algo característico dos jovens de Brasília. Ela não estabeleceu nenhuma relação entre o comportamento destes e o panorama vigente do cinema brasileiro, e/ou a vivência de gerações anteriores às deles, conforme visto a seguir:

E os jovens de Brasília, às vezes, eles têm umas atitudes meio infantis. Não durante o filme, mas quando o pessoal lá subia para se apresentar... Isso é coisa de jovem, não é? Mas, aqui, eu acho que eles têm necessidade de mostrar, de afirmar sua identidade, de mostrar que, em Brasília, também tem vida. Aí, quando tem essas aglomerações, essas reuniões, essas coisas públicas, eu acho que o jovem tem uma necessidade de extravasar aquela energia para mostrar que aqui tem energia (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Para Beatriz, as aglomerações tornam-se oportunidade para os jovens mostrarem que vivem numa cidade onde há coisas acontecendo, onde há vida cultural. Parece-me apropriado, apresentar – diante desta sua referência às aglomerações – a visão de Durkheim acerca das reuniões. Para o autor, todos os partidos – independente da ordem destes (política, econômica, confessional, etc.) – têm a preocupação de realizar, de forma periódica, reuniões, a fim de que, nestas, seus adeptos renovem sua fé, ao manifestá-la em comum. Sentimentos - que se enfraqueceriam caso sentidos pelo indivíduo isolado – são reanimados quando aqueles que os experimentam são ajuntados e postos em contato mais próximo e mais ativo. Quando o homem que fala a uma multidão – diz o sociólogo – consegue entrar em comunhão com ela, sua linguagem adquire uma enorme eloquência, a qual seria ridícula nos momentos ordinários; seus gestos têm algo de impositivo; e seu pensamento é levado por todo tipo de exageros, causando-lhe, a moderação, impaciência. São em maior grau as forças sentidas por ele nestas circunstâncias; tais forças irrompem dele mesmo, podendo se espalhar pelo que está em torno. Esta carga extra de forças é real e é proveniente do grupo ao qual esse homem se dirige. Com sua fala, ele provoca sentimentos que retornam, para ele, mais ampliados e tornam seu sentimento próprio ainda mais forte. Energias passionais são desencadeadas por ele e para ele voltam, aumentando seu tom vital. Daí, que não seja mais um simples indivíduo que fala, mas um grupo incorporado na pessoa deste. Certamente, aqueles que subiram ao palco do Cine Brasília, no 37º FBCB, encarnaram, em algum grau, este personagem descrito por Durkheim. Era perceptível a emoção destes, e as palmas do público que intermitiam suas falas podem ser vistas como esta reação do grupo que retorna àquele que o personifica, tornando seu sentimento ainda mais forte. Com relação à aglomeração, Durkheim diz que ela tem um grande poder estimulante. Com a aproximação dos indivíduos reunidos, um tipo de carga elétrica é liberada, a qual é responsável por transportá-los, de forma rápida, a um elevado grau de exaltação. Expresso um sentimento, este repercute nessas consciências amplamente abertas às expressões externas, sem encontrar resistência; essas consciências servem de eco umas às outras. A primeira reação vai, com a repercussão que sofre, crescendo. O resultado de seu extravasamento são gestos bruscos, ruídos ensurdecedores, gritos – os quais reforçam este estado de exaltação. Mas, para um sentimento coletivo ter expressão, é necessário que ele observe uma determinada ordem,

onde a coordenação e os movimentos de conjunto - esses gestos, ruídos e gritos – tenham uma tendência natural a se ritmarem e se regularizarem. Os cantos e as danças resultam desta tendência (DURKHEIM, 1996: 215-222). Esta efervescência coletiva foi observada no público do Cine Brasília, no 37º FBCB, o qual respondia vivamente às mensagens enviadas. Mensagens enviadas por aqueles que apresentavam seus filmes e mensagens enviadas por cenas de filmes às quais o público aplaudia. Sim, era necessário estar lá para sentir o clima do Festival, a respeito do qual escrevo aqui. A animação era grande, e as palmas, bem como os gritos de “_ Viva!” - em resposta aos de “_ Viva a ANCINAV!”, vindos do palco -, podem ser vistos como resultantes da ordem que permite a coordenação e os movimentos de conjunto, para que o sentimento coletivo possa se expressar. Na visão de Durkheim acima apresentada, estas palmas e gritos estariam na mesma condição dos cantos e danças.

Perguntei, ao senhor Fernando Adolfo, sua opinião a respeito dos gritos de “Viva a ANCINAV!”, no 37º FBCB. Ele me respondeu que estes se inseriam no perfil artístico-cultural e político – o qual é característica distintiva do Festival de Brasília -, ao passo que outros festivais de cinema foram caracterizados, por ele, por serem mais turísticos, ou “glamourizados”. Ao longo de suas edições, o Festival de Brasília manteve o debate de temas políticos que costumam estar na cena da capital da república. O fato de o FBCB ser realizado na capital federal explica que ele seja um festival político, na visão do senhor Fernando (ver Anexo I).

O ator Caio Blat integrou o júri da Mostra Competitiva 16mm do 37º FBCB. No programa Sala de Cinema (programa sobre o cinema brasileiro que costumava ir ao ar na tevê Brasília, aos domingos), no qual foi feita uma cobertura do evento. O ator, quando entrevistado, falou do Festival de Brasília e da ANCINAV. Sua visão sobre o FBCB mostrou-se deveras semelhante à do senhor Fernando Adolfo, quando lhe perguntei sobre as manifestações “pró-ANCINAV”. É o que deixa ver a fala do ator a seguir:

Eu acho que é a grande celebração do cinema nacional, o grande festival do cinema nacional, o grande encontro, o grande momento para fechar o ano. Com promessas, com batalhas aí: todos os cineastas mencionando a criação da ANCINAV, uma carta de Brasília pelo fortalecimento e pela apresentação do anteprojeto da ANCINAV. É um espaço do cinema político, do debate, da discussão, da arte, da sensibilidade.

Ao que parece, a presença do debate ANCINAV, no 37º FBCB, foi a principal conotação política do Festival, nesta edição do ano de 2004. Acredito que o caráter político de tal debate, no FBCB, possa ser entendido à luz da concepção de David Slater sobre o “político”. Tal concepção afirma que a referência feita ao “político” não implica em colocar, à margem, a esfera formal da

política. Referir-se ao “político” requer o estabelecimento de uma diferenciação entre este e a política. Enquanto a última tem um espaço público que lhe é próprio (o espaço político-partidário, o espaço da política institucional), pode-se ver o “político” como um tipo de relação capaz de ter seu desenvolvimento em qualquer área do social – quer permaneça, quer não, no campo institucional da política -, com a qual se inter-relaciona (SLATER, 2000). O debate sobre a ANCINAV, no 37º FBCB, foi um debate político, um tipo de relação que teve seu desenvolvimento numa esfera cultural e pública – o principal festival de cinema brasileiro da cidade -, fora do campo institucional da política (do qual são exemplos o Ministério da Cultura e o Conselho Superior de Cinema), mas com ele relacionado.

sábado 27

No sábado, dia 27/11, houve – às 16h30 – a primeira sessão da Mostra Brasília (sobre a qual falarei mais adiante), composta de filmes concorrentes ao prêmio Câmara Legislativa do DF. No mesmo horário do dia seguinte, houve a segunda sessão da mostra, com filmes distintos daqueles do dia anterior. Em 27/11, foram exibidos quatro curtas-metragens e um longa-metragem; no dia 28/11, foram três curtas-metragens e um longa-metragem. Não pude estar presente a esta sessão de domingo, por estar no Cinememória. A Mostra Brasília tem entrada franca. No sábado, o Cine Brasília estava lotado. Assisti a uma boa parte dos filmes de pé (até o chão já estava ocupado), podendo me sentar, depois, quando um lugar (que não era o de uma cadeira) foi vago. Não havia ninguém controlando o número de pessoas que entrava, e estas podiam entrar e sair quando bem entendessem. Um dos que subiu ao palco disse: “_ É muito bom ver esta sala mais lotada do que ontem à noite, mostra que o público está vendo, prestigiando o cinema brasiliense”. Os filmes da Mostra Brasília são, todos, produções do Distrito Federal. Eu pensei, com relação a esta fala: “Num sábado, sem ter de enfrentar filas e com entrada franca, prestigiar o cinema brasiliense torna-se bem mais viável”.

O palco do Cine Brasília teve mais pessoas, do que em qualquer outro dia do 37º Festival, para a apresentação do longa-metragem “Dom Helder Camara – O Santo Rebelde” (DF 2004), de Érika Bauer. No documentário sobre o arcebispo de Olinda e Recife – um ser humano cinematográfico, “digno de ser cinematografado” (FERREIRA, 1975: 326) –, observei que este foi, em muitos momentos, retratado como professor, dando aula de beca na(s) sala(s) de uma (ou mais) universidade da França. Relacionei este dado à formação da cineasta Érika Bauer, que é também professora da Faculdade de Comunicação da UnB, e se formou - em Cinema - pela Escola de Cinema e Televisão de Munique, na Alemanha. Considero que Érika Bauer pode ter escolhido retratar o personagem de seu filme, com ênfase na imagem deste enquanto professor de uma universidade européia, por estar ela relacionada a experiências por ela vivenciadas: a de ser

professora e a de ter vivido na Europa. Afora isso, ela pode ter se identificado com aquele ambiente dos alunos que assistiam às aulas de Dom Helder, pode ter se visto ali. Mas, estou apenas fazendo conjecturas. Contudo, pode-se dizer com certeza: as imagens de D. Helder dando aula mostram, no filme, uma valorização do saber acadêmico, e a presença destas imagens é devida à escolha da cineasta, que é também professora universitária.

Na sessão de 20h30, da Mostra Competitiva 35mm, chamou-me atenção, de início, a fala do diretor Bruno Torres, no palco, ao apresentar seu curta-metragem “O Último Raio de Sol” (DF 2004), no palco do Cine Brasília. Ele disse que seu filme mostrava que os jovens de famílias com uma situação econômica privilegiada não podiam fazer o que bem entendiam, pois a justiça - para seus atos - poderia se dar de várias formas. N’ “O último raio de sol”, dois jovens, “filhinhos de papai”, viajam numa *pick-up* para a Chapada dos Veadeiros, decididos, ao longo do caminho, a se divertirem de forma desrespeitosa com aqueles aos quais dão carona. No entanto, o último a pegar carona com eles é um matador de aluguel, que se vinga dos dois, matando-os. O filme recebeu o prêmio Candango nas categorias “Melhor ator” – dado a José Dumont, que fez o papel do matador – e “Melhor fotografia”, para André Lavenere. O valor monetário da premiação foi de R\$ 5.000,00 para cada uma das duas categorias, na premiação de curta ou média-metragem em 35mm.

No programa televisivo Revista do Cinema Brasileiro, de 05/02/2005 – que costumava ir ao ar todo sábado, às 18h30, pela Radiobrás -, foram exibidos trechos dos curtas-metragens “O Anjo” e “O Último Raio de Sol” e do média-metragem “Viva Cassiano!”. Os trechos de cada filme foram entremeados com depoimentos sobre os mesmos por parte de seus cineastas; o ator José Dumont, que atuou no filme do cineasta Bruno Torres, também falou a respeito deste.

“O Anjo” (DF 2004), de Pedro Lacerda, integrou a Mostra Brasília, no 37º FBCB. Segundo o cineasta, o filme trata do assédio sexual que ocorre no interior da família, através da figura da adolescente que é assediada por seu padastro. Na segunda-feira, 29 de janeiro, no Kubitschek Plaza Hotel, pela manhã, assisti ao debate realizado com as equipes dos filmes da Mostra Brasília exibidos no dia anterior. Pedro Lacerda frisou sua procura por encontrar uma atriz que tivesse a maioridade, mas que possuísse um fenótipo de adolescente, para ser a personagem principal de seu filme, como modo de evitar problemas que pudessem advir do fato de uma menor de idade representar um papel tão delicado.

Como dito antes, em “Viva Cassiano!” (DF 2004) – média-metragem de Bernardo Bernardes que integrou a Mostra Competitiva 35mm do dia anterior -, temos um retrato do doutor *honoris causa* da Universidade de Brasília, o poeta Cassiano Nunes, e de sua poesia. No programa Revista do Cinema Brasileiro, o cineasta disse ter conhecido “o Cassiano em 95, fazendo um curso dele”, foi quando o chamou para fazer um recital para sua turma na universidade. Bernardo

Bernardes estava indo estudar cinema fora do país e levou consigo umas poesias do professor. No estrangeiro, sentiu-se muito tocado ao lê-las e, então, decidiu “fazer esta homenagem a ele”: o filme. Segundo Bernardes, sua opção foi, por estar “falando de um poeta, de poesia, usar desta liberdade poética”. Em “Viva Cassiano!”, identifico uma liberdade poética na forma fragmentada como o poeta e sua poesia foram retratados: retratado o poeta através do depoimento de ilustres, como o crítico literário Antonio Candido; retratada a poesia de Cassiano através de declamações de seus poemas sobre imagens onde há pouca luz, imagens de pessoas e coisas apenas delineadas na tênue claridade, quase no escuro.

A terceira produção do Distrito Federal, apresentada no programa, foi o curta-metragem “O Último Raio de Sol”, de Bruno Torres – um jovem de pouco mais de vinte anos, pouco mais jovem do que Bernardo Bernardes. No programa, Bruno Torres diz ter querido, em seu curta, tratar essa violência “exercida por esses jovens de classe aristocrática mesmo, por ser de uma geração que é a deles e por ter convivido até com pessoas que estavam envolvidas nesse caso”. Bruno Torres inicia como cineasta com “O Último Raio de Sol”; “Viva Cassiano!” é o segundo filme de Bernardo Bernardes – cuja filmografia é iniciada com “Prisões”, do ano de 2001 (TRIGÉSIMO Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2004). Na tevê, o que os dois cineastas apresentaram em comum foi o fato de reconhecerem que a motivação para fazerem os filmes surgiu de suas vivências pessoais. Bernardes encantou-se com o poeta e professor Cassiano Nunes, a partir das aulas dele que assistiu na UnB. Torres parece ter indicado que seu filme é baseado em um fato real, com o qual estabeleceu alguma ligação, ao considerar – além de seu pertencimento à geração nele retratada – sua inserção em um determinado convívio social.

Em “O Último Raio de Sol”, José Dumont faz o papel do matador. Ele é o último a pegar carona com os dois jovens. Quando estes param a *pick up* para amedrontá-lo com um revólver, a fim de obterem umas “boas” risadas, ele começa matando o que empunha a arma. O programa Revista do Cinema Brasileiro exhibe cenas com diálogos da penúltima sequência do filme, a qual tem início quando eles param o carro. Nestas, o matador dirige-se ao rapaz vivo (o outro já foi morto por ele), apontando-lhe a arma: “_ Eu gosto de viver como classe média. Se o papai é rico, deve saber disso. Aliás, teu pai faz o quê da vida”. “_ É deputado.” – responde o jovem. Era o que o bandido esperava ouvir: “_ Eu sabia. Pois então. Ele manda lá, eu mando aqui. Não é assim?”. O diálogo não deixa de expressar, indiretamente, um tipo de representação social acerca de Brasília: a de que a cidade é o lugar do poder. O fato de ser o jovem – filho de deputado – aparece, ao matador, como um explicativo esperado para o comportamento marginal do rapaz. O interessante é que os personagens se encontram no cerrado da Chapada dos Veadeiros, mas a fala: “_ É deputado” insere, de forma indireta, Brasília no diálogo dos mesmos. Quando o matador diz: “_ Ele manda lá, eu

mando aqui”, o “lá” do qual ele fala é a capital do país e, por extensão, o lugar dos políticos, a terra de gente corrupta – como é o pensamento de muitos acerca de Brasília¹²⁴.

Ao escrever sobre a história das mentalidades, Philippe Áries mostra como determinadas coisas “eram concebíveis, aceitáveis, em determinada época, em determinada cultura, e deixavam de sê-lo em outra época e numa outra cultura” (ARIÉS, 1990: 154). O pensamento acerca de Brasília como cidade da impunidade, cidade onde os jovens das classes altas, “jovens de classe aristocrática” – como diz o cineasta Bruno Torres -, podem cometer violências com outros cidadãos, sem terem de se preocupar com a lei, pode estar representado em um curta-metragem com “O Último Raio de Sol”, ou pode estar na cabeça de milhões de brasileiros, quando assistem a um noticiário informando que o filho de um juiz tocou fogo em Galdino, índio que dormia num ponto de ônibus da W3 Sul. Assim, este pensamento que representa o reconhecimento de excessos e sinais decadentes de comportamento, como constituintes da vida de uma cidade, é perfeitamente concebível e aceitável tanto para os que, no Brasil, vêem Brasília de fora, quanto para os que a vêem de dentro (os que estão no Distrito Federal)¹²⁵. O fato de determinadas coisas serem aceitas numa cultura indica que elas fazem parte do que Áries chama de “atitudes mentais” [aspas do autor], citando Lucien Febvre (ARIÉS, *ibid.*)¹²⁶.

A concepção de “O Último Raio de Sol” como um filme que conta uma história característica de Brasília, a de jovens “riquinhos” da capital federal, está bem expressa na fala do ator José Dumont, a seguir:

Ele [o cineasta Bruno Torres] é brasiliense e ele falava que ele queria contar mesmo a história desta mocidade de Brasília, desta mocidade sem limites. Tanto o que está à margem não tem limite, como aquele que tem tudo também não tem limite. Quer dizer... Espero que o filme sirva de exemplo para os jovens, eu quero mesmo que dê a sua contribuição enquanto filme. Filme bem feito, filme de qualidade, que tem uma mensagem boa, embora sejam imagens duras, mas significativas, responsáveis. E o cinema é o lugar onde nós imprimimos essa cara nossa, o nosso destino, nossos sentimentos, aquilo que queremos. Eu acho extremamente... O cinema brasileiro sempre foi assim,

¹²⁴ A III Semana de Sociologia, cujo tema foi “A Sociologia como Crítica do Presente”, ocorreu nos dias 20 e 21 de janeiro de 2005, na UnB. Na mesa-redonda Contribuições Recentes em Sociologia da Arte, o professor João Gabriel Teixeira (Departamento de Sociologia – SOL, da UnB) – integrante da mesa – falou de seu trabalho sobre artistas de Brasília, como o qual ele pretendia mostrar, entre outras coisas, que a capital não é, unicamente, um lugar onde existem apenas políticos corruptos – conforme pensam muitos a respeito dela.

¹²⁵ Uma outra produção do DF, onde os temas da corrupção e da impunidade são abordados de forma muito peculiar (digo isto, pois assisti o filme), é o curta-metragem “Suicídio Cidadão” (2003), de Iberê Carvalho. Tem-se a seguinte sinopse para este: “Na capital federal, jovens universitários discutem alternativas para acabar com a corrupção no país. Até que Zé resolve partir para a ação” (TRIGÉSIMO SEXTO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2003: 57). O nome “Bruno Torres” consta no elenco do filme. Não sei se o cineasta de “O Último Raio de Sol” atuou neste filme – de temática similar à de seu curta -, ou se o ator é homônimo dele. O filme concorreu a premiação da Mostra Competitiva 16mm do 36º FBCB e ao Troféu Câmara Legislativa do Distrito Federal. Integrou também a Mostra Competitiva 16mm da 6ª. Mostra Taguatinga, ocorrida de 10 a 13 de agosto de 2004, no Centro Cultural do SESI, na cidade de Taguatinga (DF) – mostra na qual assisti novamente o filme.

¹²⁶ Esta visão do autor foi apresentada, sob forma um pouco distinta, no Capítulo II.

né? Rico, diversificado e, nesse sentido, poderoso. Agora, naturalmente, irregular dentro da sua tacada¹²⁷.

Para José Dumont, a ausência de limite – o qual é necessário a uma convivência social onde haja ordem – existe nos dois extremos: na juventude abastada e na marginalizada. Há uma semelhança do que fala Dumont com o que diz Gilda, sobre o mesmo filme, acerca deste servir como exemplo, como filme cujo conteúdo é visto como sendo útil para uma reflexão. Também, como filme que, sendo cinema brasileiro, nos mostra, mostra a nossa cara (ver Anexo I).

Mas, esta identificação entre a Brasília, vista como cidade da impunidade, e os jovens de boa condição financeira - um deles, filho de um deputado – e a Chapada dos Veadeiros é tão óbvia? Jovens ricos, marginal filho de deputado, Chapada dos Veadeiros, são elementos tão intrínsecos da realidade da Brasília – terra de gente corrupta? É a proximidade geográfica da Chapada, a “presença” do deputado, os jovens “riquinhos” e sem limites, que fazem com que nós os situemos em Brasília? Ou é a fala do cineasta, ao apresentar o filme, e o fato de nós assistirmos a fita na cidade? Acredito que os elementos do filme sirvam a tal associação, como acredito, também, que elementos exteriores ao filme, como a fala de Bruno Torres, de José Dumont e o fato de se estar, em Brasília – a par do modo de vida da cidade -, assistindo a “O Último Raio de Sol”, têm esta mesma serventia.

Comentei, com o senhor Fernando Adolfo, que me causou estranhamento que José Dumont tenha visto a juventude transviada de Brasília representada nos dois jovens de “O Último Raio de Sol”. Afinal, disse, os personagens não estão em Brasília, mas na região da Chapada dos Veadeiros, e não há – no filme – nenhuma referência explícita a Brasília. No comentário do coordenador geral do Festival, a história do filme foi contextualizada. Viagens para a Chapada dos Veadeiros, para Pirenópolis, para Caldas Novas são feitas, majoritariamente, por “brasilienses”; entre estes, estão jovens como os do filme (ver Anexo I).

O senhor Fernando disse também que o filme já tinha participado, em 2005, do Festival de Tiradentes [Mostra Tiradentes], tendo sido selecionado para o Festival de Recife, a ser realizado no final de abril do mesmo ano, e para um festival na Espanha. Eu acredito que, assistido por um público distante geograficamente de Brasília, o filme não será, necessariamente, visto como um retrato de uma juventude brasiliense, ou de uma juventude brasileira. Talvez, o filme seja admirado por sua bela fotografia, ou pela forma de inserir, como personagem, a natureza. Poderá, quem sabe,

¹²⁷ Na defesa do projeto desta tese, a professora Mariza Veloso comentou a respeito de um filme que estava sendo feito na SQS 305 (quadra do Plano Piloto de Brasília), o qual contava a estória de um filho de diplomata, que aproveitava a ausência do pai, numa viagem, para fazer o que bem entendesse. Ela disse achar que este filme estava sendo feito por pessoas de Goiânia. Também nesta estória parece haver a presença central deste tipo social identificado n’ “O Último Raio de Sol”: o jovem de Brasília privilegiado sócio-economicamente e desregrado moralmente.

ser visto como uma parábola, cuja moral é: “aqui se faz, aqui se paga”, ou “olho por olho, dente por dente” (como eu e Gilda comentamos na entrevista).

Espero ter mostrado também, com tais considerações, que um filme – brasileiro, no caso - pode ser alvo de várias leituras, pois tanto o público varia de acordo com os lugares, quanto são variadas as visões sobre um filme, por parte daqueles que compõem o público de um mesmo local. Alguns brasileiros, certamente, buscarão ver seu retrato num filme brasileiro; alguns estrangeiros, viventes no exterior, podem buscar ver, neste mesmo filme, o retrato do Brasil. Provavelmente, os dois grupos terão algum entendimento comum acerca do filme ao qual assistiram, em razão da universalidade da linguagem cinematográfica. Contudo, suas leituras diferenciadas servem para indicar que um filme, ou um cinema (um conjunto de filmes), se constitui na sua relação com o público, na recepção que este dá a ele. E o público é formado por um conjunto de pessoas. Ainda que a motivação primeira para se assistir a um filme, ou a um conjunto de filmes, seja querer ver um retrato, o que foi visto – neste filme, ou neste cinema – será matéria para a apreciação do espectador sobre o mesmo. Segundo o seu gosto, este espectador julgará o filme, ou o cinema, que viu. E o seu julgamento é mais um julgamento, é mais uma visão - similar a muitas, mas diferente de tantas outras. Através das palmas, ou da ausência delas, após o término da exibição de um filme, podemos falar da reação do público, em termos mais gerais. Mas, como conhecer as apreciações dessas pessoas, sobre o que viram, individualmente, senão ouvindo seus comentários na saída do cinema, na conversa após o filme (ou muito tempo depois da exibição deste), na leitura do que alguns escrevem a respeito, num debate de cinema? A referência a “o brasileiro”, como se este formasse um público homogêneo, parece-me simplista. Assim como me parece simplista falar do filme brasileiro, ou do cinema brasileiro, sem considerar a formação daqueles que o fazem – seus cineastas – e o lugar que o público ocupa para estes, a que público eles destinam seus filmes¹²⁸. Por

¹²⁸ São várias as publicações sobre cineastas do cinema brasileiro nas quais a preocupação por conhecer a formação dos mesmos pode ser identificada. Entre elas, estão biografias de cineastas (algumas já mencionadas ao longo desta tese) como: *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, de Helena Salem (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987), sobre Nelson Pereira dos Santos; *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*, de Ivana Bentes (Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996), sobre Joaquim Pedro de Andrade; *Glauber Rocha, esse vulcão*, de João Carlos Teixeira Gomes (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997), sobre Glauber Rocha; *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*, de Inimá Simões (São Paulo: Estação Liberdade, 1997), sobre Roberto Santos; *Walter Lima Júnior, Viver Cinema*, de Carlos Alberto Mattos (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002) sobre Walter Lima Jr. Também em sua autobiografia *Por dentro do cinema novo: minha viagem*, Paulo César Saraceni relata como foi construindo sua trajetória como cineasta. Na obra *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (originalmente apresentada como tese de doutoramento ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), Paulo Emilio Salles Gomes mostra a importância da cidade de Cataguases, na Zona da Mata de Minas Gerais, e da revista carioca *Cinearte* para a formação do cineasta Humberto Mauro (São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974). Também na coletânea de ensaios organizada por Paulo Emilio e Jean-Claude Bernardet - *Glauber Rocha* (Paz e Terra, 1977) -, vemos o ensaio de Raquel Gerber (Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema novo), onde a autora considera o “papel de mobilizador cultural” de Glauber Rocha, no que é identificado como o “movimento cultural da Bahia”, como um meio de entendimento da sua filmografia. Já *O cinema segundo Eduardo Coutinho*, de Claudio M. Valentinetti (Brasília: M. Farani Editora, 2003) é uma longa entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho, que mostra, entre outros, o que significou para ele ter estudado no IDHEC, Escola de

fim, torno a dizer: um filme é visto pelos olhos de quem o vê, e este olhar revela óticas diferentes sobre esta mesma realidade que é o filme.

domingo 28

A primeira visita ao Cinememória

Em um artigo do Caderno C, do jornal *Correio Braziliense*, de 12 de novembro de 2004, a escritora e jornalista cearense Ana Miranda conta sua primeira ida ao Cinememória, com o poeta Nicholas Behr – nome conhecido no cenário da poesia brasiliense. À porta da casa da W3 Sul, esperava-lhes, diz ela:

... um homem que poderia ser um exemplar do sertanejo euclydiano, e cuja figura vibrante nos abraçou com um afeto paraibano, aquele afeto respeitoso, acolhedor. Ele nos fez entrar, e então era um lugar de surpresas e espanto, principalmente para uma mulher, pois as mulheres têm um instinto de preservação da sala, da cozinha, dos quartos (MIRANDA, *Correio Braziliense*, 12/12/04).

Este homem era o cineasta Vladimir Carvalho. Realmente, quem fala da pessoa de Vladimir não tem como deixar de falar deste seu destacado lado caloroso, podendo, como Ana, reconhecer este modo de ser como próprio da Paraíba. O Cinememória se lhe afigurava ainda mais surpreendente, disse, por não ser ela homem, e por estar numa casa onde sala, cozinha, quartos, haviam sido invadidos pelos objetos de um colecionador e transformado-se em um museu. Casos de escritores cujas bibliotecas tinham tomado todos os cantos da casa - a ponto de serem expulsos, por elas, os viventes - eram de seu conhecimento. Mas ali era diferente: o museu de cinema era também a casa de Vladimir, o qual convivia harmoniosamente com sua coleção. Sobre a casa e museu, ela escreve:

Está repleta de moviolas, xilogravuras, filmes, fotos, livros, câmeras, tem um auditório para sessões de filmes e conversas, um álbum com mensagens e assinaturas de figuras admiráveis, até mesmo uma espécie de sacrário que reverencia heróis do cinema. Com uma alegria orgulhosa e modesta, Vladimir nos apresentou cada uma das peças do cinemória, contando estórias, citando nomes, em seu modo refinado de recordar. Mostrou-nos um dos livros que seu pai lhe deu, com as páginas amarelas, lidas e relidas. Parecia voltar à infância em Itabaiana, quando caminhava sozinho pelos trilhos do trem, caçando as paisagens, ou quando as moças de sua pequena cidade fizeram para ele uma roupa toda coberta de folhas. Ou, ainda, quando na ponta do Cabo Branco mostrava ao irmão a luz do sol a nascer. Ele guarda tudo (MIRANDA, *Correio Braziliense*, 12/12/04).

Cinema da França altamente prestigiada. Também nos depoimentos de cineastas que filmaram nos anos 90, coletados por Lúcia Nagib em *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (São Paulo: Ed. 34, 2002), cada cineasta conta um pouco de sua vida e de como passou a fazer cinema. Estas obras aqui mencionadas nem de longe

Vejo o artigo de Ana Miranda como sendo muito rico. Esta riqueza permite-me fazer algumas observações na citação acima. Eu estive pela primeira vez no Cinememória no domingo de 28 de novembro de 2004, sexto dia da programação do Trigesimo Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Senti uma emoção grande por estar adentrando aquele universo, para mim, meio sagrado. Sem dúvida, é um lugar sagrado, é um lugar de culto ao cinema. E não só ao cinema, como mostra o texto de Ana Miranda. No Cinememória, Vladimir consagra-se às suas memórias pessoais, dedica-se, oferece-se afetuosamente a elas [“Oferecer afetuosamente”, “dedicar” são sinônimos dados por Aurélio Buarque de Holanda para o verbo “consagrar” (FERREIRA, 1975: 367)]. Memórias presentes em objetos como os livros dados a ele por seu pai. Ele as sagra, oferta-as a nós, ao fazer de sua casa um museu. Ana Miranda fala de “uma espécie de sacrário” para a gente importante do cinema. Lendo o que ela escreve sobre a “casa de Vladimir Carvalho”, penso que muitos de nós devem ter, em suas casas, um pouco do Cinememória. Certamente, saberemos reconhecer onde estão os objetos, para nós, investidos de uma maior dignidade, e saberemos também como eles estão, como costumam ser dispostos, colocados. Podem ser os retratos dos familiares e amigos, as imagens religiosas, os livros na estante, o bibelô... Nossa casa pode muitas vezes ser, em alguma medida, um museu privado.

Aproveito para me remeter ao filme “Brasília, um Dia em Fevereiro” (1996), de Maria Augusta Ramos¹²⁹. Este é um documentário que mostra um pouco do dia-a-dia de uma estudante da UnB, de um homem que vende espelhos no Plano Piloto e da esposa de um diplomata. A casa da esposa do diplomata é uma exibição de obras de arte. São quadros com paisagens da Sibéria... Imagens de realidades distantes, estrangeiras. Quadros para serem expostos, exibidos e não vendidos. Exibidos, como visto no filme, às esposas de outros diplomatas que chegam para lhe visitar. O sofisticado é o enquadramento desta personagem; ele é sua propriedade. Sua casa é como um museu privado; podemos dizer que é a casa de uma colecionadora de obras de arte.

No *Novo Dicionário Aurélio*, há duas definições para museu. Na primeira, entende-se museu por: “Lugar destinado não apenas ao estudo, mas também à reunião e exposição de obras de arte, de peças e coleções científicas, ou de objetos antigos, etc”. Na segunda, uma acepção figurada: “Reunião de coisas várias, miscelânea” (FERREIRA, 1975: 957). Quando escrevo que o espaço da casa pode ser visto, um pouco, como um museu privado, escrevo num sentido metafórico. Mas este

esgotam as publicações onde somos informados da maneira pela qual os indivíduos aqui em questão constituíram-se como cineastas.

¹²⁹ Apresento aqui uma sinopse do filme, a fim de mostrar como este é nela visto: “Um corte longitudinal no cotidiano da cidade através de três habitantes de diferentes classes sociais: uma estudante universitária, uma mulher de diplomata e um vendedor ambulante de espelhos. Documentário destituído de entrevistas ou depoimentos formais, baseado unicamente na observação de fragmentos da vida de seus personagens. Co-produção com a Holanda, país em que a realizadora brasileira vivia na época” (MATTOS, 2003: 29).

sentido não se constrói apartado dessas duas definições do dicionário. Ocorre que colocamos objetos na nossa residência, em determinados lugares, de forma a ficarem expostos para nós. E se estes se encontram na sala, tornam-se mais expostos para os que vêm de fora, para os que moram em outras casas. Como já disse, alguns destes objetos podem estar investidos de um especial valor pessoal, o que pode fazer com que cuidemos deles de forma a preservá-los - como é preservado o que se expõe em um museu (este aspecto da preservação não aparece na definição do dicionário). Afora isso, na casa pode-se, talvez, entrever um museu, por ser ela uma reunião das mais variadas coisas. É o que nos indica a segunda definição do *Novo Dicionário Aurélio*, porém, eu não me refiro aqui a ela.

Fiz parte de um público que lotou o Cine Brasília no sábado à tarde, na Mostra Brasília, com entrada franca. No evento, o apresentador anunciava, antes da projeção dos filmes, a exibição do filme “Descobrir”, de Ricardo Miranda, às dezessete horas de “amanhã” – domingo, 28 de novembro – no Cinememória: W3 Sul 703 Bloco G Casa 73. Todos estavam convidados.

O que me passou pela cabeça, de imediato, foi imaginar se haveria lugar para acomodar tanta gente, caso boa parte daquele público resolvesse ir. Eu não conhecia o espaço físico do museu, mas sabia que era uma casa na W3 Sul. E como todas as casas na W3 Sul costumam ter um tamanho similar, bem menor que o do cinema, supus que, apesar de feito o anúncio da exibição, não se esperava que todos comparecessem. Também o horário coincidia com o da Mostra Brasília de domingo, às dezesseis horas e trinta, com entrada franca novamente. Eu não pude estar presente a esta sessão de domingo, mas acredito que ela tenha sido tão lotada quanto a de sábado, ou mais. Sem dúvida, a Mostra Brasília, que ocorreu no sábado, dia 27, e domingo, dia 28, foi a mostra com maior público do Festival. Com entrada franca e livre (não ficou ninguém à porta do cinema para controlar o número dos que entravam), teve mais gente reunida do que em quaisquer outras mostras do Festival. Também no domingo de manhã, quando fui assistir, às dez horas, o Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, cuja mesa teve o tema “Preservação da Memória Cinematográfica. Restauração do filme **O País de São Saruê**”, de Vladimir Carvalho, vi no saguão e em outro andar do hotel, reservado por completo ao Festival, papéis A4 com informe da exibição no Cinememória.

Fui assistir “Descobrir”. Lá, Vladimir convidava muito informalmente os que chegavam a entrar. Tal acolhida calorosa deste “colecionador-anfitrião” e museólogo, entre aspas, é - sem dúvida - um diferencial dos museus institucionalizados, museus em que pagamos uma taxa para entrar, e somos, quem sabe, orientados por um guia cuja fala é despida de palavras de cunho afetivo para nós - os visitantes. Cito o exemplo da casa da poeta Cora Coralina, na Cidade de Goiás (GO), transformada em museu. A visita que fiz à casa, em setembro de 2003, foi conduzida por um guia

que parecia entusiasmado com os relatos que fazia de Cora, parecia ser dela também um admirador. Contudo, não havia qualquer receptividade para conosco senão aquela apropriada para os que pagam a visita.

Ana Miranda chamou de “afeto paraibano” esta acolhida de Vladimir. Penso que Vladimir tem clara consciência do significado de tal acolhida, e talvez a execute com o intuito de estar reafirmando, em alguma medida, este significado. Essa intuição apareceu melhor para mim quando li seu texto “Ariano, uma imagem”, publicado no *Correio Braziliense*, sobre o escritor paraibano Ariano Suassuna, no qual Vladimir escreve:

[...] por conta de sua generosidade, sempre fui distinguido com provas de sua amizade e sempre tive abertas, a qualquer hora do dia, as portas do casarão da rua do Chacon, em Casa Forte. [...] Por isso tudo eu o admiro e venero irrevogavelmente, não só pela sua genialidade de mestre dramaturgo maior, de poeta e romancista no topo do êxito, mas como fiel, terno, sábio e generoso mestre também das artes nordestinas da amizade. Que Deus assim o conserve. (CARVALHO, *Correio Braziliense*, 12/03/05).

Aí, está um reconhecimento por escrito da importância da acolhida para Vladimir. Os elogios rendidos ao amigo Ariano Suassuna são também por saber ele cultivar as “artes nordestinas da amizade” – como diz Vladimir. O ato de abrir as portas de casa, com um sorriso largo, para receber um visitante, faz parte dessas artes.

Em “Conversa para receber leitor”, Roberto Damatta discorre sobre o ato de receber em casa, ao comparar um livro a uma casa. Ele, autor, recebe o leitor através desta “Conversa...”, que apresenta seu livro *A casa & a rua*. Nesta apresentação, ele revela sua visão de como se dá esta recepção do “outro”:

Por trás do formalismo óbvio, há sempre a regra de ouro da hospitalidade, que se traduz pura e simplesmente no respeito pela pessoa da visita e na satisfação de tê-la dentro do nosso teto, querendo conversar conosco. Aliás, melhor dizendo, são precisamente essas normas de recepção que amortecem a passagem entre a casa e a rua e, simultaneamente, nos fazem anfitriões, transformando o estranho, o parente e até mesmo o inimigo ou o estrangeiro numa “visita” (DAMATTA, 1997: 11).

A simpática naturalidade com que Vladimir recebe, provavelmente, faz parte das normas referidas pelo antropólogo Roberto Damatta, as quais não estão enunciadas na citação acima, mas dizem respeito também aos ditos destinados às visitas: “fique à vontade”, “vá desculpando alguma coisa”, “não repare na casa, não deu tempo de arrumá-la toda...” Tais normas, interiorizadas e apreciadas por Vladimir, tiveram, para mim, este efeito do qual falou Damatta: o amortecimento da passagem entre a casa e a rua.

O autor diz também que “casa” e “rua”, para os brasileiros, são “categorias sociológicas”. Para explicar seu uso de “categoria sociológica”, refere-se a Durkheim e Mauss, para quem o conceito faz parte do sistema classificatório de uma sociedade e de seu sistema de ação. Assim, entender “casa” e “rua” - como categorias sociológicas para os brasileiros – significa dizer que estas duas palavras denominam espaços geográficos ou realidades físicas mensuráveis, mas denominam, principalmente, esferas de ação social, domínios culturais institucionalizados e outros planos de ordem moral. Daí, a razão de “casa” e “rua” terem a capacidade de despertar emoções, reações, leis, etc.

Ana Miranda disse que para uma mulher, principalmente, o Cinememória “era um lugar de surpresas e espanto”, pois sala, cozinha e quartos não foram preservados. Quem sabe, esta abordagem de Damatta possa explicar estas reações por parte da escritora e jornalista, ao ver a reformulação dos cômodos interiores da casa, que a existência do Cinememória operou. Talvez, sala, cozinha, quartos, seriam, na percepção de Ana Miranda, domínios culturais institucionalizados para as mulheres, os quais ela não pôde reconhecer naquela casa tomada pelo Cinememória. É como se tivesse havido um choque de significações: uma casa sem sala, cozinha, quartos.

Diferente dela, eu entrei no Cinememória com a noção de estar entrando num museu de cinema organizado pelo cineasta de maior reconhecimento no cinema brasiliense. Adentrando o Cinememória, fui dar no cômodo onde há fotos, câmeras, cartazes de filmes, etc. Ismail Xavier - crítico de cinema e professor na área de Cinema da ECA-USP - admirava-se da organização do Cinememória, e Vladimir agradecia com sua modéstia característica. Modéstia essa que faz com que corramos o risco de esquecer que documentarista de sucesso é esse que temos o privilégio de ouvir falar. A professora Dácia Ibiapina - da Faculdade de Comunicação da UnB – também estava aí presente. Ela levou-me a um outro cômodo, onde estavam as estantes com os livros de Vladimir, e me indicou aqueles que eram de autoria de José Lins do Rego (Vladimir estava em fase de realização do filme “O Engenho de Zé Lins”). Depois fomos a um outro cômodo que, ela me disse, era antes a cozinha. Esta foi transformada no ateliê de Vladimir, que esculpe em madeira. Em cima de uma mesa, um Cristo de madeira, o qual foi filmado no documentário da professora Dácia: “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra” (2004). Neste, vemos Vladimir trabalhando nesta peça. Ana Miranda comentou também sobre esta imagem ao escrever:

Vladimir parecia um padre cuidando de sua igreja. Foi pensando nessa bobagem, e em outras, que vi meus olhos úmidos observando um Cristo que Vladimir esculpe nas horas vagas. Com a mesma paciência e obstinação com que fez seus filmes e o nosso museu (MIRANDA, *Correio Braziliense*, 12/12/04).

Na referência ao padre e à igreja, Ana Miranda indicou que viu, no Cinememória, um lugar sagrado, como eu também assim o percebi. No ateliê de Vladimir, comentei com a professora Dácia que o cantor e compositor Paulinho da Viola também fazia trabalhos em madeira, como o documentário “Meu tempo é hoje” (2003), de Izabel Jaguaribe mostra. É interessante como o documentário de pessoas públicas pode nos revelar facetas suas como a de talentos pessoais desconhecidos do grande público. No caso de Vladimir, eu também vim a saber de seu apreço pela arte em madeira ao assistir o documentário “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra”, exibido no 37º Festival de Brasília na sexta-feira, dia 26 de novembro.

Foi nesse instante que comecei a juntar algumas peças (tendo visto os livros e então à frente daquelas peças de madeira) e a atentar para o fato de que o Cinememória não era um lugar onde estavam expostos apenas objetos relativos ao cinema, lá Vladimir expunha, também, objetos de caráter outro, pertencentes às suas memórias pessoais. Acho que não seria arriscado dizer que o Cinememória é um museu das memórias pessoais de Vladimir. E o cinema, não é preciso nem dizer, é peça (mas não de madeira) central nessas memórias.

Os livros recebidos por Vladimir do pai fazem parte de suas lembranças. São dados a partir dos quais ele opera a reconstituição de uma lembrança – como explica Halbwachs, n’ *A Memória Coletiva* (1990: 34). E a escultura em madeira? De que modo ela faria parte do quadro de referência de sua memória individual? Jean Duvignaud escreve:

A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual* [grifo do autor], e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamaremos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem (DUVIGNAUD, 1990: 14).

A rememoração pessoal de Vladimir, em “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra”, permitiu-me saber como a escultura em madeira fazia parte de sua memória individual. O documentário está nestas malhas de solidariedades múltiplas da quais fala Duvignaud. A lembrança de Vladimir sobre a arte de trabalhar em madeira emergiu nas filmagens do filme, no qual Vladimir estava engajado como o biografado, o documentado.

“Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra” tem início com uma imagem de Vladimir num carro, chegando ao município onde nasceu: Itabaiana, na Paraíba. Lá, ele rememora sua vida na cidade ao passear pelos lugares onde cresceu. Fala, por exemplo: da linha do trem que passava pela cidade, ao caminhar sobre os trilhos; do rio onde não podia tomar banho por ser uma criança asmática; e do sobrado onde estudou, apontando-o de longe. Fotos da família e os livros de José Lins aparecem também ao som de seu relato. Chega, então, à Igreja Matriz de Itabaiana, onde

mostra as portas de madeira feitas por seu pai, bem como o altar lateral e três móveis de gabinete. Sobre a madeira e seu pai, diz:

Isso me cativou muito, eu gosto muito da madeira. Eu me lembro quando eu era menino, por exemplo, do cheiro de cedro. Eu me lembro que meu pai chegava da loja dele, da grande oficina que tinha ao lado, me punha no colo e recendia a cedro. [...] Era aquele cheiro gostoso da madeira. Ficava entranhado nele. Porque ele circulava lá na oficina, dando orientação, desenhando, esculpindo. Isso para mim é quase um encantamento, uma coisa que eu herdei, que me fala afetivamente. Parece que ele está aqui, meu pai, que desapareceu, morreu com 39 anos – uma coisa estúpida.

A figura do pai é muito central para Vladimir, como mostra o filme. Ouvimos a fala acima em *off*, enquanto vemos imagens do ateliê: peças de madeira (entre elas, o Cristo) e Vladimir esculpindo. O início do documentário pode ser visto à luz de uma passagem de Halbwachs. Nesta, ele diz que, na volta a uma cidade onde já estivemos, o que é percebido por nós nos fornece elementos para a reconstituição de um quadro no qual várias partes jaziam no esquecimento. Não são as percepções atuais que se conformam ao quadro das lembranças antigas, mas o contrário: estas últimas adaptam-se às primeiras. É como se houvesse um confronto do que é visto no presente com o que se recorda do passado. É uma concordância no tocante aos aspectos essenciais que faz, apesar das divergências, que um conjunto de lembranças possa ser reconstruído de forma a ser reconhecido. Se nossa lembrança pode recorrer à lembrança de outros sobre a mesma vivência que queremos evocar, certamente, teremos uma maior segurança com relação à fidedignidade de nossa evocação. Contudo, observa Halbwachs:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, op. cit.: 26).

Esta visão de Maurice Halbwachs remete-me à expressão “riqueza de vida interior”. Ao reconhecer um indivíduo com uma “riqueza de vida interior”, pode-se estar auferindo este reconhecimento a alguém que teria, segundo este pensador francês, uma quantidade de pessoas em si mesmo. Mas não apenas uma quantidade de pessoas, como todos nós temos, mas, quem sabe, uma quantidade maior de pessoas ilustres, de grandes nomes, de autores e artistas conhecidos, com os quais este indivíduo tomou contato através de seus feitos e/ou obras. Sua “riqueza de vida interior” é reconhecida em razão da importância que atribuímos a todos estes que participaram, entre aspas, de sua formação. Digo “entre aspas”, porque ele pode nunca tê-los conhecido

pessoalmente, vivendo, quem sabe, uma “pobreza de vida exterior” que não lhe permitiu interagir com estes. Faço a ressalva de que estou mencionando aqui um caso hipotético, é claro que podemos reconhecer, nas pessoas, uma “riqueza de vida interior”, por motivos totalmente distintos desse apontado acima.

O relato de Vladimir sobre a madeira e o pai é lembrado, no filme, unicamente por ele. Seu pai é uma das pessoas que Vladimir traz consigo – como diria Halbwachs. Segundo o autor, o indivíduo – a fim de reconstituir suas lembranças - volta-se para essas pessoas que carrega internamente; adota, por um momento, a perspectiva das mesmas; e continua a fazer parte do grupo delas, por encontrar, em si mesmo, concepções e formas de olhar a realidade às quais não chegou apartado desse grupo, e através das quais continua ligado a ele. No caso de Vladimir, a arte de trabalhar em madeira pode ser vista como expressão desta busca por reconstituir lembranças: a madeira por ele trabalhada dá materialidade a esta reconstituição das lembranças onde seu pai está.

Sáímos do ateliê e subimos uma escada que nos levou ao auditório. À frente das cadeiras, uma mesa, e atrás dessa, a tevê em cima de um móvel onde estavam, provavelmente, o vídeo e/ou DVD. Lá encontrei um casal de amigos meus, Ricardo e Sabrina, que eu já sabia que iriam. Quando o documentário “Descobrir” acabou, uma senhora pediu que alguns dos mais famosos, que estavam mais próximos, se juntassem para que ela tirasse uma foto. Eles o fizeram, e ela tirou ali uma de suas primeiras fotografias. Neste exato instante, eu tirava a minha máquina fotográfica da bolsa, com o intuito de fotografar o auditório, quando atentei para aquele grupo, que continuava formado, mesmo após já terem sido fotografados. Eles, acho eu, esperavam que eu os fotografasse, e eu fiz isto (Foto 7, p. 224).

Gilná, esta senhora que foi a primeira fotógrafa a se manifestar (eu fui a segunda e última), pediu que eu tirasse, com sua máquina, uma foto dela com Vladimir e o cineasta Eduardo Coutinho. Tendo-a tirado, aproveitei para pedir-lhe que tirasse também uma foto minha com os dois. A esta, juntou-se a professora Hilda Machado, da Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), que foi palestrante do seminário Neo-Realismo na América Latina, da programação de *workshop*, seminários e oficinas do 37º Festival. O clima era de descontração. Alguém perguntou a Vladimir sobre o aposento que ficava ao lado do auditório, para trás da linha da escada. Ele disse que era seu quarto (só aí vim a saber que o museu também tinha função de casa, lar). “_ Mas e a cozinha?” – foi a pergunta do outro lado. Respondeu-lhe que usava a cozinha de uma outra casa. Como no texto de Ana Miranda, novamente o espaço do museu parecia estar sendo confrontado com o da casa. Vladimir pediu que ninguém deixasse de registrar sua presença no livro de assinaturas em cima da mesa. Eu ainda tirei algumas fotos. Todos iam dando tchau. Despedi-me de meus amigos e dali fui com a professora Dácia e a sra. Gilná para o Cine Brasília, para a sessão das vinte horas. Saí do

Cinememória como quem sai de um lugar de preservação de memória¹³⁰, no qual se sentiu “em casa”.

segunda 29

No dia 29/11, compareci aos debates com as equipes dos filmes da Mostra Brasília e da Mostra Competitiva 35mm, exibidas no domingo, dia 28, no Cine Brasília. Nesta segunda - último dia de exibição da Mostra Competitiva 35mm no Cine Brasília -, a fila para a compra de ingressos, à tarde, estava bem menor, sem comparação com a dos dias anteriores. Na primeira sessão, a das 20h30, o Cine Brasília continuava com suas cadeiras todas ocupadas, mas não me recordo de ter visto ninguém sentado no chão. Parecia que o Festival, com a afluência dos dias anteriores, tinha acabado. Naquele dia, eu encerrava também minha observação do 37º FBCB.

O documentário no 37º FBCB

No 37º FBCB, dentre os seis filmes concorrentes na Mostra Competitiva 35mm, na categoria longa-metragem, dois deles eram documentários: “500 Almas (SP 2004), de Joel Pizzini e “Peões” (RJ 2004), de Eduardo Coutinho. Na Mostra Competitiva 35mm - curtas e médias, dos doze filmes concorrentes, os três documentários eram o curta-metragem “Êxito D’Rua” (PE 2004), de Cecília Araújo e os médias-metragens “O Som, As Mãos e o Tempo” (DF 2004), de Marcos de Souza Mendes e “Viva Cassiano!” (DF 2004), de Bernardo Bernardes. Na Mostra Competitiva 16mm, dos vinte curtas-metragens, eram dois os documentários: “Maria Leontina – Gesto em Suspensão” (RJ 2004), de Alexandre Dacosta e “O Homem da Mata” (PE 2004), de Antônio Luiz Carrilho de Souza Leão. Na Mostra Brasília, dos três longas-metragens que concorriam, um era o documentário “Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde”, de Érika Bauer. “O Som, as Mãos e o Tempo” e “Viva Cassiano” eram os dois documentários da categoria “curta-metragem 35mm”, a qual teve dez filmes concorrendo ao todo. Na categoria “filmes em 16mm”, não houve entre os seis concorrentes nenhum documentário. Na Mostra de Filmes Restaurados, foi relançada e exibida a cópia restaurada do documentário “O País de São Saruê” (PB 1971), de Vladimir Carvalho. Foi exibido também o documentário “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de guerra” (2004), de Dácia Ibiapina – o qual foi vencedor do DOCTV I, no Distrito Federal. O filme de encerramento do Festival foi o documentário *Entreatos* (RJ 2004), de João Moreira Salles.

Hoje, o cinema documental vive uma fase de grande reconhecimento no Brasil e no mundo. O crítico de cinema especializado em cinema brasileiro, Marcelo Lyra, que ministrou o *workshop*

¹³⁰ Michael Pollak refere-se aos museus como objetos materiais nos quais a memória é guardada (POLLAK, 1992: 10). Na entrevista que fiz com Vladimir, ele explica que o nome da Fundação Cinememória vem de sua idéia de criar um espaço onde fosse preservada a “memória do cinema” (ver Anexo I).

10 Anos de Retomada: os novos rumos do cinema brasileiro e a ANCINAV (do qual participei no 37º FBCB), indicou o sucesso do gênero numericamente. “Tiros em Columbine” (EUA 2002), de Michael Moore, que ele classificou como um *showman*, teve um público de 300 mil pessoas, e “Fahrenheit 11 de setembro” (EUA 2004), do mesmo diretor, teve o dobro disso. Para assistir ao documentário “Santo Forte” (RJ 1999), de Eduardo Coutinho, 360 mil pessoas foram ao cinema; 40 mil pessoas foram ver um outro documentário seu: “Babilônia 2000” (RJ 2001). Segundo Marcelo Lyra, não seria possível supor que um documentário como “Janela da Alma” (2002), de João Jardim e Walter Carvalho¹³¹ - que aborda um tema como “as várias maneiras de olhar” – tivesse um público de 120 mil pessoas, como ocorreu. Para o crítico e professor, os documentários estavam disputando em igual condição com os filmes de ficção no 37º FBCB – o que podemos ver como um exemplo do quanto os primeiros conquistaram um espaço, talvez, antes marcadamente ocupado pela ficção.

Na entrevista que realizei com o sr. Fernando Adolfo - que desempenha funções como a de coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e de diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal –, ele referiu-se ao apogeu alcançado pelo documentário, nos últimos quatro anos, no âmbito nacional e internacional. A seu ver, este auge deve ser atribuído também às novas tecnologias, chamadas por ele também de “nova mídia”. As novas tecnologias permitiram que se chegasse a um padrão classificado como “baixo orçamento”, o qual veio facilitar para que o documentário voltasse a ter uma carreira. No documentário, a gravação antes feita em película precisava ser interrompida a cada quatro ou oito minutos no máximo, enquanto a gravação digital – a “nova mídia” - permite que horas seguidas sejam gravadas sem interrupção, para serem editadas depois. Além disso, a película encarecia o documentário, que é um filme onde a dificuldade para a captação de recursos é maior do que no filme de ficção, o qual, em sua história, pode fazer propaganda de seus patrocinadores e investidores. O caráter denunciativo, freqüentemente presente no documentário, é visto como um outro fator contribuinte para sua “carreira muito menor”. Para o sr. Fernando Adolfo, o documentário está reassumindo seu lugar no Brasil e em Brasília – terra de “grandes documentaristas”. A atual cena do documentário é a de ter filmes, por vezes, com maiores bilheterias do que o cinema de ficção. Sobre o documentário, ele diz também: “Eu acho que o documentário tem essa felicidade de maior comunicação, principalmente

¹³¹ A Europa Filmes apresenta a seguinte sinopse para o filme: “O premiado *Janela da Alma* apresenta dezenove pessoas com diferentes graus de deficiência visual – da miopia à cegueira total – que narram como se vêem, como vêem os outros e como percebem o mundo” Celebridades como o prêmio Nobel José Saramago, o músico Hermeto Paschoal, o diretor Win Wenders, o fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar e o neurologista Oliver Sachs fazem revelações pessoais e inesperadas sobre vários aspectos relativos à visão: o funcionamento fisiológico do olho, o uso de óculos e suas implicações sobre a personalidade, o significado de ver ou não ver em um mundo saturado de imagens, e também a importância das emoções como elemento transformador da realidade. *Janela da Alma* resulta em uma reflexão emocionada sobre o ato de “ver” – ou não ver – o mundo” (EUROPA Filmes).

com um público específico, porque ele retrata a realidade do nosso povo, a realidade da sua gente, da sua cidade, do momento político e histórico” (ver Anexo I).

No programa Globo Comunidade, exibido na tevê Globo em 01/05/2005 (aqui referido pela primeira vez no segundo capítulo), Vladimir Carvalho emitiu opinião semelhante à do senhor Fernando Adolfo, no que tange à ascensão do documentário, ao dizer que este tem vivido uma “espécie de *boom*”, com grande influência no cinema brasileiro. A forte presença do documentário é indicada – na fala de Vladimir - pelos prêmios ganhos por este gênero no Brasil e no exterior, atualmente.

No 37º FBCB, o fato de “Peões”, de Eduardo Coutinho, ter sido premiado como o melhor longa-metragem em 35mm é, sem dúvida, exemplo do auge do documentário no Festival. Foi a segunda vez que um documentário do cineasta foi vencedor, no FBCB, nesta categoria; a primeira foi com o filme “Santo Forte” (RJ 1999), no 32º Festival, em 1999.

A Mostra Brasília

A Mostra Brasília é composta pelos filmes que concorrem ao Troféu Câmara Legislativa do Distrito Federal, acompanhado de uma premiação em dinheiro. Neste 37º FBCB, o valor total da premiação em dinheiro foi de sessenta e cinco mil reais. Deste total, cinquenta mil reais foram para o melhor longa-metragem 35mm, dez mil reais para o melhor curta 35mm, e cinco mil reais para o melhor curta 16mm¹³². Integram a mostra filmes produzidos no Distrito Federal e inscritos no Festival de Brasília. Estes podem ter sido, ou não, selecionados para as mostras competitivas do Festival. A premiação é conferida pela Câmara Legislativa do DF desde 1996, aos filmes que julga como os melhores filmes produzidos em Brasília.

Conforme relatado, em entrevista, pelo senhor Fernando Adolfo, a Mostra Brasília não existiu no Festival de Brasília desde 1996, quando teve início a premiação da Câmara Legislativa do DF. O maior crescimento da produção de Brasília ocorreu em 98; antes deste momento, disse ele, não havia longas, curtas e filmes 16mm em número suficiente para a criação da mostra. Vladimir Carvalho era praticamente o único representante desta produção anterior a 98; Brasília carecia de leis de incentivo para a realização de filmes, e, nela, a presença maior não era de cineastas, mas de estudantes de Cinema. O surgimento da Mostra Brasília é por ele atribuído ao fato de esta “geração”

¹³² Os catálogos do 32º, 33º, 34º, 35º, 36º e 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro mostram igual valor total para a premiação da Câmara Legislativa do Distrito Federal e igual distribuição da mesma entre as três categorias: longa 35mm, curta 35mm, curta 16mm. Ou seja, ao longo destes anos, não houve alteração no valor e na divisão do prêmio (TRIGÉSIMO Segundo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999; TRIGÉSIMO Terceiro Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2000; TRIGÉSIMO Quarto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2001; TRIGÉSIMO Quinto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002; TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2003; TRIGÉSIMO Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2004).

de estudantes ter se formado, e à produção de filmes que se seguiu é vista como consequência deste fato (ver Anexo I).

Segundo o coordenador geral do Festival, para um filme concorrer à premiação da Câmara Legislativa do DF, é necessário, como já dito, que ele seja uma produção do Distrito Federal e que seja inscrito no FBCB. Caso ele seja selecionado para concorrer no Festival, ele será exibido na mostra competitiva de sua categoria. Desse modo, ele concorre às duas premiações: a do FBCB e a da Câmara. Caso ele não seja selecionado para concorrer no Festival, ele é exibido na Mostra Brasília e concorre apenas à premiação da Câmara. Como pode ser observado, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro torna-se o meio de acesso para o filme produzido no DF concorrer a esta premiação. O senhor Fernando Adolfo falou também da homenagem aos 10 anos de premiação da Câmara Legislativa do DF, completados agora em 2005. A homenagem - a ser feita em abril do mesmo ano, com o nome de Prêmio Brasília 10 Anos Câmara Legislativa – exibirá os filmes da Mostra Brasília do ano de 2004 no Cine Brasília.

O senhor Fernando Adolfo indica 1998 como o ano no qual já existia uma produção cinematográfica do Distrito Federal com a qual era possível realizar a Mostra Brasília. Não tive acesso ao catálogo do 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no entanto, no catálogo do 32º FBCB, a premiação da Câmara Legislativa do Distrito Federal figura, entre outras, na seção “Premiação”, entre os “Prêmios Especiais” (TRIGÉSIMO Segundo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro). Não há, na programação deste 32º FBCB, qualquer indicação para a Mostra Brasília, ou para uma mostra da produção cinematográfica brasiliense. Já no catálogo do 33º FBCB, há a seção da Mostra dos Filmes Brasilienses Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF. A mostra é composta de quinze filmes: dois longas 35mm, seis curtas 35mm e sete curtas 16mm. Todos datam do ano de 2000 e têm o DF como local de produção (TRIGÉSIMO Terceiro Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2000: 80-85).

No catálogo do 34º FBCB, a seção “Mostra do Filme Brasiliense” segue-se a dos “Prêmios Especiais”, onde aparece a premiação da Câmara Legislativa do Distrito Federal. A mostra é organizada pela ABCV (Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo). Quinze filmes compõem a Mostra do Filme Brasiliense. Eles datam de 1999 (4), 2000 (8) e 2001 (3). Apenas um longa-metragem dos filmes de 2000 não constituiu a Mostra dos Filmes Brasilienses Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF, ocorrida no ano anterior. Além destes filmes de 2000, já exibidos no FBCB no ano precedente, é provável que os filmes datados de 1999 também já tivessem sido exibidos no Festival. Isto mostra que, até então, era necessário reprisar filmes desta mostra de filmes produzidos no DF, a fim de que esta fosse realizada anualmente no Festival. Ou seja, até aí não era possível que uma mostra da produção do Distrito Federal fosse toda ela

composta de filmes nunca antes exibidos no FBCB. De certo, os filmes reprisados não concorriam à premiação da Câmara Legislativa do DF.

No 35º FBCB, surge a denominação “Mostra Brasília”. A mostra é parte da Programação Paralela do Festival. Integram-na treze filmes: doze de 2002 e um de 2001. Nenhum deles foi exibido nas duas mostras sobre as quais se falou antes. No 36º FBCB, sete filmes integram a Mostra Brasília, todos datados de 2003. No 37º FBCB são oito filmes integrando a mostra: sete produções de 2004 e uma de 2003.

Nos títulos das duas mostras, a categoria “filme brasileiro” aparece: em 1999, no plural e, no ano 2000, no singular. A razão pela qual estes filmes são reconhecidos enquanto filmes brasileiros, enquanto filmes de Brasília, não é clara¹³³. Os filmes são produzidos no Distrito Federal, mas, como é sabido, o Distrito Federal não se restringe a Brasília¹³⁴. Um filme seria

¹³³ A título de explicação, gostaria de dizer que utilizo a expressão “filmes brasileiros” e “filmes de Brasília” como expressões sinônimas. Segundo Dácia Ibiapina, a Associação Brasileira de Cinema e Vídeo é o fórum de decisão que determina se um filme é ou não brasileiro. De acordo com a ABCV, para um filme ser brasileiro é necessário que seu diretor e produtor sejam de Brasília, e que o filme tenha um percentual de técnicos e de atores de Brasília. “O que é o filme brasileiro é um tema recorrente na AVCV” – diz a cineasta.

¹³⁴ Ao longo do processo de feição desta tese, procurei observar se, nas cidades-satélites, estariam pessoas que fizessem filmes, cineastas do cinema brasileiro moradores destas cidades. Da mesma forma, observar se, nestas, haveria produtoras onde os filmes fossem feitos. Ao final dos catálogos do 33º, 34º, 35º, 36º e 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, na seção “Produtoras”, estão listadas as produtoras dos filmes exibidos em cada FBCB. Lá, consta o endereço das mesmas. Assim, considerei que a existência de produtoras fora do Plano Piloto poderia ser indicativa da presença, nas cidades-satélites, de cineastas do cinema brasileiro, e de uma estrutura para se fazer filmes nas mesmas. No 33º FBCB, das oito produtoras do DF, sete são de Brasília, a de Sobradinho indicada é o Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo (33º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2000). No 34º, são contadas onze produtoras do DF: dez de Brasília e uma do Gama (34º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2001). No 35º, as nove produtoras do DF são todas de Brasília - incluindo, na cidade, locais como Lago Norte e Setor de Indústrias Gráficas (35º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2002). No 36º, das quatorze do DF, duas são de Sobradinho, uma do Gama, uma de Taguatinga e as outras dez de Brasília (TRIGÉSIMO SEXTO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2003). No 37º FBCB, duas são de Sobradinho das dezessete do DF (TRIGÉSIMO SÉTIMO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2004). Quando perguntei à cineasta Dácia Ibiapina, a respeito da localização dos cineastas do cinema brasileiro no Distrito Federal, ela me disse que eles estavam concentrados no Plano Piloto, e que a presença de produtoras nas cidades-satélites não se constitui numa realidade numericamente significativa (ver Anexo I). Com relação aos números acima enunciados - obtidos na consulta aos catálogos -, poder-se-ia indicar, talvez, que não é o fato de um filme ser produzido por uma produtora, localizada em Brasília, que faz dele um filme brasileiro, visto que há produtoras nas cidades-satélites produzindo filmes chamados “brasileiros”, filmes que compõem a Mostra do Filme Brasileiro ou a Mostra Brasília. No entanto, o dado do local onde se encontra a produtora mostrou-se, de fato, insuficiente para garantir a existência de empresas nas cidades-satélites, encarregadas de produzir filmes - como pôde ser visto, também, na entrevista com o cineasta Renato Cunha. Nesta, ele observa que é difícil de saber onde as produtoras estão de fato localizadas, e dá o exemplo de sua produtora “virtual”, que funciona em sua casa. Assim, a imagem da produtora enquanto uma empresa com escritório, num espaço comercial, não é a única nesta realidade das produtoras das quais se está falando. Ele explica que, na produção independente de um filme, há o diretor de produção, responsável tanto pela concepção de elementos que estarão presentes no filme - como o figurino e a cenografia, por exemplo -, quanto pela improvisação de um almoço, conseguido através do patrocínio de um restaurante, no *set* de filmagem. Responsabilizar-se pela execução do filme propriamente é uma das duas funções de produtor. A outra função cabe ao produtor-executivo, o qual vai conseguir e distribuir a verba para executar o filme. Ocorre que, em Brasília, muitas vezes o diretor de produção e o produtor-executivo são a mesma pessoa, no caso da realização de um curta-metragem. Quando o filme está sendo produzido por uma produtora, a situação de produção é diferente. A produtora é uma empresa que será o produtor-executivo pessoa jurídica. O cineasta irá dirigir seu próprio filme, mas ela será responsável, por exemplo, pela contratação dos técnicos que irão trabalhar no mesmo. Para o cineasta, as produtoras do Distrito Federal foram, em sua maioria, montadas no Plano Piloto por uma maior facilidade (ver Anexo I).

chamado brasileiro por sua história se passar em Brasília? Posso dizer, com base nos filmes aos quais assisti (dessas mostras e do cinema brasileiro em geral), que suas histórias não necessariamente se passam em Brasília, ou podem ser reconhecidas como se passando em Brasília. Dessa forma, Brasília aparece como o lugar de referência da produção dos filmes.

As mostras da produção do Distrito Federal organizadas no Festival de Brasília, nas quais a categoria “filme(s) brasileiro(s)” aparece como categoria principal nos títulos das mesmas, são exemplo – no mínimo – de que interessa à coordenação do Festival apresentar tais filmes como sendo brasileiros. Quando uma associação brasileira de cineastas – a ABCV – aparece como organizadora de uma dessas mostras, a vinculação de tal produção à Brasília aparece como um consenso entre a coordenação do Festival e essa associação.

Fabíola Nogueira da Gama Cardoso, cita Lúcio Costa para dizer que Brasília nasceu - conforme as palavras do arquiteto que fez o projeto urbanístico da cidade - “do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA apud CARDOSO, 2005: 08). “Brasília, a Última Utopia” (1989) é um longa-metragem de 135 minutos, constituído de seis filmes¹³⁵. Um deles – “O Sinal da Cruz”, de Pedro Jorge de Castro – aborda Brasília através desta imagem da cidade como sendo um sinal da cruz. No filme, o sinal da cruz, além de ser o gesto de quem marca um lugar ou toma posse dele, é também aquilo de que o cineasta se apropria como assunto para a história de seu filme sobre Brasília.

Talvez, seja possível pensar estes títulos das mostras (“Mostra dos Filmes Brasileiros Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF”, “Mostra do Filme Brasileiro”, “Mostra Brasília”) enquanto denominações nas quais há uma apropriação do que é próprio de Brasília [brasileiro(s)] ou do que mostra Brasília (Mostra Brasília). Esta apropriação através destas denominações pode ser vista como o gesto de quem - tomando emprestadas as palavras de Lúcio Costa - “assinala um lugar ou dele toma posse”.

¹³⁵ Assisti ao filme “Brasília, a Última Utopia” na mostra Brasília a 24 Quadros, ocorrida no CCBB de Brasília, em setembro de 2003. Para um maior esclarecimento sobre o filme, reproduzo aqui a sinopse do mesmo, conforme se encontra no catálogo da mostra: “Filme em episódios produzido por José Pereira/Idade Mídia, com patrocínio do governo de José Aparecido de Oliveira. Cada diretor idealizou e realizou seu episódio com inteira liberdade, enfocando um aspecto específico da cidade, mas sem conhecimento do trabalho dos demais. **Além do Cinema do Além** > de Pedro Anísio> Elenco: Joel Barcelos, Ana Maria Magalhães, Raul de Xangô, J. Pingo > Spirit, o personagem de Will Eisner sai dos quadrinhos para investigar o misticismo de Brasília. **A Capital dos Brasis** > de Geraldo Moraes > Documentário abordando Brasília a partir dos seus pontos de encontro, nos quais vem sendo criado um novo sotaque, fruto da mistura dos falares regionais. **A Paisagem Natural** > de Vladimir Carvalho > O documentário descortina a vasta natureza que circunda a urbe brasileira e nela se insinua. **O Sinal da Cruz** > de Pedro Jorge de Castro > Elenco: B. de Paiva, Regina Dourado, João Antonio > Alegoria que reconta a história do Brasil, da colonização até o surgimento de Brasília. **Suíte Brasília** > de Moacir de Oliveira > Um passeio pela arquitetura monumental do DF ao som da *Suíte Brasília*, de Renato Vasconcelos. **A Volta de Chico Candango** > de Roberto Pires > Um ex-candango retorna à Capital Federal para rever a cidade que seus braços ajudaram a erguer” (MATTOS, 2003: 27).

Em *Beyond Anthropology*, Bernard McGrane (1989) escreve sobre o caráter dos nomes no século XVI. Segundo ele, neste século, os nomes não nomeavam em um sentido neutro, nem sua função era apenas a de nomear em um sentido geográfico. O principal dos nomes era o fato de que eles batizavam: nomear era tornar cristão e batizar o nomeado. Daí, diz o autor, o entendimento do ato de nomear, no século dezesseis, só pode se dar na relação com o horizonte da conversão ao cristianismo. Talvez, o ato de nomear esta produção do DF, como brasiliense, seja uma forma de conversão, no sentido de transmutação da mesma. Quem sabe, é mais rentável simbolicamente converter os filmes realizados no DF em filmes de Brasília, na hora de apresentá-los ao público.

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, foram exibidos menos filmes produzidos no Distrito Federal e mais filmes produzidos no restante do país. Esta parece ser uma característica do Festival que, no tocante à seleção de filmes para as mostras competitivas, afirma antes o perfil de ser um festival do cinema brasileiro, do que o de ser um festival da produção cinematográfica de Brasília. Já ouvi observações que confirmam este perfil, e acredito que, em anos anteriores a 99, ele já fosse assim delineado. Estou considerando também que a produção de filmes do DF tenha começado a ser incrementada a partir de 98, como disse o sr. Fernando Adolfo (ver Anexo I). E aqui já foi mostrado de que modo este incremento se refletiu nas mostras não-competitivas do Festival, organizadas com essa produção.

No 32º FBCB (1999), na Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem, dos doze filmes concorrentes, dois eram produções do DF, as demais produções eram do Rio de Janeiro (6), São Paulo (3) e Ceará (1). A Mostra Competitiva 35mm Curta-metragem foi composta também de doze filmes: quatro eram produções do Rio de Janeiro, dois eram do Rio Grande do Sul, um de São Paulo, um de Minas Gerais, um da Paraíba, um de Pernambuco e outros dois do Distrito Federal. Na Mostra Competitiva 16mm, das trinta e uma produções, somente uma era do DF, vinte eram de São Paulo, três eram do Rio Grande do Sul, quatro do Rio de Janeiro, duas de Pernambuco, uma de Goiás e uma não-identificada. O filme exibido na noite de abertura foi o documentário “Encantamento” (1990/97), de José Sette, cujo local de produção não é identificado (TRIGÉSIMO Segundo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999).

No 33º FBCB (2000), o número de filmes concorrentes na Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem foi reduzido pela metade. Dos seis filmes concorrentes, metade era do Rio de Janeiro, a outra metade de São Paulo. Na Mostra Competitiva 35mm Curta, concorreram doze filmes: quatro do Rio de Janeiro, três do Rio Grande do Sul, um da Paraíba, um de São Paulo, um de Pernambuco, um da Bahia e um do Distrito Federal. Das vinte e nove produções da Mostra

Competitiva 16mm, seis eram do DF, dez eram de São Paulo, sete do Rio de Janeiro, cinco do Rio Grande do Sul e uma do Ceará. Neste Festival, “Barra 68” (DF 2000), de Vladimir Carvalho, foi o filme exibido na solenidade de abertura na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Claudio Santoro; este integrou também a Mostra dos Filmes Brasileenses Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF (TRIGÉSIMO Terceiro Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2000).

No 34º FBCB (2001), a Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem foi constituída de seis filmes: dois deles do Rio de Janeiro, dois de São Paulo, um do Rio Grande do Sul e um da Bahia. A Mostra Competitiva 35mm Curta-metragem teve doze filmes: sete de São Paulo, dois de Minas Gerais, um do Paraná, um do Ceará e um do Distrito Federal. Na Mostra Competitiva 16mm, foram trinta e um filmes: o Rio de Janeiro concorreu com oito produções; São Paulo concorreu com seis, como o Rio Grande do Sul; o Distrito Federal com três; Pernambuco, como Goiás, concorreu com duas; Espírito Santo, Paraná, Minas Gerais – e Mato Grosso do Sul numa produção conjunta com o Rio Grande do Sul – concorreram, cada um, com uma produção. O filme exibido na solenidade de abertura do Festival foi “A Noite do Espantalho” (RJ 1973), de Sérgio Ricardo (TRIGÉSIMO Quarto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2001).

No 35º FBCB (2002), seis produções integraram a Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem: duas de São Paulo, uma do Ceará, uma do Rio de Janeiro, uma de Pernambuco e uma do Rio Grande do Sul. Na Mostra Competitiva 35mm Curta-metragem, foram doze filmes: São Paulo concorreu com quatro; Rio Grande do Sul com dois; Santa Catarina, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Bahia, Paraná e Distrito Federal concorreram, cada um, com um filme. Na Mostra Competitiva 16mm, foram quarenta e três filmes: dezesseis do Rio de Janeiro, quinze de São Paulo, cinco do Rio Grande do Sul, quatro do Distrito Federal, um da Paraíba, um do Paraná e um de Minas Gerais. “Celeste & Estrela”, de Betse de Paula – uma produção do Distrito Federal do ano de 2002 – foi o filme exibido na solenidade de abertura do 35º FBCB (TRIGÉSIMO Quinto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002).

No 36º FBCB (2003), concorreram na Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem, seis filmes: quatro do Rio de Janeiro e dois de São Paulo. Na Mostra Competitiva 35mm Curta-metragem, foram doze filmes: três do Rio de Janeiro, três de São Paulo, dois do Distrito Federal, dois de Pernambuco, um de Minas Gerais e um da Paraíba. Das vinte e três produções concorrentes na Mostra Competitiva 16mm, o Distrito Federal concorreu, como São Paulo, com sete filmes; o Rio de Janeiro com cinco; Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Espírito Santo concorreram, cada um, com um filme. A produção do DF - “Subterrâneos” (2003), de José Eduardo Belmonte – foi exibida na abertura do Festival. Os filmes de abertura têm exibição *hors-concours*, eles não podem concorrer aos prêmios do Festival. Mas podem concorrer a prêmios externos a este. Por exemplo,

“Subterrâneos” estava concorrendo ao prêmio da Câmara Legislativa do Distrito Federal. Este foi apresentado, ao início do catálogo do 36º FBCB, como filme da Mostra Brasília, além de filme de abertura (TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2003).

No 37º FBCB (2004), na Mostra Competitiva 35mm – Longa-metragem, concorreram seis filmes: uma produção conjunta do Distrito Federal e da Bahia, três do Rio de Janeiro e duas de São Paulo. Na Mostra Competitiva 35mm – Curtas e Médias, foram doze produções concorrentes: três do Distrito Federal, três de São Paulo, duas do Rio de Janeiro, uma do Ceará e uma do Rio Grande do Sul. A justificativa para a extensão “e Médias”, na denominação “Mostra Competitiva 35mm – Curtas”, está na participação dos médias-metragens “O Som, As Mãos e o Tempo” [(DF 2004), de Marcos de Souza Mendes] e “Viva, Cassiano!” [(DF 2004), de Bernardo Bernardes]. Na Mostra Competitiva 16mm, foram vinte filmes concorrentes: sete de São Paulo, seis do Distrito Federal, três do Paraná, dois do Rio de Janeiro, um de Pernambuco, um de Santa Catarina. Neste 37º FBCB, o filme de abertura do Festival foi “As Vidas de Maria” (DF 2004), de Renato Barbieri. Na cerimônia de encerramento, houve a exibição *hors-concours* de “Entreatos” (RJ 2004), de João Moreira Salles. De 1999 a 2003, não consta a exibição de nenhum filme nesta cerimônia na qual se dão as premiações¹³⁶ (TRIGÉSIMO Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2004).

A exibição de produções do Distrito Federal nas solenidades de abertura – e seu caráter consecutivo nos anos de 2002, 2003 e 2004 – mostram, a meu ver, a face de um festival que escolhe a “prata da casa” para dar as boas-vindas aos que vêm dele participar. Todas as exibições dos filmes nas solenidades de abertura são seguidas da apresentação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional: outra filha do Distrito Federal. O cinema e a música do Distrito Federal - representados, respectivamente, por um filme e uma orquestra local na noite de abertura – ocupam o lugar de anfitriões privilegiados, ao receberem o público nesta solenidade restrita a convidados.

Não seria arriscado dizer que a música é a arte na qual Brasília obtém maior reconhecimento. No *rock*, bandas saídas da cidade nos anos 80, como Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial (entre outras, com uma carreira de menor destaque), alcançaram um sucesso entre os jovens adolescentes da época que, só quem acompanhou esta febre, pode avaliar¹³⁷. Há uma crença de que, na cidade, se faz boa música. A esta idéia de boa música está diretamente ligada à de que Brasília conta com bons músicos. Lembro de ter ouvido aqui alguém dizer para um grande público:

¹³⁶ No catálogo do 32º FBCB até o do 35º FBCB, consta a indicação do local (Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional) e do horário (que varia de 19h30 até 20h ou 20h30) da cerimônia de encerramento. Em um Festival, está indicada a apresentação de alguém (Túlio Mourão, no 35º FBCB), em outro, a de um grupo artístico-cultural (grupo Forrópera do Brasil, direção de André Luiz Oliveira, no 36º FBCB).

¹³⁷ O maestro Sílvio Barbato, regente-titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, indica a presença da banda Legião Urbana, na sua formação, ao falar sobre seus programas de concerto, onde há *rock* e ritmos populares orquestrados: “_ O popular se tornou natural na minha gestão. Fui adolescente em Brasília. A cidade é símbolo dessa música sem fronteiras. Renato Russo também estudava Wagner” (BARBATO apud CALDAS).

“_ A cada vez que um músico de Brasília chega para trabalhar no Rio de Janeiro, um músico do Rio perde o emprego”.

O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro é o mais antigo festival de cinema brasileiro do país. Escolher, para a abertura deste grande evento, a Orquestra Sinfônica para tocar, é procurar abri-lo com chave de ouro. E, colocar um filme produzido no Distrito Federal, como parte deste momento, parece ser uma forma de equiparar este cinema à música da cidade e à importância do FBCB.

Na matéria “A Alma do Teatro”, no *Correio Braziliense* de 10 de abril de 2005, Renata Caldas escreve sobre a comemoração, no mesmo ano, dos vinte e cinco anos de atividades regulares da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro. A iniciativa para a criação da orquestra surgiu de um núcleo da Escola de Música de Brasília, incentivado pelos maestros Cláudio Santoro e Levino de Alcântara. Os músicos convidaram estudantes, professores da Universidade de Brasília e alguns que faziam parte da Banda de Música da Polícia Militar para integrar o grupo de instrumentistas. Foi a orquestra que inaugurou a Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional. E, quando este esteve fechado para reformas, em 1980, todos os concertos da orquestra foram realizados no Cine Brasília.

Esta permuta de espaços é deveras interessante. O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro tem suas solenidades de abertura e de encerramento no Teatro Nacional, contando a primeira com uma apresentação da Orquestra Sinfônica. Esta, por sua vez, já realizou seus concertos durante um ano no palco do Cine Brasília, quando o Teatro Nacional estava sendo reformado. Talvez, esta troca possa ser compreendida, também, através do fato de serem o Teatro Nacional e o Cine Brasília administrados pelo Governo do Distrito Federal. O senhor Fernando Adolfo assinalou que, diferente de outros festivais do cinema brasileiro, o Festival de Brasília é o único festival a ter um cinema próprio: o Cine Brasília. O FBCB, disse ele, pertence a um órgão de governo que é a Secretaria de Cultura (ver Anexo I). É possível dizer o mesmo com relação à orquestra, como já indicado por seu nome: Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro. A Orquestra está para o Teatro, assim com o Festival está para o Cine Brasília. Renata Caldas faz também esta identificação da Orquestra com o Teatro:

Costuma-se dizer que a orquestra é a alma de um teatro. O conjunto de músicas e seus instrumentos engrandecem o abrigo sólido formado por palco, platéia, coxias e camarins. Em Brasília, o monumento triangular de Oscar Niemeyer com relevo lateral de Athos Bulcão é uma obra de arte com vida que reverbera a cada nota musical executada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (CALDAS, *Correio Braziliense*, 10/04/05).

Na entrevista que fiz com Gilda, ela comentou que o Cine Brasília é, o ano inteiro, um cinema deserto; no Festival de Brasília, ele reúne um grande público; o Festival é seu grande momento (ver Anexo I). Numa analogia com o que diz Renata Caldas sobre a Orquestra ser a alma do Teatro, poderíamos pensar – considerando a visão de Gilda – que o Festival, sua semana, é a alma do Cine Brasília. Os eventos culturais (apresentações da Orquestra e solenidades do Festival de Brasília) e seus locais de acontecimento (Teatro Nacional e Cine Brasília) podem ser vistos como pertencentes a um mesmo órgão de governo, que é a Secretaria de Cultura. Música e cinema são, nestes casos, promovidos por este poder público do Estado no nível distrital, e este, ao dispor dos espaços físicos onde eles ocorrem, pode revezar os eventos nestes locais, quando necessário.

Na defesa do projeto de pesquisa desta tese, a professora Mariza Veloso disse ser Brasília uma cidade marcada pela paisagem do poder. Em Brasília, como em Washington – disse ela -, não há como não perceber a presença do poder – o qual tem, no Estado e na Igreja, seus maiores representantes no Brasil. Talvez, possamos dizer que, na Esplanada dos Ministérios, é onde esta paisagem do poder, no tocante ao Estado e à Igreja, está melhor desenhada na cidade. As edificações dos Ministérios, do Palácio do Itamaraty, do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal, do Palácio do Planalto, do Palácio da Justiça, abrigam instituições cujo poder deliberativo é de âmbito nacional. A Esplanada dos Ministérios é antes a imagem de um conjunto de espaços administrativos do poder federal. A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, logo ao início da Esplanada, leva o nome da padroeira do Brasil – o qual é uma marca de um vínculo com a religiosidade católica do país. Ela é a única igreja na Esplanada, mas ocupa - como igreja matriz - a mais alta hierarquia entre as igrejas da arquidiocese de Brasília. O arcebispo da arquidiocese preside a província eclesiástica de Brasília. O centro administrativo da arquidiocese é a Cúria Metropolitana, que fica bem próxima à Catedral, na SGAS 601. Como toda igreja não deixa de ser um local onde a fé dos fiéis é administrada, poder-se-ia dizer que a Catedral Nossa Senhora Aparecida faz esta administração do sagrado como igreja principal da arquidiocese, ou seja, ela é – pela posição que ocupa - uma referência a ser seguida pelas demais¹³⁸.

A partir dessas considerações, proponho que o Teatro Nacional e o Cine Brasília também sejam vistos como parte de uma paisagem do poder. Eles não se constituem em espaços administrativos do poder federal, como são quase todas as instituições da Esplanada dos Ministérios. Contudo, é possível olhar para este teatro e cinema – cujos projetos das edificações

¹³⁸ Para mim, há um pequeno exemplo desta visão da Catedral como referência para as demais igrejas da Arquidiocese. Refiro-me a uma palestra sobre a liturgia católica, ministrada pelo pároco da Catedral – padre Marcony Vinícius Ferreira – para alguns leigos da paróquia Nossa Senhora de Nazaré. Eu estava entre estes, que ouviram padre Marcony dizer como os padres deveriam celebrar a liturgia e qual a forma correta de os fiéis participarem nesta. Ou seja, padre Marcony colocou-se como pároco, cujo ensinamento tinha o caráter de orientação geral para as demais paróquias católicas.

foram feitos por Oscar Niemeyer – e ver que o Governo do Distrito Federal está aí administrando as manifestações artístico-culturais que são características de seus espaços, embora a presença deste governo não tenha uma visibilidade flagrante no que concerne a esta administração. É comum, na tevê Globo, vermos o Governo do Distrito Federal fazer propaganda das obras que realiza no DF: pontes, saneamento básico, asfaltamento, etc. São raras as propagandas de atividades culturais apoiadas pelo mesmo. Quem quiser ter um painel dos espaços culturais da Secretaria de Cultura do GDF e dos eventos nos quais ela participa, pode encontrá-lo em uma agenda cultural divulgada pela mesma, que pode ser levada por quem a pega no balcão da bilheteria do Teatro Nacional. Uma outra forma é o acesso ao *site* da Secretaria. No entanto, penso que tais formas de divulgação são bastante limitadas. A meu ver, tais atividades culturais acabam por ficar restritas a um público bem informado. Sugiro, como hipótese para esta menor divulgação, a existência de uma certa mentalidade a favorecer este tipo de exclusão. Talvez, não seja tranqüilo fazer propaganda da cultura, como um lazer, em um território que ainda abriga muitas áreas inóspitas em suas cidades-satélites.

O Pólo de Cinema e Vídeo do DF ou Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo

O Pólo de Cinema e Vídeo do DF foi criado em 1991, durante o governo de Joaquim Roriz; tendo sido inaugurado em maio de 1993, em Sobradinho (Rodovia DF 330 km 4) – cidade-satélite do Distrito Federal. À inauguração, estiveram presentes, entre outros, o governador Joaquim Roriz e o então Ministro da Cultura, além de alguns atores e atrizes, como “Angelo Antonio, Irving São Paulo, Gilson Moura, Marcelo Picchi, Eduardo Conde, Edney Giovenazzi, Maria Zilda, Ítala Nandi, Patrícia França, Letícia Sabatella e o pintor Siron Franco”. Sobre o Pólo, o governador fez a seguinte declaração:

[...] o Pólo surge num momento muito especial de reavaliação da política cultural, da retomada da produção cinematográfica depois de um ano em que se chegou ao máximo de pessimismo e ao mínimo de produção. E num lugar muito especial, na cidade que é a cidade-síntese do Brasil, no limiar do terceiro milênio, trazendo para Brasília algumas das melhores cabeças do país, para o cumprimento da missão de Brasília, de ser pólo gerador de cultura (RORIZ apud PÓLO DE CINEMA E VÍDEO).

Na entrevista realizada com o senhor Fernando Adolfo, ele afirmou que - em Brasília - a iniciativa privada não tem um número considerável de grandes empresas que possam financiar a produção cinematográfica local, e que o Governo do DF assume este papel de patrocinador. Ao que parece, o governador Joaquim Roriz, no discurso de inauguração do Pólo (conforme visto acima), assinalou o surgimento deste enquanto parte de um momento de retomada da produção de cinema

do país, após um ano de estagnação e de pouca produção. O senhor Fernando Adolfo mencionou que a criação do Pólo ocorreu no exato momento em que a EMBRAFILME era desmantelada pelo governo Collor de Mello¹³⁹. “O cinema da retomada”, ou a chamada “retomada do cinema brasileiro”, como é conhecido o período da produção cinematográfica brasileira entre 1994 e 1998, em que foram lançados quase oitenta filmes longas-metragens, tem um marco inicial para o diretor do Pólo: o filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” (1995), de Carla Camurati. Brasília, disse ele, acompanhou a partir de 95, esta retomada (ver Anexo I).

Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, percebi que ele não vê o cinema do DF de modo dissociado do cinema brasileiro: ele os apresenta enquanto realidades integradas. O mesmo é feito pelo governador Joaquim Roriz, ao relacionar o aparecimento do Pólo à produção cinematográfica do país correspondente à época deste. E esta é uma perspectiva que venho seguindo neste estudo, ciente de que o cinema realizado no Distrito Federal, como “cinema brasiliense”, formou-se – e continua a se formar – no panorama do cinema brasileiro.

Ainda com relação ao pronunciamento do governador, é interessante observar sua referência à cidade de Brasília como sendo o lugar muito especial no qual surge o Pólo. A realidade é que o espaço físico do Pólo se situa em Sobradinho. Diante disso, poder-se-ia argumentar que o surgimento do Pólo é aí entendido como a idealização do mesmo. No entanto, o governador falará, em seguida, de grandes mentes pensantes do Brasil chegando a Brasília através do Pólo. Brasília é seu local de fala e é a cidade magnetizadora das atividades da realização cinematográfica. Desse modo, parece que Brasília é estendida a Sobradinho e, provavelmente, passível de ser estendida a todo Distrito Federal. A visão de Brasília como “cidade-síntese”, expressa por Joaquim Roriz, parece ser compartilhada por Vladimir Carvalho, quanto este reconhece, na cidade, “o fabuloso mosaico da nacionalidade”, relacionado também à presença - na mesma – “de diversos indivíduos de diferentes procedências” (CARVALHO, 2002: 13)¹⁴⁰.

Joaquim Roriz e Vladimir Carvalho expressam visões positivas acerca da Brasília da qual falam. Em uma visão negativa sobre a mesma, expressa muitas vezes por parte de quem reside na cidade, Brasília não é reconhecida como possuidora de uma identidade cultural própria, em razão, justamente, desta sua configuração de mosaico, apontada acima por Vladimir. Em outra, que manifesta um olhar de quem reside em outros estados do país, Brasília é a “ilha da fantasia”, terra

¹³⁹ Segundo Nagib, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no país em 1992 (NAGIB, 2002: 13). Salem diz que, com o fim da EMBRAFILME, a produção anual de 80 filmes cai, no início da década, a níveis irrisórios como o do ano de 1992, no qual apenas três filmes brasileiros foram lançados (SALEM, 1999).

¹⁴⁰ Vejo a imagem do mosaico ser utilizada para representar Brasília, culturalmente, em um programa que vai ao ar, aos sábados, na tevê Radiobrás (tevê pública). Neste, são apresentados escritores, editores e outros; alguns deles residem em Brasília e realizam suas atividades profissionais na cidade. O nome do programa é Programa Mosaico, e – nos créditos – ele é apresentado como um programa realizado em Brasília, com produção do ano de 2005. Não está o nome aí relacionado à diversidade cultural que a cidade apresenta?

da corrupção e de políticos que levam uma vida suntuosa às custas do suor do povo. Nesta ótica, todos que vivem em Brasília, mesmo sem serem políticos, são postos na condição de comparsas destes, na condição de privilegiados habitantes da “ilha”.

Roque de Barros Laraia refere-se aos construtores de visões negativas sobre a cidade. Segundo ele, foram dois os tipos de habitantes de Brasília que chegaram de fora, nos anos de início desta. No primeiro tipo, estão os que vieram em razão de sua vontade própria. São os que atenderam ao chamado de JK, sonhando – enquanto migrantes – em ascenderem socialmente, mais aqueles cujo misticismo motivou sua vinda para a cidade. No segundo tipo estão os que ele chama de migrantes compulsórios: ocupantes de cargos na administração pública federal ou militar, ou na iniciativa privada. São sofrendores da “síndrome do exílio”; seu sentimento por Brasília é marcado pela nostalgia das praias; suas reuniões são encontros para lamentarem carências desta ordem. O autor cogita que tenham sido - os portadores de tal síndrome – responsáveis pela criação dos mitos que desabonam a nova capital. Entre eles, o de Brasília como campeã nacional do índice de suicídios e divórcios – afirmação, diz ele, não comprovada pelos dados estatísticos (LARAIA, *Série Antropologia*, 1996).

James Holston escreve que, após a inauguração, “candango” era alguém inaceitável social ou oficialmente. Para os próprios candangos, observa, o significado do termo mudou depois da inauguração da cidade: ele veio denominar aqueles que perderam seus empregos nas indústrias de construção e estavam sem emprego, postos à margem na cidade que construíram. Holston considera que, à época em que escreve (década de 80), “candango” é um termo utilizado popularmente, que serve para denominar os moradores das cidades-satélites, distantes daqueles da cidade planejada – os quais se auto-nomeiam “brasilienses”. Para o autor, a ausência de um memorial em Brasília sobre o operário da construção, construtor da cidade, é expressiva do fato de que os pioneiros, os que construíram Brasília, em momento algum tiveram um lugar para eles na mesma. Logo, não poderiam nela ser tratados com louvor (HOLSTON, 1993: 215-216).

Na fala do governador, Brasília é ainda possuidora de uma missão: a de ser pólo gerador de cultura. A missão de Brasília é a missão de seus habitantes, pois são eles que fazem a cidade (que parece ser estendida a todo DF). A visão de Brasília como detentora de uma missão está presente lá na sua construção. Cardoso (2005: 27) apresenta o relato de um senhor que, tendo trabalhado na construção da cidade – para a qual veio no final da década de 50 -, se autodenomina “pioneiro”. Sua vinda e a de outros pioneiros, como ele, se lhe manifesta como a resposta ao chamamento divino para a missão de cumprir o sonho de Dom Bosco e, com isso, ajudar JK. Sim, pois o presidente Juscelino afirmava “ser Brasília a concretização do sonho de Dom Bosco”. Era esta a justificativa

épica e ideológica dada pelo estadista para a construção da Capital. E os primeiros migrantes, chegados a ela, atenderam a este apelo épico (LARAIA, *Série Antropologia*, 1996).

O senhor Fernando Adolfo apresentou o Pólo como um espaço de filmagem: em seu estúdio, próprio para cenários dos mais variados tipos e tamanhos (como o de um apartamento, ou o de um submarino, já montados lá), são filmadas produções do DF. O Pólo também destina recursos através de editais de lançamento de concurso para o financiamento de produções cinematográficas. Afora o espaço físico e os recursos financeiros, ele oferece ainda o chamado “apoio institucional”, que se constitui na intermediação do Pólo junto aos órgãos do Governo do Distrito Federal. Em “As Vidas de Maria” (2004), de Renato Barbieri, há uma chuva artificial que foi feita com a ajuda do Corpo de Bombeiros; da mesma forma, o DETRAN interviu no fechamento de vias de trânsito, para a realização de algumas filmagens (ver Anexo I).

O Pólo costuma ser conhecido por Pólo de Cinema e Vídeo do DF. Faz-se pouca referência a este como Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. O senhor Fernando comentou comigo que uma das pessoas que trabalhavam com ele, na assessoria de cinema da Secretaria de Cultura do GDF, desconhecia o nome “Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo”, que passou a se chamar assim, a partir de 1996, com a aprovação do projeto de lei do deputado distrital Wasny de Roure – que propunha tal nome. Em 1993, Grande Otelo foi homenageado no 26º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Espero ter conseguido, através desta apresentação dos Festivais, dar um panorama da diversidade de produções cinematográficas exibidas no Festival, no que tange à produção das mesmas. Ao longo desses, pode-se observar um predomínio de filmes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Este predomínio pode estar refletindo, nos FBCBs, o lugar ocupado pelo Rio e, em seguida, por São Paulo, como os dois maiores produtores cinematográficos do país – dado fornecido pelo senhor Fernando Adolfo em entrevista. Também há uma presença constante de filmes do Rio Grande do Sul, o qual pode ser visto na relação com o fato de o Estado ocupar, como disse o coordenador geral do Festival e diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do DF, até o final de 2003, o lugar de terceiro pólo produtor. Sobre esta posição passar a ser ocupada, a partir de então, pelo Distrito Federal, ele diz:

Na verdade, no final de 2003, nós começamos a atingir essa meta. Exatamente pelos incentivos dos editais e do FAC. E chegamos a 2004 confirmados como o terceiro pólo produtor. É tanto que, em 2004, tem esse *boom* da produção brasiliense. Isso é importante. Esperamos que em 2005, este ano agora, tenhamos mais. Mas é o terceiro pólo... Em 2003 e 2004, foi através do trabalho desenvolvido pelo Pólo, os editais e o FAC, que chegamos a esse terceiro lugar, que é reconhecido pelos próprios cineastas e pelos próprios gaúchos, que sentiram que a produção deles caiu um pouco e que Brasília superou (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Aproveito a citação acima para sublinhar que o senhor Fernando Adolfo, ao referir-se a Brasília e à produção brasiliense, está, de fato, falando do Distrito Federal e da produção cinematográfica do mesmo. Também, na entrevista, percebe-se sua visão do Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo (ou Pólo de Cinema e Vídeo do DF, como é mais comumente chamado) como sendo, junto com o Fundo da Arte e da Cultura – FAC, o grande incentivador do cinema no Distrito Federal.

Para o cineasta Renato Cunha, o correto é que se fale no Distrito Federal, e não em Brasília, como o terceiro pólo de produção cinematográfica do país. Ele observa que é em razão da quantidade de filmes produzidos que este ocupa o terceiro lugar: o Distrito Federal é o terceiro a produzir mais filmes depois do Rio de Janeiro (primeiro pólo de produção) e de São Paulo (o segundo). Contudo, observa, ele ainda se ressentia de uma “estrutura” que lhe permitia ter uma linguagem própria, como têm Rio e São Paulo. O Nordeste é tomado como um outro contraponto: ainda que a produção de filmes da região seja numericamente inferior à do DF, seus filmes são vistos como “mais avançados em termos de linguagem”. Com relação ao Pólo de Cinema e Vídeo do DF, é dito:

É um lugar virtual. Tem lá um prediozinho, mas não tem nada para se fazer, porque é no meio do mato, você não conta, por exemplo, com estúdio para gravação, você não conta com equipamentos que possam ser distribuídos, você não conta com convênios com empresas. Então, tudo mais é feito no coração e na garra mesmo (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

No trecho acima, o cineasta refere-se a algumas das condições materiais nas quais se produz cinema no Distrito Federal. Tais condições são por ele relacionadas ao caráter da cinematografia deste: caso o Pólo de Cinema e Vídeo não tivesse as ausências por ele apontadas, haveria condições para que o Distrito Federal fosse de fato o terceiro pólo em termos de linguagem cinematográfica. Em consequência deste terceiro lugar, pessoas estariam sendo formadas para trabalharem conjuntamente em prol da elaboração desta linguagem.

Com base na consulta à página do Pólo de Cinema e Vídeo na *web*¹⁴¹ e aos catálogos do 32º FBCB ao 37º FBCB, é possível notar que a produção cinematográfica do Distrito Federal vem se beneficiando das políticas de incentivo do Pólo. Como dados provenientes desta consulta, apresento - na primeira coluna do quadro abaixo - os filmes produzidos no Distrito Federal que tiveram exibição no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e aparecem como tendo sido beneficiados pelo Pólo - no *site* do mesmo. Na segunda coluna, a mostra do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro do qual cada um participou. Na terceira coluna, está o tipo de apoio recebido pelo filme

¹⁴¹ PÓLO DE CINEMA E VÍDEO. In: www.sc.df.gov.br.

do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal – de acordo com o que está em seu *site*. Ressalto que, no quadro, não tornei a mencionar os filmes que estiveram presentes em mais de um FBCB, fiz menção apenas à sua primeira exibição neste.

Filme	Mostra - FBCB	Tipo de apoio recebido do Pólo
“No Coração dos Deuses” (DF 1999), de Geraldo Moraes	Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem - 32º FBCB (1999)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem
“Tepê” (DF 1999), de José Eduardo Belmonte	Mostra Competitiva 35 mm Curta-metragem - 32º FBCB (1999)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“Barra 68” (DF 2000), de Vladimir Carvalho	Filme de Abertura do 33º FBCB (2000)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem
“Sinistro” (DF 2000), de René Sampaio	Mostra Competitiva 35 mm Curta-metragem - 33º FBCB (2000)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“Flor de Obsessão” (DF 2000), de Cibele Amaral	Mostra dos Filmes Brasileiros Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF - 33º FBCB (2000)	Curso Prático de Cinema 1998-99 (Uma dentre quatro produções filmadas como prova final do <i>workshop</i>)
“Contatos” (DF 2000), de René Sampaio	Mostra dos Filmes Brasileiros Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF - 33º FBCB (2000)	Curso Prático de Cinema 1998-99 (Uma dentre quatro produções filmadas como prova final do <i>workshop</i>)
“Suco de Beterraba”, de Marcelo Díaz	Mostra dos Filmes Brasileiros Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF - 33º FBCB (2000)	Curso Prático de Cinema 1998-99 (Uma dentre quatro produções filmadas como prova final do <i>workshop</i>)
“O Dente Podre do Lavador de Pratos” (DF 2000), de Denílson Félix	Mostra dos Filmes Brasileiros Concorrentes ao Prêmio Câmara Legislativa do DF - 33º FBCB (2000)	Curso Prático de Cinema 1998-99 (Uma dentre quatro produções filmadas como prova final do <i>workshop</i>)
“Reencontro” (DF 2000), de Eduardo Sodré	Mostra Competitiva 16mm - 33º FBCB (2000)	Apoio institucional
“A Dança da Espera” (DF 2000), de André Nascimento	Mostra Competitiva 16mm – 33º FBCB (2000)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“O Comendador” (DF 2001), de Armando Lacerda	Mostra Competitiva 35 mm Curta-metragem - 34º FBCB (2001)	Editais Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“Athos” (DF 1999), de Sérgio Moriconi	Mostra do Filme Brasileiro – 34º FBCB (2001)	Finalização – Apoio Emergencial Fundação do Distrito Federal 04/98

Filme	Mostra - FBCB	Tipo de apoio recebido do Pólo
“O Jardineiro do Tempo” (DF 2001), de Mauro Giuntini	Mostra do Filme Brasiliense – 34º FBCB (2001)	Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“O Casamento de Louise” (DF 2000), de Betse de Paula	Mostra do Filme Brasiliense – 34º FBCB (2001)	Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem
“Negros de Cedro” (DF 1999), de Manfredo Caldas	Mostra do Filme Brasiliense – 34º FBCB (2001)	Patrocínio de Finalização 1995 Edital para financiamento de curtas e finalização de longas-metragens
“Dez Dias Felizes” (DF 2002), de José Eduardo Belmonte	Mostra Brasília – 35º FBCB (2002)	Edital 2000 – Projetos Brasilienses – Financiamento: produção, finalização e formatação
“Minha Viola e Eu: Zé Coco do Riachão” (DF 2002), de Waldir de Pina	Mostra Brasília – 35º FBCB (2002)	Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“O Chiclete e a Rosa” (DF 2002), de Dácia Ibiapina	Mostra Brasília – 35º FBCB (2002)	Edital 2000 – Projetos Brasilienses – Financiamento: produção, finalização e formatação
“O Som, As Mãos e o Tempo” (DF 2004), de Marcos de Souza Mendes	Mostra Competitiva 35mm – Curtas e Médias – 37º FBCB (2004)	Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais*
“Araguaya – A Conspiração do Silêncio”(DF 2003), de Ronaldo Duque	Mostra Brasília – 37º FBCB (2004)	Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem
“Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde” (DF 2004), de Erika Bauer	Mostra Brasília – 37º FBCB (2004)	Edital 2000 – Projetos Brasilienses – Financiamento: produção, finalização e formatação

* - Edital local para filmes Curtas-metragens em 16 e 35mm.

A partir do quadro, vê-se também que há, no mínimo, dois anos de diferença entre o ano do apoio do Pólo e o ano da produção do filme. “No Coração dos Deuses”, de Geraldo Moraes, por exemplo, data de 1999, e o edital do Pólo, que o patrocina, de 1997. É importante atentar que esta demanda de tempo para a produção cinematográfica faz-se presente na realidade de muitos filmes do cinema brasileiro. Helena Salem refere-se a um tempo que se revelou como sendo necessário, a Nelson Pereira dos Santos, para a realização de seu filme “Vidas secas” (1963):

Segundo Nelson, aqueles anos entre a elaboração do roteiro, em 1958, e a filmagem, em fins de 1963, foram úteis para que amadurecesse o filme dentro de si. É sempre assim. O tempo, apesar dos contratempos, pode ser também de grande valor: permite que a idéia germine, se desenvolva (SALEM, 1987: 172).

Talvez, os cineastas destas produções do DF, listadas no quadro acima, comunguem desta concepção da utilidade do tempo, mencionada por Salem. O tempo deles, aqui especificado, é este tempo transcorrido entre a aprovação do projeto pelo Pólo e a realização deste projeto: o filme.

Não se faz um filme da noite para o dia. Ainda que sua filmagem não leve muitos dias (como um curta-metragem, que pode ser filmado em dois dias), outras etapas de sua produção (pesquisa, pré-produção, montagem, finalização) podem exigir tempos superiores a um ou dois anos¹⁴². Afora o tempo demandado pela produção em todas as suas etapas, pode acontecer de o dinheiro acabar no decorrer desta, e o filme ter de ser interrompido temporariamente, quando não definitivamente.

Na biografia de Nelson Pereira dos Santos, Helena Salem faz um belo relato desta situação ao falar da realização de “Como era gostoso o meu francês” (1970). O filme, diz ela, foi “caro” e “trabalhoso”, tendo sido gastos mais ou menos quatro meses em sua preparação. Após dois meses, as filmagens tiveram de ser interrompidas, pois começava a faltar dinheiro para a compra de comida. Laurita, esposa de Nelson, sugeriu que vendessem um terreno que haviam comprado para construir uma casa em Niterói (RJ), a fim de dar continuidade às filmagens. Era o que dispunham. Sobre a decisão da venda, ela diz:

[...] eu sabia perfeitamente bem que um filme tem que terminar. Porque uma vez filmado, você pode deixar ele numa prateleira para depois acabar. Mas, sem terminar a filmagem, tudo iria por água abaixo. [...] No dia de assinar a escritura, eu chorei feito não sei o quê, xinguei, diabo de profissão, a gente não tem nada. Mas se, na véspera, tivessem me dito ‘não vende’, eu diria: ‘vende’. Porque essa coisa da dificuldade, do sacrifício, da urgência do filme sempre passou muito pela nossa vida (Entrevista concedida a SALEM, *ibid.*: 264-265).

¹⁴² Gostaria de reproduzir, aqui, trecho do depoimento de Carla Camurati, no qual ela trata seu longa-metragem *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), e a pesquisa e as filmagens aparecem como etapas nas quais a cineasta despende muito tempo: “Para fazer *Carlota Joaquina*, formei uma biblioteca enorme sobre o período. Li livros portugueses, livros com características do Rio de Janeiro e autores que enfocaram só Carlota. Mas foi a partir da leitura do livro de Anita Hagem que me decidi a fazer o filme. Adquiri muitas obras, desde aquelas que contêm bibliografia oportunista e de pouco conteúdo, até os chamados clássicos. Não foi necessário ler tudo, o trabalho foi selecionar aquilo que eu pretendia focar. O levantamento durou um ano até que eu comesse a escrever. Mas a pesquisa ainda continuou depois disso. [...] Toda pesquisa é muito demorada; na verdade, nunca se encerra. Os preparativos para o filme se iniciaram em 1992, e as filmagens foram realizadas entre o final de 1993 e o princípio de 1994. Duraram oito semanas, dentro de oito meses. Meu hábito é filmar e parar, nunca faço um filme direto. Nos meus filmes seguintes, repeti essa prática” (Entrevista concedida a NAGIB, 2002: 146). Talvez, este tempo distendido das filmagens, escolhido pela cineasta, seja percebido por ela – como na concepção de Nelson Pereira dos Santos – enquanto um tempo conveniente ao amadurecimento do filme em seu íntimo.

Esta incursão por histórias de “Vidas secas” e “Como era gostoso o meu francês” pode ser vista como uma entrada por uma história do cinema brasileiro. Mas não é uma entrada à parte da narrativa sobre o cinema brasiliense aqui contada. Como já dito, Nelson Pereira dos Santos foi um dos primeiros professores de renome do curso de Cinema da UnB.

O cineasta baiano viu o tempo decorrido, entre etapas da produção de “Vidas secas”, como uma forma de maturação de seu filme. No contexto do cinema brasiliense, sugeri que o tempo que se passa - entre a aprovação de um projeto cinematográfico pelo Pólo de Cinema e Vídeo do DF e sua realização - pode ser pensado, pelo cineasta que o apresentou, como um tempo de amadurecimento de seu projeto inicial. Há também este sentimento de fidelidade maior ao cinema, expresso na citação de Laurita. O seguinte depoimento de André Luís da Cunha é homólogo ao seu:

O que eu já investi em cinema, a fundo perdido, poderia ter um bom apartamento de três quartos no Plano Piloto ou uma casa mediana no Lago Sul, tanto eu quanto outros cineastas. Somos loucos, completamente loucos. Você põe dinheiro em um curta sabendo que isso não vai render grana. Vai reverter em currículo, portfólio, no prazer de mostrar o filme, ver as pessoas fruindo. Não tem nenhuma exibição, por mais bem paga que seja, que cubra os custos da produção de um curta-metragem (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 181).

É interessante observar o conteúdo semelhante das falas de Laurita e André Luís da Cunha. Nelas, o “fazer cinematográfico” está do lado oposto das conquistas materiais vistas como símbolos de segurança na sociedade capitalista em que vivemos: a casa, o apartamento, o patrimônio que é o imóvel. Talvez, André Luís da Cunha não tivesse nem nascido quando Laurita teve esta vivência na produção de “Como era gostoso o meu francês” (1970). Mas, a esposa do grande cineasta e o cineasta de Brasília sentem, de um modo comum, a opção por fazer um filme: ela é um compromisso descabido, mas é, ao mesmo tempo, um imperativo. Em função deste imperativo maior, outras opções também consideradas importantes são postas de lado. Afora isso, suas falas revelam também a realidade, em diferentes momentos, enfrentada por aqueles que, para fazer cinema no Brasil, tiveram de colocar a mão em seu próprio bolso.

No entanto, cabe considerar que a presença de um pólo de cinema – como o Pólo Grande Otelo -, pertencente ao GDF, figura como uma estrutura para a produção cinematográfica. E, tal como vem se desenvolvendo desde a sua criação, talvez ela possa ser pensada com uma realidade alternativa à do cineasta que financia parte de seu filme, ou ele todo. O cineasta do DF, provavelmente, deve encontrar alguma tranquilidade no fato de saber que pode encontrar no Estado, a nível distrital, um fomentador à sua realização. André Luís da Cunha defende que o ideal seria a existência de “uma política de fomento regular”:

Se a gente tivesse, por exemplo, por uma década ou duas décadas, ou sempre, editais permanentes e periódicos, estaríamos garantindo o que se tem em Porto Alegre. [...] Isso só tem uma forma de acontecer: editais de produção regulares. O Estado tem que fomentar a produção de cinema, senão, daqui a cem anos, você não tem um registro da tua cidade. Imagina se daqui a 50 anos, os únicos registros forem as publicidades do Governo. Você vai achar que esta cidade é uma ficção de baixo calão e no pior sentido (Entrevista concedida a SÁ, *ibid.*: 185).

Os editais de produção regulares, a regularidade do incentivo do Estado surge como uma forma de garantir a produção cinematográfica na “cidade”. Provavelmente, Porto Alegre ocupava, à época de seu depoimento, o lugar de terceiro pólo produtor de cinema do país, e o cineasta estivesse fazendo referência à situação alcançada por esta capital para obter tal colocação. O Estado deve, com seus recursos, investir no cinema a fim de garantir um registro da cidade que não seja feito unicamente por este Estado. Mais à frente, ele dirá serem os filmes sobre Brasília importantes a fim de haver um conhecimento sobre a cidade para além daquele mostrado no Jornal Nacional (telejornal da TV Globo transmitido em todo o país), ou do que mostra Brasília como a Esplanada dos Ministérios. Então, mostrar Brasília no cinema, com o propósito de apresentar uma outra visão sobre a cidade (ao que parece, menos hegemônica do que aquelas mais difundidas), é um argumento para fomentar a produção de cinema na “cidade”. É também parte da resposta de André Luís da Cunha à pergunta “Como seria o cinema brasiliense ideal?”, na entrevista a Raquel Maranhão Sá.

Raquel Maranhão Sá escreve que André Luís da Cunha é alguém que “vive e respira cinema 24 horas por dia”. Mineiro, veio para Brasília quando tinha quatro anos de idade; ingressou no Jornalismo e depois mudou para o curso de Cinema na UnB. O cineasta, que trabalha em sua própria produtora em Brasília, dirigiu seus filmes - produções do DF -, fez a produção executiva de filmes também do DF e a direção de fotografia de filmes do DF e de outros estados do país.

Como dito pelo senhor Fernando Adolfo, o Distrito Federal passou a ocupar, no final de 2003, o lugar de terceiro pólo cinematográfico no Brasil (ver Anexo I). Na entrevista, ele diz que ser o terceiro pólo de produção de cinema não significa apenas ser o terceiro a produzir mais filmes, mas ter, por exemplo, diretores e fotógrafos daqui recebendo ofertas para trabalhar em outros estados. Ele menciona André Luís da Cunha como diretor de fotografia requisitado para trabalhos no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina. Com relação às produções do DF, ele afigura o selo de qualidade a estas, a partir do fato de elas estarem presentes em quase todos os festivais nacionais, chegando também a serem selecionadas para festivais internacionais. Isto é visto como prova do respeito adquirido pelo “cinema de Brasília”, demonstração de que Brasília está entre os grandes produtores do Brasil, tanto no que diz respeito à sua produção e tecnologia, quanto no que diz respeito à sua qualidade artística.

A produção cinematográfica do DF está no lugar antes ocupado pelos gaúchos – como diz o senhor Fernando Adolfo. Os editais lançados pelo Pólo não têm a permanência e periodicidade referida por André Luís da Cunha. Na página do Pólo Grande Otelo na *web*, tem-se a informação de que o Pólo foi criado em 1991. O primeiro edital data deste ano. Ao que parece, estão listados, unicamente, projetos do DF. Dos dez projetos listados, seis de curtas-metragens 35mm receberam patrocínio do Pólo, ou seja, tiveram financiamento para a sua realização; dois de longas-metragens 35mm receberam recurso para finalização; em dois projetos, não foi possível identificar metragem, bitola e participação do Pólo nestes.

O primeiro edital nacional aparece como sendo de 1992. Seu financiamento é do Banco Regional de Brasília, e é dito que, dos cinquenta e oito projetos inscritos, quinze foram “brasilienses”; sendo “brasilienses” cinco dos doze projetos escolhidos para receber financiamento. Destes doze projetos, oito são de longas-metragens 35mm e receberam recurso para finalização; três são de curtas-metragens 35mm e receberam patrocínio; o outro projeto parecer ser de um vídeo, não sendo possível saber o apoio do Pólo recebido por ele.

Perguntei ao senhor Fernando Adolfo se os cineastas daqui não teriam ficado insatisfeitos com o fato de o Pólo do DF abrir um edital para o Brasil inteiro. Ele respondeu que não: o Pólo foi criado com o intuito de atuar nacionalmente, o que estava relacionado ao fato de “Brasília” não ter, de fato, uma produção de filmes. Os valores financeiros oferecidos neste edital eram substanciais, não tendo Brasília uma estrutura para fazer uso de todo o recurso. Ele não se deteve neste ponto, mas disse que havia também um debate no CONCIVI, o Conselho de Cinema e Vídeo do DF que - diferente de como se organiza hoje - tinha um representante a nível nacional. Este representante dos cineastas de todo o país era Nelson Pereira dos Santos. Talvez, Nelson reivindicasse que o edital fosse nacional, e não local. Seu filme – “A Terceira Margem do Rio” (1992) – foi um dos longas contemplados neste edital.

O diretor do Pólo informou-me que o CONCIVI surgiu em 1991, tendo sido criado, exatamente, para a criação do Pólo. O conselho é formado por doze conselheiros: seis deles são indicados pelo governo e os outros seis pela comunidade cinematográfica. Esta é por ele entendida como sendo a Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo (ABCV) – a qual reconhece como a associação dos curta-metragistas – e a Associação dos Produtores e Realizadores de Longas-metragens de Brasília (APROCINE)¹⁴³, da qual citou alguns nomes como integrantes: Vladimir

¹⁴³ Obtive respostas semelhantes de Dácia Ibiapina e de Vladimir Carvalho, quando perguntei - em entrevista a cada um deles - se havia uma consciência por parte dos cineastas de Brasília de estarem fazendo cinema brasiliense. Para ambos, existe a consciência comum a tais cineastas de que é preciso lutar por recursos para produzir filmes, e - em razão dessa consciência - eles empreendem juntos esta luta. Segundo Dácia, “essa consciência é muito mais nesse campo da militância pela existência do cinema em Brasília, do que propriamente pela unidade de propósitos de estética, de proposta estética” (ver Anexo I). Vladimir diz: “A consciência de ser cineasta brasiliense passa por essa questão: a

Carvalho, Geraldo Moraes, Manfredo Caldas, Renato Barbieri. Ao CONCIVI, é atribuído o papel de traçar a política de produção, de fomento e de captação do Pólo. Os editais elaborados pela Secretaria de Cultura do DF, através da Lei 8.666 (Lei de licitações públicas), após aprovados pela Procuradoria Geral do Distrito Federal, são submetidos ao CONCIVI, que aprova os termos do edital (suas regras e a divisão dos valores dos recursos), cujos recursos são todos do Governo do Distrito Federal – GDF.

A seleção dos projetos a serem contemplados pelos editais é feita por uma comissão de seleção, formada por cinco membros de reconhecido mérito no campo cinematográfico (que não estejam concorrendo no edital), os quais vão analisar os roteiros dos filmes. Antes de ser formada esta comissão de seleção, é analisada a documentação dos inscritos que – para serem considerados aptos a concorrer neste edital público – devem comprovar que estão com seus impostos (no nível federal e local) em dia. Os projetos concorrentes aos recursos para curtas-metragens serão analisados por dois dos membros da comissão; estes são, geralmente, da ABCV. Já os projetos concorrentes aos recursos de longas-metragens costumam ser submetidos à análise de três membros indicados pela Secretaria de Cultura do DF.

Segundo o senhor Fernando, com o crescimento da produção, houve um consenso de que os editais não deveriam ser nacionais, até porque os demais estados – como Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul – abriam seus editais para seu próprio estado. Aqui, disse ele, eram gerados os impostos, já havia produção cinematográfica, produtoras especializadas, técnicos, cineastas - e os recursos disponíveis não seriam suficientes para atender a estes e aos do resto do país -, então, “por que Brasília para o Brasil inteiro?” – nas palavras do entrevistado. A este consenso dos editais locais no Distrito Federal, chegou-se sem que houvesse qualquer contraposição por parte dos defensores dos editais a nível nacional. E o diretor do Pólo concorda que esta decisão tenha sido mantida: “Se o dinheiro é gerado aqui, os impostos são daqui, eu acho que tem que ficar aqui sim” (ver Anexo I).

Em 1995, é lançado um edital com financiamento do FUNDEF – Fundo de Desenvolvimento do Distrito Federal –, do BRB. Dos seis projetos indicados, consta que quatro deles são de curtas-metragens 35mm e receberam patrocínio, dois estão indicados como sendo de longas-metragens 35mm e receberam recurso para finalização. Contudo, um deles – “Bom dia, senhoras” (DF 1998), de Érika Bauer – concretizou-se como um curta-metragem de 35mm. Na página do Pólo na *web*, ele é apresentado como longa-metragem, enquanto projeto a ser realizado e

questão de que nós somos reivindicativos, de que a gente faz parte de duas associações de classe que estão em constante diálogo [a ABCV e a APROCINE] [...] para que a gente garanta a sobrevivência do cinema brasileiro, do audiovisual brasileiro”. Vê-se no conjunto de suas falas que os dois vêm um sentimento de pertencimento ao cinema brasileiro por parte dos cineastas ser construído através da inserção dos mesmos nas duas associações de classe – ABCV e APROCINE (ver Anexo I).

enquanto realização. Sei que se trata de um curta-metragem, porque o assisti na II Semana Audiovisual (2003), realizada pela Faculdade de Comunicação (FAC) da UnB, em uma sessão intitulada “Produção da Casa”. Nela, os filmes apresentados eram de professores da FAC, como é o caso de Érika Bauer.

A listagem dos filmes e vídeos realizados, através do Pólo de Cinema e Vídeo do DF – em sua página na *web* -, abarca somente o período de 1991 a 1999. Nela, estão indicados: nome do filme, diretor, metragem, bitola, ano, participação do Pólo. Com base nas informações da página, não é possível ver se houve uma alteração da metragem inicialmente prevista no projeto de um filme, caso a realização deste seja posterior a 1999.

Não assisti a todos os filmes que receberam apoio do Pólo para poder identificar se outros equívocos, semelhantes a este - do erro da indicação da metragem do filme de Érika Bauer -, foram cometidos. Contudo, se o filme foi inicialmente idealizado como um longa-metragem e se concretizou como um curta-metragem, pode-se aproveitar este caso para pensar, novamente, os efeitos da ação do tempo na realização de um filme. Do projeto inicial do longa “Bom dia, senhoras” até à sua realização como curta, o tempo aí decorrido, conjugado aos acontecimentos, terá, quem sabe, sido apropriado como uma realidade re-orientadora do projeto primeiro. Isso tudo não passa de uma suposição, no caso de “Bom dia, senhoras”. Mas, em “O Som, As Mãos e o Tempo” (DF 2004), de Marcos de Souza Mendes, tal suposição pode ser verificada como verdadeira.

No Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e Vídeos Experimentais, “O Som, As Mãos e o Tempo” foi um dos projetos selecionados. Como sua produção data de 2003, ele não entra na listagem acima mencionada. O documentário, um média-metragem de 42 minutos, aborda o tema da musicografia Braille, através do retrato do dia-a-dia de Daniela e Josinei - dois adolescentes portadores de deficiência visual -, na Escola de Música de Brasília, onde estudam canto e piano. Foi no debate ocorrido na segunda-feira, dia 29/11/04, no Kubitschek Plaza Hotel, com as equipes dos filmes da Mostra Competitiva 35mm, exibidos na noite anterior, que Marcos de Souza Mendes – um dos integrantes da mesa – falou sobre a alteração da metragem de seu filme. Ele disse ter ido se apercebendo que, em um curta-metragem, não haveria como contar a história de “O Som, As Mãos e o Tempo”. O projeto inicial do filme – como já dito -, selecionado no edital do Pólo, concorria ao patrocínio para curtas-metragens.

O tempo, que está como significante no título do filme, apareceu no comentário do crítico de cinema do jornal *Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio, presente na platéia. Segundo ele, “O Som, As Mãos e o Tempo”, ao tratar o “mundo da música”, tratou “um mundo de um tempo dilatado”. Marcelo Coutinho, diretor de fotografia do filme, também componente da mesa,

completou Oricchio dizendo que o documentário, talvez, fosse o último filme a ser feito em moviola. No mundo da música, disse ele, ninguém pensa na superação do violino ou do violoncelo, eles convivem com os sintetizadores. Já, no cinema, a moviola é algo praticamente superado. Marcos Mendes falou sobre ela: “_ A moviola lhe permite um olhar calmo sobre o filme”. É interessante observar como o tempo se faz presente nas três falas: é o tempo particular do “mundo da música”; é o tempo que torna obsoleto um instrumento do cinema, mas mantém – instrumentos de música tradicionais – atuais; é o tempo instaurado pela técnica de montar os filmes na moviola.

Em 1997, no Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 001 – finalização, destinou-se recurso para finalização de curtas-metragens “brasilienses”. São indicados oito projetos selecionados¹⁴⁴. No Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem, um edital nacional para patrocinar longas-metragens, havia a exigência de que “30% da equipe técnica e do elenco fosse formada por profissionais de Brasília”. O Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 003 – Patrocínio de Curtas-metragens e vídeos experimentais foi um edital local para patrocinar curtas-metragens e vídeos experimentais (como seu nome diz). São dez os projetos indicados como selecionados. Conforme a página do Pólo na *web*, resultam, daí, sete curtas-metragens 35mm e três curtas de 16mm. Contudo, como foi visto, um destes curtas 35mm é o média-metragem 35mm “O Som, As Mãos e o Tempo”. É dito que noventa e um projetos concorreram nestes três editais, entre eles, cinquenta e sete “projetos brasilienses”: treze projetos de longas-metragens 35mm, vinte e três de curtas-metragens 35mm, quatorze de curtas 16mm e sete de vídeos.

É indicado que, em 1998, quatro curtas-metragens 35mm, produções do DF, recebem recurso para finalização, por parte da Fundação Cultural do Distrito Federal. (Finalização – Apoio Emergencial FCDF 04/98). No Edital 2000 – Projetos Brasilienses, é destinado financiamento para produção, finalização e formatação. É dito que sessenta e um concorreram nas três categorias. São enunciados os 10 projetos de curtas-metragens 35mm selecionados na categoria “produção”. Em *Cineastas de Brasília* (SÁ, 2003), pode-se verificar que dois deles são realizações do ano de 2002, um data de 2003, enquanto outros dois são indicados como estando - neste ano - em andamento, e um data do ano de 2004.

Com relação à exigência – anteriormente referida – do Edital Filma Brasília 1997 – Concurso 002 – Patrocínio Longa-metragem (um edital nacional), o atual diretor do Pólo explica que, em 97, “Brasília já dispunha” de trinta por cento de técnicos e atores brasilienses. Ele vê a percentagem exigida, também, como uma forma de assegurar a mão-de-obra local. Na sua opinião, Brasília, hoje, não chegaria a garantir cem por cento desta mão de obra, em razão da intenção

¹⁴⁴ O fruto da realização destes projetos são: seis curtas-metragens 35mm, um média-metragem 16mm (de 28min.) e um vídeo. Obtive esses dados com base na consulta da página do Pólo na *web* e das filmografias do livro *Cineastas de Brasília* (SÁ, 2003).

comercial existente em todo filme, a qual expressa a vontade de este alcançar uma grande bilheteria e público. Ele relaciona esta intenção ao fato de o edital não proibir o diretor de escolher um ator, ou uma atriz, ou um fotógrafo de renome – que não seja de Brasília - para formar platéias maiores. Sua visão mostra a concepção de que, no céu do cinema brasileiro, a constelação cinematográfica de Brasília (a cidade a partir da qual situa sua fala) é formada de estrelas com um brilho discreto em comparação ao de algumas de outras constelações. Desse modo não deixa de ficar expressa sua concepção do cinema aqui produzido como não sendo um cinema central. Contudo, se o diretor do Pólo – que, com sua função, contribui para a organização deste cinema – vê este como periférico, ele o vê também como um cinema que não deve ser feito por gente de fora, é um cinema que deve ser de gente de Brasília, de quem vive aqui e trabalha fazendo este cinema. Então, ele concorda com regras burocráticas que sirvam a seu ponto de vista: como esta da exigência de trinta por cento da mão-de-obra local.

Nesta leitura da resposta do senhor Fernando Adolfo, utilizei a adjetivação “periférico” para o cinema feito no DF, a fim de expressar o que supus como sendo a sua visão a respeito deste. Este adjetivo esteve presente na classificação de Dácia Ibiapina (que recebeu apoio do Pólo em dois de seus curtas-metragens 35mm) para os cineastas do Distrito Federal (grupo por ela integrado) e para o cinema deste. De 19 a 24 de abril de 2005, o Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasília, realizou a Mostra Vladimir 70, em homenagem aos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho. Foram exibidos todos os seus filmes, ao longo de quatro décadas de trabalho. Na programação do CCB de desse mês de abril, Vladimir é apresentado como um dos nomes “que ajudou a criar as bases da atividade cinematográfica na Capital Federal (hoje o 4º pólo de produção do país) e se transformou numa referência incontestável do cinema brasileiro documental a partir da década de 60”. Realizado na terça-feira, dia 19, o debate da Mostra teve a presença de Vladimir Carvalho, cineasta homenageado, de Dácia Ibiapina, que fez o documentário “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra (cujo projeto ganhou o DOCTV I no DF), de Manfredo Caldas, cineasta e montador que fez trabalhos no cinema com Vladimir, de Orlando Senna, secretário da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, e do cineasta Sérgio Moriconi, que também já trabalhou com Vladimir no cinema e foi o mediador do debate. Dácia estruturou sua fala em cima do que, para ela, foram os aprendizados que teve com Vladimir e com seu cinema, especialmente em Brasília – disse ela. Para ela, “é um privilégio que Vladimir Carvalho esteja aqui”. O cineasta paraibano se lhe afigura como alguém a quem se pode pedir, tranqüilamente, uma consultoria gratuita na área de cinema, devido à sua generosidade em atender tanto a cineastas, quanto a estudantes da UnB: estudantes de Cinema, de Sociologia, de Filosofia, de Antropologia - os quais formam o fã-clubes jovens de Vladimir. No tocante a esta satisfação de tê-lo próximo, a fala de Dácia é similar à do senhor Fernando Adolfo,

que diz: “_ Particularmente para nós, receber Vladimir foi uma coisa que caiu do céu” (ver Anexo I).

No debate, Vladimir foi confirmado como uma referência fundamental. Referência para o documentário no Brasil, inicialmente, em razão de seu trabalho como roteirista e assistente de direção de “Aruanda”. Para quem é de Brasília e se interessa pelo cinema da cidade (cineastas, estudantes, amantes da sétima arte, etc.), porque foi professor da Universidade de Brasília e vive em Brasília, onde continua a exercer os ofícios de mestre (este, de modo informal) e cineasta. Menciono aqui as inserções de Vladimir apontadas no debate. Evidentemente, há outras razões para ligar Vladimir ao cinema brasileiro e à Brasília das quais não se falou lá; entre elas, seus filmes que versam sobre a cidade.

Vladimir vive em Brasília, mas o cinema e a presença dele vão, claro, além dos limites territoriais da cidade. Quando realiza “Conterrâneos velhos de guerra” (1990), uma memória sobre a construção de Brasília, Vladimir vai buscar alguns de seus entrevistados em cidades-satélites como a Ceilândia (CARVALHO, 1997: 224). Já uma iniciativa como o DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro), que teve - entre seus objetivos - a valorização e difusão das manifestações culturais regionais, e selecionou um projeto de documentário (ou dois) para ser realizado em cada um dos 20 estados brasileiros, ao escolher no DF (no Ano 1 do programa) um projeto que tem Vladimir por tema, faz do documentário realizado sobre o cineasta uma forma de legitimação da sua pessoa como parte da cultura regional do Distrito Federal.

Retomando a questão do uso do adjetivo “periférico”, pode-se perceber, com base no que se escreveu sobre Vladimir acima, que ser “periférico” não significa não ser reconhecido como bom. Pois Vladimir, cineasta e professor de amplo reconhecimento, figura central do cinema realizado no Distrito Federal, faz parte deste cinema de periféricos referido pela cineasta e professora Dácia Ibiapina, no debate.

Neste, ela falou da realidade do cineasta que é um executor de tarefas. Ele trabalha para fazer cinema, tendo ou não recursos financeiros, equipamento, pessoal. Todos os seus trabalhos dentro e fora da atividade cinematográfica - os quais incluem desde o trabalho em seu próprio projeto até a participação em palestras, em comissões de seleção de projetos de outros, etc. -, têm por objetivo dar a ele condições para filmar. A realidade deste cineasta é a realidade dos cineastas periféricos, assim denominados por esta cineasta que se vê como integrante deste grupo. São cineastas da periferia do cinema do Brasil e do estrangeiro; eles não estão nos grandes centros de

produção cinematográfica¹⁴⁵. Com Vladimir, disse ela, foi possível aprender mais sobre esta entrega necessária a alguns que querem fazer cinema.

Estes cineastas periféricos – referidos por Dácia – não são os cineastas periféricos de todo o Brasil, mas os cineastas do “cinema brasileiro” – conforme pode ser visto na citação da fala de Dácia abaixo. Isto fica claro quando ela diz que Vladimir é um ótimo exemplo desse tipo de cineasta. E quando fala sobre um aprendizado que vem tendo com ele, o qual, nas suas palavras, diz respeito à:

[...] preocupação que o Vladimir tem com a questão da memória do nosso cinema e do nosso cinema de periféricos. Porque quem não tem memória, não faz parte da história. Quem não tem memória, está condenado a ficar sempre sendo periférico. Esta retrospectiva é um grande exemplo da importância que tem a gente se preocupar com a preservação da nossa memória individual, coletiva, da memória do cinema brasileiro, da memória do cinema brasileiro.

A memória tem um importante papel na fala de Dácia. Sua preservação é um instrumento para se sair da periferia. A memória do cinema de periféricos, individual e coletiva, deve ser preservada; ela é também memória do cinema brasileiro. Ter esta memória preservada é entrar na história do cinema do país e deixar de ser um cinema periférico. A idéia de retrospectiva, expressa com relação à mostra Vladimir 70, tem um peso grande. Sua materialidade está nos filmes exibidos, nos textos do catálogo (MORETZSOHN; CAPUTO, 2005) escritos a respeito da produção deste cineasta para a mostra. Não se está falando de uma filmografia que despontou há pouco, recente. Daí que seja tão pertinente falar de memória, porque Vladimir, além de ser um cineasta preocupado com a preservação de materiais relativos ao cinema brasileiro, já constituiu uma memória com seus filmes.

Michael Pollak associa cinema e memória. Para ele, o filme capta recordações e opera na construção de uma memória de enquadramento de grupo¹⁴⁶. O “filme-testemunho documentário” é um gênero eleito pelo autor, em razão de ter se tornado “um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (POLLAK, *Estudos Históricos*: 11). Têm-se os filmes como possíveis formadores de opinião, alteradores de mentalidade. Ele não discorre sobre o que entende como sendo este gênero, mas podemos

¹⁴⁵ Na entrevista que fiz com Dácia, ela utilizou o termo “periféricos” não só para se referir à situação do cinema brasileiro em relação ao cinema produzido no Rio e São Paulo, mas para marcar o afastamento das possibilidades de realizar filmes por parte daqueles das cidades-satélites, numa relação com os realizadores do cinema brasileiro: “Você vê: há uma concentração da produção cinematográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo. Primeiro, nós já somos periféricos. E as satélites são periferia da periferia, em relação à produção cinematográfica” (ver Anexo I).

¹⁴⁶ Segundo Pollak: “Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória” (POLLAK, 1989: 11).

considerar o nome deste e ver que ele se afina com a produção cinematográfica de Vladimir sobre realidades de Brasília.

Em “Brasília Segundo Feldman (1979), “Conterrâneos velhos de guerra” (1990), “Barra 68” (2000), Vladimir constituiu uma memória sobre a cidade. Nestes documentários, o testemunho ocupa lugar central através da fala de seus entrevistados. Os dois primeiros filmes contribuem para uma alteração de mentalidades, quando apresentam, por exemplo, a construção de Brasília através de um viés distinto daquele do discurso oficial sobre a mesma. Nestes, antigos operários da construção falam da comida ruim destinada aos trabalhadores nas obras; do trabalho ininterrupto durante dias e noites, para atender às ordens dos engenheiros que tinham pressa em ver a capital pronta para a inauguração; daqueles que despencavam cansados dos altos andares dos prédios em construção; destes corpos caídos e logo escondidos, para se evitar escândalo; da chacina que matou trabalhadores num canteiro de obras.

Gustavo Sérgio Lins Ribeiro diz que, ao começar “o estudo da história da construção de Brasília”, foi se tornando claro que, junto à construção da mesma, estava uma ideologia construída em volta da construção da capital federal e dos operários – maior contingente envolvido nesta iniciativa. O autor pergunta onde estava a história deste imenso número de trabalhadores (de seu dia-a-dia, das suas condições objetivas de vida, de suas lutas), neste período histórico do surgimento da construção – identificado como os anos de 1956 a 1957. Segundo ele, esta seria a história de um operariado que comungava dos projetos nacionalistas e que se identificava com o ímpeto com o qual se pronunciavam os políticos que – como Juscelino Kubitschek, presidente da república, e os assessores da NOVACAP, companhia de governo encarregada das obras – caminhavam no meio desse operariado, pelas ruas de barro da antiga Cidade Livre - grande acampamento onde se amontoavam vários barracos.

A respeito da ação dos políticos, de caminharem entre os operários, Lins Ribeiro diz que eles caminhavam “democraticamente” [aspas do autor] pelo local de moradia destes trabalhadores (LINS RIBEIRO, 1980: v). Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, comentei com ele de ter lido que JK e Oscar Niemeyer costumavam andar entre os operários da construção, e disse-lhe que isso me soava um tanto populista. Ele respondeu-me que não havia como não existir proximidade, pois que “estava tudo começando”: existia apenas a avenida W3, com restaurantes e lojas, o *campus* da UnB, o colégio Elefante Branco e, em 66, o Bar Beirute na 109 Sul. A seu ver, não havia espaço para o populismo, porque Brasília foi criada para ser, unicamente, a cidade onde seria estabelecida a capital da república federativa do Brasil. Não havia eleições - como as existentes hoje para governador e para deputado distrital -, e, em razão disso, “as pessoas” não se aproximavam umas das outras – na cidade que não tinha governo e não tinha políticos - por causa de interesses

políticos. O populismo inexistia na falta de eleições locais. O encontro entre “as pessoas” era inevitável e ocorria em razão do plano da cidade, o qual levava as mesmas a se encontrarem nos “*points*” mencionados (restaurantes, lojas, *campus* universitário, colégio). Como se vê, “as pessoas” das quais ele fala não são os trabalhadores da construção civil, pois que tais “*points*” não eram frequentados pelos operários (ver Anexo I). Também, sua fala está situada espacialmente no Plano Piloto de Brasília, e não na Cidade Livre, hoje, cidade-satélite Núcleo Bandeirante.

Segundo Lins Ribeiro, a história do grande grupo social de menor poder aquisitivo, sujeito da construção de Brasília - o operariado - seria também a história de trabalhadores que viviam a precariedade dos alojamentos, acampamentos e alimentação a eles reservados; da polícia escolhida na rua e formada de ex-companheiros de labuta mais fortes fisicamente. Esta história estava quase inexistente, e – ao autor - chamou atenção sua ausência:

Foi, então, isto que inicialmente mais de súbito saltou à vista: a ausência quase total de trabalhos e estudos sobre a classe operária, expressa no ramo da construção civil, e sua experiência numa obra de proporções como a construção da capital federal no Centro-Oeste brasileiro, no período final da década de 50 (LINS RIBEIRO, 1980: v).

“Brasília Segundo Feldman” (1979) e “Conterrâneos velhos de guerra” (1990) são dois documentários onde as falas dos que trabalharam nesta grande obra, que foi a construção de Brasília, são centrais. Poderíamos dizer que, nestes filmes, temos – por assim dizer - o operário por ele mesmo. Quem sabe, os documentários de Vladimir possam ser vistos enquanto trabalhos com este caráter referido por Lins Ribeiro, existentes não no meio acadêmico, mas no meio cinematográfico.

Citei acima a dissertação de mestrado do professor Gustavo Sérgio Lins Ribeiro (do Departamento de Antropologia da UnB): *O Capital da Esperança: Brasília – Estudo Sobre uma Grande Obra da Construção Civil*. Na disciplina Seminário Avançado em Teoria II, ministrada pelo mesmo, no segundo semestre de 2002 - no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) -, ele teceu alguns comentários a respeito de sua dissertação. Disse que esta surgiu dentro de uma proposta de um grupo: a de fazer dissertações que fossem do interesse do “povo brasileiro”. Era o clima político influenciando a escolha dos objetos de pesquisa. Em seu estudo, o professor trabalhou com a perspectiva de ideologia dominante e ideologia dominada, bem como com a perspectiva de luta de classes. A primeira invasão de terras públicas, na época da construção da capital, foi no Núcleo Bandeirante, e seus invasores tentaram manipular o pacto populista, criando a “Vila Sarah Kubitschek” – comentou. Nesta informação, vê-se o populismo, mencionado anteriormente, como um fato. Ele referiu-se à sua dissertação como um trabalho que teve a função

de “descolonizar as elites”: “não é o povo que lê a minha dissertação sobre a construção de Brasília que fala do povo brasileiro”. Falou, também, que “uma das funções da antropologia brasileira é descolonizar a imagem do exterior que os brasileiros têm, que hoje passa muito pelo visual: pela televisão e pelo cinema”. Este cinema que nos coloniza é o cinema estrangeiro, que vende uma imagem do exterior cuja veracidade, os brasileiros não têm, muitas vezes, como verificar. Aproveito as afirmações do professor Gustavo para dizer que os filmes de Vladimir sobre a construção de Brasília (e acredito que sua filmografia como um todo) cumprem este papel de “descolonização”; os dois documentários aqui referidos apresentam uma visão crítica da construção da cidade, e não uma visão epopéica – como aquela promovida pelos políticos envolvidos na construção.

No cinema brasiliense, Dácia Ibiapina, cineasta deste cinema, aponta a preservação da memória como forma deste vir a ser central na história do cinema brasileiro. Acredito que um espectador do cinema brasileiro – apreciador deste cinema, mas não estudioso do mesmo – busque assistir aos seus filmes nas salas de cinema, ou em casa (no vídeo e/ ou DVD), sem ter uma idéia clara dos estados nos quais tais filmes são produzidos. Já um estudioso do cinema brasileiro saberá que a maior parte de sua produção está no Rio de Janeiro e em São Paulo.¹⁴⁷ Então, ele pode olhar para o cinema produzido no Distrito Federal e reconhecê-lo como estando à margem destes dois centros de produção, como sendo um cinema periférico (mesmo estando ciente de que o cinema brasiliense tem seu mérito amplamente reconhecido). Chamo atenção aqui para o fato de Dácia, cineasta deste cinema periférico, também reconhecê-lo nesta condição (a de estar na periferia) e também denominá-lo assim. Sim, porque por mais que determinadas visões sejam claras (e sua clareza independe do fato de querermos ou não concordar com elas), nem todos estão dispostos ou aptos a encará-las de frente, a adotar – ainda que por um instante – a perspectiva que elas trazem. Quem sabe, não surjam, desta indisposição ou inaptidão, os mitômanos – por exemplo. Lembro de uma palestra que assisti, em 27 de março de 2004, no Conjunto Nacional de Brasília, a respeito dos anos de ditadura no Brasil, com Vladimir Carvalho e o escritor Carlos Heitor Cony, que quis dar exemplos de alguns mitômanos:

Ninguém é mais fã de João Saldanha do que eu. Ele [...] era mitômano. Dizia que tinha entrevistado Mão-Tsé-Tung, que tinha participado da Guerra da Espanha. Ele delirava muito, bebia um pouco. [...] Meu pai contava histórias de viagens ao exterior quando ele só havia viajado [...] na América

¹⁴⁷ Estamos falando aqui de espectadores de longas-metragens. Caso estes queiram assistir a curtas-metragens, terão de procurar festivais e mostras de cinema onde alguns estejam sendo exibidos. Poderão ainda assistir a alguns programas da rede pública de televisão que passam curtas-metragens. Uma das observações feitas pela professora Dácia Ibiapina, na defesa do projeto desta tese, foi a de que esses poucos filmes que chegam às telas das salas de cinema não são o cinema brasileiro. Investe-se dinheiro público e ninguém vê, na medida em que há uma produção, com financiamento do Estado, que não consegue chegar a ser exibida na tela grande. São cem ou duzentos curtas metragens que tentam furar este bloqueio da exibição por ano – disse ela.

Latina. [...] Darcy [Darcy Ribeiro] – outro mitômano – dizia que, ao levantar e ir para a praia bem cedo no Posto 05, ao respirar sentia o cheiro das africanas nuas.

Trazer o assunto da mitomania foi algo que agradou bastante a Cony. Tomo estes exemplos dados pelo escritor, para dizer que não identifiquei qualquer discurso que buscasse auferir - ao cinema aqui estudado - realidades falsas que o colocassem na condição de um cinema não-periférico. Como pude observar em palestras de cineastas do DF, em publicações sobre este cinema (algumas com entrevistas feitas com estes) e nas entrevistas por mim realizadas.

Neste capítulo, a observação do 37º FBCB foi tomada como ponto de partida para uma abordagem do cinema brasileiro na atualidade, através de assuntos então vistos como caracterizadores deste cinema. Entre eles, estive a observação do Festival enquanto registro de um evento do cinema em questão, no qual se procurou apresentar sua organização, bem como percepções e comportamentos dos que fizeram parte deste evento. Tratar a atualidade aqui pretendida implicou em considerar temas de relevância, como é atualmente o tema do documentário no cinema brasileiro. No FBCB, o documentário é o gênero de alguns filmes exibidos no Festival, é também o gênero escolhido por alguns dos cineastas do cinema brasileiro para seus filmes, é o gênero escolhido pelo cineasta de maior expressão deste cinema - o documentarista Vladimir Carvalho -, que formou muitos no documentário. Da mesma forma, hoje, uma instituição como o Pólo de Cinema e Vídeo do DF é fundamental para a existência do cinema brasileiro, enquanto fomentadora do mesmo.

Capítulo IV – Traços fisionômicos do cinema brasileiro

Neste capítulo, que é também uma abordagem da atualidade do cinema brasileiro, escolheu-se tratar características do cinema brasileiro identificadas como importantes na investigação. Inicialmente, escolheu-se pensar o cinema brasileiro por meio de duas das principais categorias que estão sendo utilizadas para diferenciar a produção do cinema brasileiro: cinema “fora do eixo” e cinema do “eixo”. Esta diferenciação conduz, inclusive, à reflexão sobre as identidades dos cinemas brasileiros. No caso, a identidade do cinema brasileiro foi problematizada aqui por intermédio das falas de alguns de seus interlocutores e da observação de que determinados aspectos relativos aos filmes são vistos como próprios deste cinema. Representante dele e também vista assim é a figura do candango, como será apresentado ao longo do capítulo.

Cinema “fora do eixo”/ Cinema do “eixo”

No Brasil, o cinema central pode ser considerado como o cinema do “eixo Rio-São Paulo”. Em “Abram caminho para os fora do eixo”¹⁴⁸, o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos escreve que a “retomada do cinema brasileiro” deu início a um processo de descentralização da produção cinematográfica. Ele menciona os dados coletados por Maria do Rosário Caetano, segundo os quais, entre 1994 e 2002, em um total de duzentos longas-metragens, quarenta e cinco deles não foram produzidos no Rio e em São Paulo – os dois maiores centros de produção de filmes. Com relação aos curtas-metragens, vinte dos vinte e sete estados brasileiros estão presentes neste cenário nacional dos curtas no período. No que diz respeito a essa produção “fora do eixo”, observa-se que esta é regionalizada, mas sua distribuição e exibição continuam centralizadas. Como não poderia deixar de ser, no artigo do crítico de cinema, surge a pergunta acerca do caráter desses filmes: teriam eles uma identidade específica e uma gramática própria? Mattos apresenta, entre outras, a resposta de Maria do Rosário Caetano, que é negativa e retrata o cinema também chamado “regional” como um cinema que quer contar histórias da região onde ele é produzido, com as paisagens e os novos profissionais desta; trata-se de mostrar que existe um Brasil distinto daquele das duas grandes metrópoles brasileiras.

Opinião diferente é a do cineasta Rafael Conde, para quem os filmes “fora do eixo” podem ser vistos como possuidores de uma identidade e gramática especiais, as quais existem como forma de oposição à situação de marginalização por eles enfrentada no que tange ao mercado produtor e distribuidor.

¹⁴⁸ MATTOS. Disponível em: <<http://www.criticos.com.br>>, 23 jun. 2003a.

No programa Globo Comunidade de 01/05/2005 (já mencionado no capítulo anterior na p. 157), a repórter Geiza Duarte entrevistou Vladimir. Uma de suas perguntas foi: “_ Vladimir, qual era a sua maior dificuldade: era o processo de produção (conseguir recursos para fazer o filme), ou distribuir este filme (fazer com que ele chegue a lugares diferentes e seja de fato assistido)?”. Vladimir respondeu:

Veja, Geiza, **isto se mistura um pouco** [grifo meu]. Tudo isso que você citou aí (e a gente chama, usando a linguagem do cinema, “um tripé”): a produção, que é preciso ter financiamento, que é preciso mover recursos. No Brasil... Muito difícil, essa coisa tem sido trabalhada e “retrabalhada”, e o cinema brasileiro tem mais de cem anos. A distribuição - que é uma coisa intermediária entre a produção e a exibição - e a exibição propriamente dita, que a gente tem de constatar que é um espaço um pouco interrompido ainda. Predomina, hegemonicamente, a produção estrangeira, e fica muito difícil.

O que quis destacar, nesta fala de Vladimir, foi sua concepção do que chamou de “um tripé”. Como disse o cineasta, a produção, a distribuição e a exibição são três bases/etapas interligadas sobre as quais se apóia a realização cinematográfica; ele referiu-se a elas como podendo, inclusive, se misturar. Quando o cineasta Rafael Conde menciona uma situação de marginalização dos filmes “fora do eixo”, frente ao mercado produtor e distribuidor, ele está “misturando” a etapa da exibição com a da distribuição. Pois, como será dito a seguir, ao cinema “fora do eixo”, interessa a democratização da produção, da distribuição e da exibição cinematográfica, ou seja, a democratização das três etapas, e não apenas de duas delas.

Segundo Mattos, Rafael Conde e os realizadores Leandro HBL e Conrado Almada, da produtora mineira Mosquito, vêem um sentimento de mineiridade refletido nos filmes que realizam. Conde refere-se a este da seguinte forma: “O desejo de explodir coisas aparece com frequência num estado onde há tanto patrimônio para preservar, tantas tradições para defender. [...] Minas tem muito imã. Daí a necessidade de sair, a diáspora” (CONDE apud MATTOS, 23/06/2003). No exemplo de Conde, a visão de filmes produzidos em Minas Gerais, com uma identidade mineira, é expressa por parte daquele que faz tais filmes. E esta identidade é afirmada sem que seja necessário contrapô-la ao que se concebe como uma identidade outra, diversa, distinta.

Ao tratar críticos de cinema mineiros da década de 50, Elysabeth Senra de Oliveira não ignora estudos que abordam a questão da mineiridade. Para ela, a categoria da mineiridade seria indicativa de um jeito particular de ser mineiro. A autora afirma que a mesma “deve ser entendida como uma construção mítica [...]”. Na mineiridade, foram os inconfidentes, vivendo em ambiente ilustrado, os fundadores dos mineiros” (OLIVEIRA, 1994: 38).

Rafael Conde reconhece a mineiridade de seus filmes sem ter de, para isso, apontar filmes com identidades “não-mineiras”. Tal oposição já se faz presente, por exemplo, na concepção do

público acerca do média-metragem “Enjaulado”, do crítico e cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. Quando o filme – filmado no interior de um apartamento de Recife - foi exibido em Fortaleza, Kleber ouviu que, sendo ele nordestino, deveria se voltar para a cultura popular interiorana, ao invés de filmar uma história passada no meio urbano – o que era “coisa pra paulista” [aspas do autor]. Nesse caso, foi o olhar de quem não fez o filme julgando qual conteúdo (cultura popular), ligado a um lugar de expressão concebido como seu (interior), seria apropriado para o filme, a partir da região de nascimento do cineasta. Esta visão nos informa de que o lugar onde a história se passa possui uma especificidade que confere identidade ao filme. Poder-se-ia falar aí de temas identificados a determinados lugares que são característicos da nordestinidade (numa alusão à categoria de mineiridade). Já Betse de Paula – carioca que morou e filmou alguns de seus filmes em Brasília - refere-se ao cinema regional como aquele de “filmes de baixo orçamento, feitos na cidade onde o diretor e equipe moram, que mostram as cidades por dentro, criticamente”¹⁴⁹ (PAULA apud MATTOS, 23/06/2003). Desse modo, o cinema “fora do eixo” aparece com uma missão: a de fazer um retrato crítico da cidade, onde vivem o diretor e a equipe do filme, com um orçamento de baixo custo. De certo, estes habitantes da cidade que fazem o filme – mencionados por Betse – são o cineasta e a equipe técnica, pois que seus filmes feitos em Brasília tiveram atores e atrizes que não residem na cidade; alguns desses trabalham na tevê Globo, como as atrizes Dira Paes e Sílvia Buarque, e o ator Marcos Palmeira – irmão da cineasta.

“Celeste & Estrela” (DF 2003) é mencionado como uma comédia de Betse cujo tema são os bastidores da produção de cinema no Brasil. Em uma sinopse do filme, é dito que este conta a história de amor entre uma curta-metragista premiada, na procura por fazer seu primeiro longa-metragem, e um funcionário do Ministério da Cultura (SÁ, 2003: 208). No artigo, está presente outro filme “fora do eixo” no qual a realização cinematográfica por trás das câmeras também é tematizada. Trata-se de “Samba Canção” (MG 2003), de Rafael Conde, onde um jovem cineasta mineiro está sempre trocando de suporte para baixar o orçamento e realizar seu filme. Sobre esta realidade do B.O. (“baixo orçamento”), o cineasta diz: “Difícilmente um projeto fora do eixo poderá contar com um orçamento superior a um milhão de reais, por exemplo. A não ser que se associe com um produtor paulista ou carioca” (CONDE apud MATTOS, 2003a).

Pude observar que esta limitação orçamentária - e a percepção do filme no qual trabalhou como sendo um filme “fora do eixo” – esteve presente na fala de um dos membros da equipe de “Araguaya – A Conspiração do Silêncio” (DF 2003), no debate ocorrido no Kubitschek Plaza Hotel, em 29/11/04. Ele disse:

¹⁴⁹ Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, ele fala da importância do “baixo orçamento” para o documentário (ver Anexo I).

[...] a gente produz com a engenharia da falta de dinheiro. O “Araguaya”, a gente fez praticamente sem dinheiro. [...] O filme brasileiro fora do “eixo Rio-São Paulo” luta com essas dificuldades. A gente não faz engenharia financeira, a gente faz artesanato financeiro. E, depois, a gente administra as dívidas.

Os projetos de filmes “fora do eixo” são apresentados como sendo orçados em valores menores. E, como visto em “Celeste & Estrela” e “Samba Canção”, a busca do cineasta para realizar seu filme é assunto deste cinema “fora do eixo”. Neste sentido, vemos que o filme de Betse de Paula e o de Rafael Conde se constituem em reflexões dos dois – no cinema –, acerca das dificuldades enfrentadas por cineastas que estão começando e estão “fora do eixo”. De certo modo, os filmes não deixam de retratar uma condição de seus cineastas, os quais fazem filmes “fora do eixo”, por não estarem no “eixo”, por serem cineastas periféricos. Digo “uma condição” porque acredito que não se trata de ver os cineastas brasileiros, através de uma única lente onde eles são postos na condição de cineastas “fora do eixo”, ou na condição de cineastas do “eixo Rio-São Paulo”. O que quero afirmar com isso é que esta lente não pode ser a única para se observar o cinema e os cineastas brasileiros; ela não pode ser vista como a única determinante dos filmes produzidos por nosso cinema. A meu ver, seria por demais reducionista analisar um filme e/ou uma filmografia, partindo do pressuposto de que o fato deste filme e/ou desta filmografia estar “fora do eixo”, ou “no eixo”, é a premissa básica para orientar a análise. Desse modo, eu entenderia que o filme e/ou a filmografia tem determinadas características em razão de seu lugar no mapa do mercado cinematográfico brasileiro. É claro, no entanto, que a luta contra a marginalização dos produtores e das produções “fora do eixo” deve continuar a existir.

Geraldo Moraes, nascido no Rio Grande do Sul, é um cineasta que reside há muito em Brasília. Ele foi professor de cinema e televisão da UnB e é o atual presidente do Congresso Brasileiro de Cinema - CBC –, que reúne 54 associações e sindicatos do audiovisual. Moraes não concorda com uma tendência do “eixo Rio-São Paulo”, que é a de ver o cinema “fora do eixo” como espelho de um Brasil, ou de mais de um Brasil, desconhecido. Ele diz: “Lembro a piada do Zorro: ‘nós quem, cara pálida?’. Para falar em ‘outros brasis’, teríamos que definir ‘um Brasil’ que seria central. Para falar em ‘diferente’, é preciso saber em relação a quê” (MORAES apud MATTOS, 2003a).

Interessante é observar (na consulta aos catálogos dos FBCB’s) como estes que emitem opiniões acerca do cinema produzido “fora do eixo” - no artigo de Carlos Alberto Mattos - tiveram passagens pelo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Com base nos catálogos do 32º ao 37º Festival, vê-se que Rafael Conde integrou a Mostra Competitiva 35mm Curta-metragem nos 34º e

36° FBCB, com “Françoise” (MG 2001) e “Rua da Amargura” (MG 2003), respectivamente. Além de ter participado da Comissão de Seleção dos curtas-metragens 35mm do 32° FBCB e da Comissão de Seleção dos longas-metragens 35mm do 37° FBCB. Kleber Mendonça Filho teve seu filme “Vinil Verde” exibido na Mostra Competitiva 35mm – curtas e médias, do 37° FBCB. Betse de Paula fez parte da Comissão de Premiação da Mostra Competitiva 35mm do 33° FBCB. Seu filme “Celeste & Estrela” (DF 2002) foi exibido na solenidade de abertura do 35° FBCB. Outro longa-metragem da cineasta foi exibido no Cinema Voador como parte da programação do 36° FBCB: “O Casamento de Louise” (DF 2001). No mesmo Festival, Betse fez parte da Comissão de Seleção dos longas-metragens 35mm. “No Coração dos Deuses” (DF 1999), de Geraldo Moraes fez parte da Mostra Competitiva 35mm Longa-metragem do 32° FBCB. Com relação à Maria do Rosário Caetano - crítica de cinema -, posso dizer que a vi como mediadora nos 36° e 37° FBCB, dos debates que ocorrem - no hotel escolhido para sediar o Festival - com as equipes dos filmes da Mostra Competitiva 35mm exibidos no Cine Brasília na noite anterior. Na entrevista com o Senhor Fernando Adolfo, ele diz também que a idéia de criar o Festivalzinho (exibições de um filme infantil para turmas de escolas da rede pública do DF, durante o Festival) foi de Maria do Rosário Caetano. Afora estes formadores de opinião sobre o assunto do cinema “fora do eixo” - que mencionei acima -, há outros que também dão sua opinião a respeito no artigo e também estiveram presentes nos FBCB’s. Como o cineasta de Minas Gerais, José Sette de Barros, cujo documentário “Encantamento de Camargo Guarnieri” (MG 1990/97) foi exibido na noite de abertura do 32° FBCB. Ou o cineasta gaúcho Giba Assis Brasil, que compôs a mesa redonda “Cinema Transcendental Fora do Eixo: cresce a produção regional” (33° FBCB), falando sobre o processo de produção e exibição no Rio Grande do Sul. A mesa redonda é apresentada da seguinte forma: “Mesa Redonda para discutir o processo de descentralização da produção cinematográfica nacional. Nesta linha, procura identificar os mecanismos de fomento existentes em diversos estados do Brasil, analisando o papel dos Pólos cinematográficos na formação de jovens cineastas” (33° FESTIVAL de Brasília do Cinema brasileiro, 2000: 93). Também Carlos Alberto Mattos - autor do artigo aqui abordado - participou do 36° FBCB: ele integrou a mesa “Preservação da Memória Cinematográfica – Restauração do filme *Menino de Engenho*”¹⁵⁰.

Com base em tais exemplos de participação no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, podemos ver o Festival como um evento que reúne nomes que têm um pensamento crítico acerca da realidade dos cineastas e filmes brasileiros. Mencionei acima uma luta por alterar esta concentração

¹⁵⁰ O crítico de cinema foi o curador da Mostra Brasília a 24 Quadros, mostra inaugural da sala de cinema do Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasília – ocorrida de 2 a 14 de setembro de 2003.

de forças no “eixo Rio-São Paulo” que deve ser levada adiante. A proposta da mesa “Cinema Transcendental Fora do Eixo: cresce a produção regional” – apresentada acima – traz passos desta luta, ao se referir à identificação de mecanismos de fomento cinematográfico existentes no país. Também a citação de André Luís da Cunha (ver página 179) pode ser vista como integrando um discurso de quem está nesta luta e clama pelo Estado.

Cinema periférico, cinema “fora do eixo”, cinema regional, são termos classificatórios de uma realidade de cinema no Brasil: a do cinema produzido fora do “eixo Rio-São Paulo”. No entanto, não me parece que tais termos possam ser vistos como sinônimos entre si; acredito que eles se formem a partir de características e perspectivas que não são todas idênticas. Mas, é claro, é possível perceber interseções nas concepções acerca dessa realidade, e a luta pela descentralização da produção, distribuição e exibição cinematográfica é uma delas. Esta luta traduz a vontade de acabar com uma condição de marginalização. Dácia Ibiapina (conforme visto no debate da mostra Vladimir 70) defende a preservação da memória do cinema periférico como forma deste sair da situação de periferia. Com relação ao debate, cinema regional/ “eixo Rio-São Paulo”, o cineasta pernambucano Paulo Caldas (que fez, com Lírio Ferreira, “Baile perfumado”) diz: “É preciso que se faça cinema no Brasil todo e que esse cinema possa ser mostrado no Brasil todo” (CALDAS apud MATTOS, 2003a). A partir de enunciações diferentes, Dácia e Paulo interpretam processos de marginalização sofridos pelos cinemas, aos quais eles se reconhecem como pertencentes, enquanto realidade a ser combatida e superada. Seja no âmbito do cinema brasileiro, do qual fala Dácia, seja no âmbito do cinema brasileiro em geral, ao qual se refere Paulo.

Se há interseções nas concepções desses que tratam uma realidade comum através de categorias distintas, há também dissensões acerca das características de um filme “fora do eixo”, ou do que é o cinema regional - como pude observar no artigo “Abram caminho para os fora do eixo”. Para Maria do Rosário Caetano, o cinema regional apenas conta histórias de outras regiões que não as comumente contadas pelo cinema produzido no Rio e em São Paulo, com histórias aí localizadas. Mas o ato cinematográfico de contar é o mesmo do cinema do “eixo”. Para Rafael Conde, o cinema regional tem uma identidade própria, ele é expressão de um modo de ser da cultura local, e é também um instrumento na luta pela democratização das condições de fazer e distribuir cinema no Brasil. Para um público do filme de Kleber Mendonça Filho, seu média-metragem “Enjaulado” (1997) não foi fiel à cultura regional nordestina, ao contar uma história ambientada dentro de um apartamento, a qual foi interpretada como uma história urbana e, por conseguinte, vista como integrando o rol de histórias contadas pelos paulistas. Tal observação não teve fundamento para Kleber, que - como pude ver na exibição de “Vinil Verde” (PE) no 37º FBCB - tornou à ambientação do interior de um apartamento, para contar a história deste curta-metragem. Segundo

ele, o sucesso do *manguebeat* e do filme “Baile perfumado”¹⁵¹, nos anos 90, abriu caminhos para serem realizados filmes no Nordeste sem a obrigação “de ambientar idéias no sertão ou no agreste” (FILHO apud MATTOS, 2003a). Neste caso, o referido público de “Enjaulado” e Kleber tem uma concepção distinta do que é o regional nordestino, do que é próprio da região Nordeste. Paulo Caldas, por sua vez, constata insatisfeito que o cinema “fora do eixo” está em um processo de progressiva integração do cinema do “eixo”, que é visto como estando mais comprometido com um modelo industrial. E o cineasta pernambucano é um dos que reconhece uma linguagem peculiar ao cinema “fora do eixo”, quando fala de seus contrerrâneos: “A experiência de vários cineastas pernambucanos tem sido a de ir ao encontro de uma linguagem brasileira voltada para a cultura popular, para o anti-herói do povo, inserido na contemporaneidade” (CALDAS apud MATTOS, 2003a). Se reconhece a propriedade de filmes de cineastas pernambucanos, Caldas constata também tal processo de integração desse cinema no cinema do “eixo” – o que significa o esmaecimento do que é característico ao primeiro.

Quis apresentar, aqui, visões de cineastas que estabelecem – através de categorias como a de cinema periférico, de cinema “fora do eixo” e de cinema regional – classificações no interior de um todo que é o cinema brasileiro. Estas categorias de classificação servem a uma reflexão dos cineastas, na qual eles identificam o lugar onde estão posicionados, por meio da consideração de variáveis determinantes – como as de produção e distribuição – em um mapa do cinema brasileiro onde se desenha uma regionalização do país. Este recorte assumido pelos cineastas se lhes apresenta como uma forma de pensarem uma inserção deles enquanto cineastas e uma inserção do cinema que fazem. Deixo, então, esta pergunta: serão essas categorias de cinema periférico, de cinema “fora do eixo”, de cinema “no eixo”, de cinema regional, as categorias principais desses cineastas para se pensarem enquanto tais e para pensarem a seus filmes?

Acredito que seria interessante pensar o surgimento e a presença destas três categorias no debate do cinema brasileiro. E, para um estudo mais rico, relacioná-las a campos de conhecimento autônomos em relação ao cinema, nos quais elas também podem estar presentes. É o caso de se pensar o termo “periférico” na antropologia, por exemplo, como forma de investigar o significado deste quando utilizado por cineastas do cinema brasileiro. Ou, a partir da consideração da importância da categoria “regional” na constituição do que se entendeu como o movimento regionalista, na literatura brasileira. Cabe observar que - para pensar as oposições cinema periférico/cinema central e cinema “fora do eixo”/cinema “no eixo” – somos levados a fazer uma abstração onde situamos os dois pólos de cada oposição numa relação espacial.

¹⁵¹ Até hoje, Chico Science & Nação Zumbi foram, certamente, os representantes do *manguebeat* que alcançaram maior notoriedade na mídia. A fantástica (digo eu) trilha sonora do filme é “assinada pelos músicos de Recife do grupo de Chico Science” – como informa Oricchio (2003: 133) sobre Science e a banda Nação Zumbi.

Émile Durkheim refere-se a um número de noções essenciais, que estão na base de nossos julgamentos e exercem domínio sobre toda a nossa vida intelectual. Elas são chamadas pelos filósofos de categorias de entendimento, e a noção de espaço está entre elas. Tais noções são correspondentes às propriedades mais universais das coisas; elas operam como quadros sólidos a encerrar o pensamento, que delas só pode se libertar a custo de se auto-destruir. Como diz Durkheim, não há como pensar objetos que não estejam, por exemplo, no espaço. Para uma representação deste, é necessário dividi-lo, diferenciá-lo. Essas distinções (norte, sul, leste, oeste, embaixo, acima, etc.) vêm da atribuição de valores afetivos diferentes às regiões. Para que haja uma representação espacial comum, é necessário que estes valores afetivos e as distinções deles decorrentes sejam, da mesma forma, comum aos homens. O caráter social destes valores e distinções torna possível afirmar, quase de forma absoluta, a origem social dos mesmos (DURKHEIM, 1996: XVII-XVIII).

Torno a uma idéia apresentada três parágrafos acima. Periférico, central, “fora do eixo”, “no eixo”, são categorias espaciais que – usadas como adjetivação para o cinema, conforme visto aqui – formam um quadro de regiões do país, segundo uma perspectiva que procura mapear a produção e distribuição (nesta última, incluída a exibição) dos filmes brasileiros. Neste mapeamento, outras categorias de entendimento (também referidas por Durkheim) estão claramente presentes. Como a de número (Quantos filmes produzidos? Em quantas salas exibidos?) e a de tempo (Quando foram produzidos? Quando foram exibidos?). Perguntei, mais acima, se seriam - estas categorias espaciais - as principais dos cineastas para pensarem os filmes e a si mesmos enquanto cineastas. Agora, penso que as idéias de Durkheim trazem uma outra orientação: a do caráter social de tais categorias. Viu-se que aqueles que as utilizam têm um entendimento comum do que elas significam. Valores afetivos comuns são atribuídos às distinções de periférico, central, “fora do eixo”, “no eixo” – distinções igualmente comuns àqueles que delas fazem uso. Tais valores e distinções têm origem num meio social: o daqueles que estão refletindo sobre o cinema brasileiro.

Não foi de meu interesse, é claro, a partir da discussão aqui apresentada, afirmar se o “outro” do cinema do “eixo Rio-São Paulo”, de fato, se diferencia dele na temática e na estética. Acredito que outros enveredem por este caminho, como o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, que se refere ao “Baile perfumado” (1997) como tendo trazido “contribuições artísticas significativas para essa fase de Retomada do cinema nacional”. Para ele, o filme é um documento de época, uma referência para a crítica, um fato estético marcante, ou seja, um marco (ORICCHIO, 2003: 27). A mim, chamou atenção que nenhum dos cineastas aqui mencionados tenha querido ver o cinema “fora do eixo” assimilado ao cinema “no eixo”. Interessa-lhes: marcar a diferenciação de seus filmes com relação aos do Rio e de São Paulo; a heterogeneidade trazida por estes, vistos como

uma produção alternativa ao modelo de cinema que prepondera nesses dois estados; a identidade e linguagem cinematográfica próprias desses filmes marginalizados. É certo: o cinema do Rio e de São Paulo não se lhes apresenta como modelo a ser imitado. Apenas para a crítica de cinema Maria do Rosário Caetano, os filmes “fora do eixo” não se distinguem senão por contar histórias locais, mostrar locais menos divulgados do que os habitualmente mostrados no cinema brasileiro, e apresentar profissionais do local onde o filme está sendo filmado. Para Maria do Rosário, o reconhecimento de tais filmes não precisa se dar pela via da contraposição ao cinema central. Para os cineastas, parece ser esta a via escolhida para fazer valer seu reconhecimento.

Brasília, o cinema brasiliense e a identidade deste (segundo alguns interlocutores)

Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo – diretor do Pólo e coordenador geral do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro -, observei sua recorrência para falar “Brasília”, ao invés de falar “cinema brasiliense”, ou falar do cinema produzido no DF. O cinema sobre o qual ele falou foi apresentado, muitas vezes, como “Brasília”: “Brasília” estava – em várias de suas respostas - fazendo referência a todas as atividades ligadas ao cinema em Brasília e no Distrito Federal. Nas seguintes passagens de uma de suas respostas, é possível perceber como “Brasília” é central:

O **cinema de Brasília** está participando de quase todos os festivais nacionais. [...] Quer dizer, mostra que **Brasília** é, realmente (não só no Brasil), hoje, um dos cinemas mais respeitados pela sua modernidade, pela sua renovação de linguagem. Mostra que **Brasília** está entre os grandes produtores, não só em produção e em tecnologia, mas em estética e artisticamente, como os principais do Brasil [grifos meus] (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Assim, para o senhor Fernando, “Brasília” possui uma modernidade, uma linguagem, uma estética e produção artística, que lhe tem conferido destaque como um dos mais importantes cinemas do país. Após esta sua resposta na entrevista, perguntei-lhe: “_ Quando o senhor fala ‘Brasília’, o senhor está falando de um cinema brasiliense? O senhor acredita nisso: num cinema que tem uma identidade brasiliense?”. Ele respondeu-me que a discussão sobre “essa identidade brasiliense” é muito presente. Mas, a seu ver, ela não tem de existir, afinal, o cinema é “universal”. Na sua opinião, vez por outra, algum filme trará essa identidade - como “Subterrâneos” (2003), de José Eduardo Belmonte –, que, diz ele, conta uma história do Conic e foi feito por um cineasta nascido na cidade. Mas, o fato de o cineasta ter nascido em Brasília não garante a seu filme uma identidade brasiliense. É dado o exemplo de Mauro Giuntini – cineasta que nasceu e realizou filmes na cidade – o qual fez “um filme belíssimo que é sobre o movimento dos sem-terra”. No caso deste filme, o senhor Fernando não vê nada de uma identidade de Brasília. Ele mostra que não ser nascido

em Brasília não significa a impossibilidade de fazer filmes com a referida identidade, ao mencionar Betse de Paula: cineasta carioca que residiu na cidade e fez curtas-metragens sobre a cidade.

A discussão de uma identidade para o cinema não pareceu despertar o interesse do senhor Fernando Adolfo. É possível perceber que ele reconhece uma identidade brasiliense nos filmes, quando suas histórias fazem parte da vida de Brasília, e/ou quando Brasília faz parte de suas histórias, como um personagem central. Ou seja, o tema abordado confere essa identidade. E o lugar de ambientação - a cidade concebida como este todo englobante - aparece como um dos elementos centrais na constituição deste tema. Tema e espaço são vistos numa relação deveras intrínseca. De algum modo, seu ponto de vista é semelhante ao da cineasta Betse de Paula sobre o cinema regional; visto por ela como um cinema que mostra a cidade onde o diretor e a equipe do filme moram, através de uma perspectiva crítica.

Com relação à questão da identidade brasiliense, o senhor Fernando mencionou ainda Glauber Rocha, para falar de sua filmografia como algo que é universal, algo que não é de uma identidade baiana. O mesmo raciocínio aplicado à filmografia de Nelson Pereira dos Santos, também mencionado por ele. Já “Os Fuzis”, do cineasta moçambicano Ruy Guerra é – a seu ver - a identidade cultural brasileira, mostrada no filme de um estrangeiro.

Considerarei - a partir desta resposta do senhor Fernando Adolfo – que desconheço estudos que, ao analisarem os filmes de Glauber, busquem uma baianidade, uma identidade baiana nestes¹⁵². Glauber é visto como um expoente do Cinema Novo – movimento cinematográfico estudado, basicamente, por suas características estéticas e ideológicas. Em uma literatura sobre cineastas do Cinema Novo (constituída também de biografias), é manifestado o interesse por investigar a formação destes. Vê-se que o lugar de nascimento dos mesmos, bem como o lugar de produção de seus filmes, não é um dado ao qual seja dada uma ênfase especial¹⁵³.

O senhor Fernando frisou a dispensabilidade, mostrada pela história, de se discutir uma identidade baiana para filmes como os de Glauber, ou de Nelson Pereira dos Santos, o qual, eu suponho, ele mencionou por ter este cineasta paulista adaptado as obras homônimas do escritor baiano Jorge Amado, nos filmes “Tenda dos Milagres” (1977) e “Jubiabá” (1987). Ao refletir depois sobre sua resposta, acometeu-me o seguinte pensamento: Bahia é terra de Jorge Amado, Dorival Caymmi, Raul Seixas, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia, Glauber Rocha e outros. Uma terra com tantos filhos geniais lá precisa discutir sua identidade como forma de afirmar

¹⁵² Como já mencionei na p. 188, Elysabeth Senra de Oliveira entende que a categoria da mineiridade seria indicativa de um jeito particular de ser mineiro. Na p. 188, utilizei a categoria de nordestinidade entendendo-a – à semelhança de Oliveira – como um jeito característico de ser nordestino. Da mesma forma, refiro-me à baianidade: como um jeito próprio de ser baiano. E não se está – nestes três casos – falando, respectivamente, de uma identidade mineira, nordestina e baiana?

um caráter próprio? Isto sem falar da cultura popular baiana, expressa nas festas (das quais faz parte o carnaval), na culinária, no artesanato, etc.¹⁵⁴.

O termo “baiano” pode denotar a especificidade daquilo que é “De, ou pertencente ou relativo à Bahia”, mas pode também denotar, numa acepção generalizadora, aquele que é “Nortista” (FERREIRA, 1975: 175). “Nortista” quer dizer, aí, aquele que é “De, ou pertencente ou relativo ao Norte brasileiro” (ibid.: 978), região que compreende os estados de Rondônia, Acre, Amapá, Roraima, Pará e Amapá. Vem-me, à mente, a lembrança de um documentário que vi há muitos anos. Chamava-se, se bem me recordo, “Tem de ser baiano”. Na canção que era tema do filme, estavam os seguintes versos: “Pode ser nortista, ou Pernambucano, mas morando em São Paulo tem de ser baiano”. O documentário abordava o preconceito de que eram vítimas aqueles que vinham do Norte e Nordeste para tentar a vida em São Paulo. “Baiano”, neste caso, não era apenas o nortista, mas também o nordestino. Ser baiano, na realidade mostrada pelo documentário, não significava, necessariamente, ser da Bahia.

É interessante observar como Gilda começou a falar - na entrevista que fiz com ela acerca de suas impressões sobre o 37º FBCB - desse preconceito com relação aos que emigram de outro estado, por parte daqueles que são nascidos neste estado para o qual vêm os primeiros. Ela referia-se a Brasília como “ponto de encontro do Brasil todo”. Aqui, haveria uma “cultura mais nordestina, mais Brasil Central”, vinda de Pernambuco, da Bahia, de Tocantins - com manifestações populares como o forró, por exemplo. Grandes artistas do nordeste encontrariam um público em Brasília, formado por nordestinos vindos do Piauí, do Maranhão, do Ceará. Os nordestinos, disse ela, em São Paulo estão apenas lavando banheiros, cozinhas, ou preparando as refeições para os paulistas. A seguinte fala de Gilda - sobre a presença destes migrantes em Brasília – foi, para mim, uma das mais reveladoras de uma visão da cidade, na entrevista:

¹⁵³ É o caso da biografia *Glauber Rocha, esse vulcão*, de João Carlos Teixeira Gomes (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997).

¹⁵⁴ Considero importante apresentar aqui alguns fatos do início da história da Bahia, a fim de relembrar quão anterior e distinta é sua formação, se comparada à de Brasília. De todas as capitanias hereditárias, a Bahia foi a primeira a se tornar capitania real. Tomé de Souza, o primeiro governador-geral do Brasil, construiu em 1549, na Baía de Todos os Santos, a cidade de Salvador para ser a capital da colônia. A capitania real, além de ser sede política e administrativa, funcionou – em toda a região - como pólo de desenvolvimento econômico: nos séculos XVI e XVII, com açúcar, tabaco e algodão; no século XVII até meados do século XIX, com tráfico de escravos. Ela incorporou ainda os territórios das capitanias de Ilhéus, Itamaracá e Porto Seguro. Em 1763, Salvador contava com 60 mil habitantes, quando perdeu a condição de capital para o Rio de Janeiro. A cidade declinou, bem como todo o Recôncavo Baiano, o que gerou um forte sentimento anticolonialista, do qual resultaram lutas pela independência, como a Conjuração Baiana, em 1798. Em 1897, o arraial de Canudos, fundado pelo líder messiânico Antônio Conselheiro e visto como uma ameaça à República, é destruído por tropas federais. São milhares de combatentes de Canudos mortos, restando 400 prisioneiros entre idosos, mulheres e crianças. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, é escrito com base no acontecimento. Nos anos 50, iniciou-se o processo de modernização na Bahia, com a descoberta de petróleo no Recôncavo Baiano, a construção da Usina Hidrelétrica de Paulo Afonso, em 1954, e a abertura da rodovia Rio-Bahia, em 1957. Nesse ano de 1954, no planalto central, a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, chefiada pelo geógrafo belga Luís Cruls, demarcava – na área conhecida como Retângulo Cruls – o trecho para sede da nova capital do país: Brasília (ALMANAQUE ABRIL – BRASIL 2001, 2001: 189-191).

[...] eu acho que, aqui, **o nortista** [grifo meu] também está no TCU, também está no Senado, também está na Câmara, também está no Ministério, entendeu? [...] Lá no Rio, a gente tem a impressão de que nós cariocas, ou nós paulistanos, somos os donos da cidade, os outros são os invasores. Não, aqui não, querida. Quem é que é invasor aqui? Todo mundo (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Brasília aparece, aí, como uma cidade que possibilita uma ascensão social para migrantes, identificados por Gilda pelo fato de serem provenientes de uma mesma região do país. É interessante como ela – tal como nos versos da canção citada – também chama o nordestino de “nortista”, pois os estados aos quais ela faz referência são Piauí, Maranhão e Ceará. Brasília é também terra de invasores, terra invadida. Mas, se todos são invasores, isto não significa a inexistência do preconceito aqui referido. Em São Paulo, disse ela, eles falam “baiano” para tratar com desdém “o nortista”; no Rio, chamam “paraíba”; em Brasília, o termo é “goiano”. “Goiano” é o matuto, o capiau. O alvo do preconceito deixa de ser “o nortista”, pois Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, são os locais onde quem vive em Brasília passa “o melhor do seu tempo”. Então, como desprezar a gente de lá? (ver Anexo I).

É muito franco, da parte de Gilda, revelar esta visão sobre si mesma: a de ser também ela uma invasora, pois que ela se inclui no conjunto do qual fala. Penso que a identidade de invasor não é das mais enaltecidas. Gilda veio para Brasília através de uma transferência em seu trabalho, após ter nascido no Rio de Janeiro e vivido boa parte de sua idade adulta na cidade.

A partir dessa sua percepção dos que vivem em Brasília, fiz uma associação com uma fala do cineasta brasileiro Gustavo Galvão, com quem estabeleci um breve contato no 37º FBCB. Ao lhe falar de minha pesquisa, ele disse que ele e outros cineastas faziam parte da primeira geração de cineastas brasileiros, pois tinham todos nascido na cidade. A consideração deste nascimento – poderíamos dizer assim – talvez vise garantir, a Gustavo Galvão e a seu grupo, o lugar de “não-invasores”, posto que os invasores são todos aqueles que vêm de fora. Eu interpretei a fala do cineasta como uma forma de atribuir uma identidade aos cineastas brasileiros: são aqueles nascidos na cidade. E, por conseguinte, ao seu cinema: cinema feito por cineastas brasileiros de fato, cinema de fato brasileiro. Desse modo, Gustavo Galvão reconheceu a si e aos pares que escolheu como cineastas brasileiros da gema, cineastas brasileiros genuínos, autênticos.

Se a discussão sobre o que faz brasileiro o cinema brasileiro se mostra desinteressante para o senhor Fernando Adolfo, sem dúvida, o debate sobre uma identidade brasileira faz-se necessário para outros. Seja para afirmá-la através de uma perspectiva que enfatiza a ausência de vínculos pregressos com Brasília, como a feita por Gilda (onde somos todos invasores), seja para, ao contrário, considerá-la como própria àqueles que têm em Brasília sua cidade natal.

Acredito que este debate acerca de uma identidade brasileira envolva concepções as mais diversas sobre o que é ser brasileiro. No caso do cinema produzido no DF, acredito que o interesse por parte de alguns de seus cineastas é o de serem reconhecidos por uma identidade específica. O cinema brasileiro é um cinema “fora do eixo”, e o debate por parte desses cineastas do DF - acerca da identidade brasileira de seus filmes - integra, a meu ver, aquele posicionamento mostrado acima por parte de cineastas “fora do eixo”, com relação ao cinema que fazem. Posicionamento que marca: o querer ser diferente do cinema “do eixo”; a diferença como elemento que enriquece a produção cinematográfica, que perde em qualidade se fica restrita a dois estados; a existência de uma identidade própria aos filmes “fora do eixo”, como forma destes obterem seu reconhecimento.

Não assisti a “Subterrâneos”¹⁵⁵, mencionado pelo senhor Fernando por tematizar o Conic e por ser o diretor do longa-metragem - José Eduardo Belmonte - nascido em Brasília. Não me é possível dizer se o Conic é, de fato, seu tema central. Mesmo sem ter visto o filme, para reconhecer nele seu grande tema, ou vários temas, é certo que o filme faz referência a um espaço significativo de Brasília que é o Conic. A expressividade deste grande complexo de prédios projetado por Lúcio Costa está registrada na matéria “Conic no peito”, de Sérgio Maggio. Nesta, o jornalista refere-se ao Conic como “o espaço de convívio mais democrático da cidade”, cuja intensa movimentação cultural passa despercebida em razão do forte preconceito do qual estes oito prédios são alvo. O Conic é apresentado como tendo um público eclético. Como parte deste público, estão jovens skatistas, estudantes da Faculdade Dulcina de Moraes, DJ’s das festas ocorridas nos porões da mesma faculdade, bandas de hip hop, espectadores das peças do Teatro Dulcina, espectadores dos filmes do cinema Ritz, fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus e outros. São interessantes as declarações sobre o Conic de Seu Teodoro e de Flávia Portela. O primeiro diz: “_ Gosto daqui porque a gente entra de um lado e sai no outro”. E a segunda, prefeita do CONIC, diz: “_ Não existe em Brasília espaço onde a cultura seja tão espontânea, que brote da própria rua. A sociedade começa a notar esse rebuliço”. Na matéria, está escrito: “o Conic roda a mil por hora” (MAGGIO, *Correio Braziliense*, 08/08/04). Suas falas têm em comum a percepção do Conic através da mediação do espaço. Para Seu Teodoro, agrada-lhe poder atravessá-lo de um lado a outro; Flávia

¹⁵⁵ No catálogo do 36º FBCB, há a seguinte sinopse para o filme: “Breno, funcionário de um sindicato, abandona o trabalho para escrever um livro sobre o Conic, conjunto comercial formado por diversos prédios, quiosques e pequenas praças no centro de Brasília, por onde circulam mais de 20 mil pessoas por dia, gente que trabalha, estuda, se prostitui, reza, trafica, mendiga. Durante três dias, percorre os corredores e subterrâneos do Conic e encontra-se com Ângela, que busca desesperadamente uma solução para sua vida, com Miranda, seu amigo de trabalho que quer lhe ajudar, e com Giovani, um italiano que grava um documentário sobre o Conic (TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2003: 11).

Portela estende o espaço – como ela chama – do Conic à rua, para mostrar a espontaneidade das atividades culturais que, a seu ver, são nascidas lá¹⁵⁶.

Conhece-se Seu Teodoro como aquele que trouxe o bumba-meu-boi para Brasília. “Teodoro Freire, o Guardião do Rito” (2003), de Nôga Ribeiro e William Allves, é um documentário sobre Seu Teodoro e seu bumba-meu-boi. Assisti ao filme, pela primeira vez, na Mostra Competitiva 35mm – Curta-metragem do 36º FBCB. Como é de praxe no Festival, os diretores foram convidados a subir ao palco para falarem do filme. O que lembro, de fato, foi da subida, em seguida, de Seu Teodoro e do bumba-meu-boi organizado por ele. Houve uma comoção geral no Cine Brasília; o espetáculo do bumba-meu-boi emocionou com sua rítmica e dança.

Assisti, pela segunda vez, a “Teodoro Freire, o Guardião do Rito”, na mostra O Novo Cinema Brasiliense, que ocorreu de 05 a 10 de abril de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. Não me recordo de ter visto - no filme – imagens que mostrassem locais de Brasília. Acredito que o curta-metragem tenha sido filmado em Sobradinho; se não me engano, a cidade onde Seu Teodoro reside e prepara o festejo. Estive presente à outra apresentação do bumba-meu-boi de Seu Teodoro, a qual ocorreu no *foyer* do Teatro Nacional Cláudio Santoro e foi promovida pela Secretaria de Cultura do GDF.

Interpretei que o senhor Fernando Adolfo se refere a uma identidade brasiliense: nos filmes produzidos no DF cujas histórias são vistas como estando ligadas a Brasília por ele concebida, ou naqueles onde a mesma aparece enquanto tema privilegiado. Penso que o curta sobre Seu Teodoro pode ser visto como tendo esta identidade, dentro da lógica deste entrevistado. Seu Teodoro encabeça uma manifestação artístico-cultural e (considerando o que vimos aqui) tem sua importância reconhecida por cineastas do DF, que fazem um filme sobre Seu Teodoro e seu bumba-meu-boi; pela Secretaria de Cultura do GDF, que promoveu a apresentação de seu grupo folclórico; e pelo público que aplaudiu a ele e a seu grupo calorosamente. A história do curta-metragem está ligada a Brasília redimensionada pelo senhor Fernando Adolfo, através de Seu Teodoro, de seu bailado - trazido do Maranhão - e de Sobradinho. A identidade brasiliense é conferida pelo tema do filme no qual a Brasília mencionada é abordada.

A visão de que o cinema brasiliense deve mostrar Brasília nas telas é compartilhada por alguns que pensam este cinema. O senhor Fernando não atribuiu, ao cinema brasiliense, este dever

¹⁵⁶ Vejo que, no catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, é apresentado um documentário sobre um personagem do Conic. Trata-se de “Denis’ Movie” (1996), de João Lanari. Para o curta-metragem, consta a seguinte sinopse: “Documentário metalinguístico, com aportes ficcionais e a participação de atores, sobre o ator, diretor de teatro de revista e gerente de cinema Denis de Oliveira, personagem identificado com o folclore do Conic, no Setor de Diversões Sul de Brasília. Denis comenta sua carreira, expõe seus projetos e critica a usurpação das salas de cinema por igrejas evangélicas. Um *insight* no imaginário brasiliense a partir de personagem e geografia alheios ao *establishment* cultural da cidade” (MATTOS, 2003: 28).

de filmar Brasília. Ele referiu-se com entusiasmo ao filme “O Engenho de Zé Lins”, filmado por Vladimir Carvalho na Paraíba e no Rio de Janeiro – estados relacionados à vida do escritor José Lins do Rego. Contudo, ele reconheceu que a identidade brasiliense se faz presente, nesse cinema, nos filmes onde a Brasília - à qual ele se refere - está representada. Também quando Betse de Paula fala sobre o cinema regional - como sendo um cinema que mostra a cidade onde o diretor e a equipe do filme moram, através de uma perspectiva crítica – está presente a concepção de que a cidade deve ser mostrada no filme. Ainda que ela não esteja fazendo referência a nenhuma cidade em específico.

Nos debates da Mostra Brasília a 24 Quadros, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 02 a 14 de setembro de 2003, em Brasília, pude observar que causou descontentamento, entre muitos debatedores, o texto escrito pelo jornalista Sérgio Bazi para o catálogo da mostra¹⁵⁷. No texto, ele apresentou essa visão de que o cinema brasiliense não cumpriu sua missão de ter Brasília por foco. Apenas Vladimir Carvalho, diz o jornalista, “com seu cinema [que] contempla generosamente a memória da cidade”, realizou tal encargo. O texto não permite ver se a Brasília da qual ele fala é a mesma falada pelo senhor Fernando Adolfo, ou se é a Brasília do Plano Piloto, a Brasília monumental.

Alguns dos que compunham as mesas-redondas da mostra do CCBB - entre eles, cineastas de Brasília, críticos de cinema e professores de cinema da cidade - fizeram uso da palavra, basicamente, para rebater o que fora escrito por Bazi – o que gerou um clima de mal estar. De fato, o jornalista apresentou o cinema brasiliense ou – em suas palavras - o “cinema candango”, como sendo um cinema que não foi pra frente. Fracassou por ter um curso de Cinema que não se desenvolveu; um Festival de Brasília do Cinema Brasileiro que não promoveu o cinema produzido na cidade; uma cinematografia brasiliense que não foi consolidada, apesar de ter tido um belo início em “Fala, Brasília” (1966), de Nelson Pereira dos Santos. A decepção de Sérgio Bazi com este cinema é, em parte, explicada na seguinte passagem de seu texto:

A verdade é que Brasília ainda não foi suficientemente traduzida na tela grande. O motivo é simples: depois de 43 anos, o cinema persiste como uma atividade incipiente na cidade. Conta-se nos dedos o número de longas-metragens que usaram a cidade como tema ou cenário. Curiosamente, nesse formato, há mais produções de fora da cidade do que de diretores aqui fixados (BAZI, 2003: 9-10).

Para o jornalista, se o cinema brasiliense não espelhou a cidade como deveria. Isto ocorreu pelo fato desse cinema ser ainda principiante; as imagens de Brasília foram reproduzidas, antes, em

¹⁵⁷ O jornalista Sérgio Bazi co-dirigiu “Brasiliários” (1986), um curta-metragem que mostra Clarice Lispector andando por Brasília, enquanto ouve-se, ao longo do passeio, fragmentos de textos da autora na voz da mesma.

longas-metragens de diretores que não residem na cidade, posto que os diretores residentes na mesma não tiveram a busca por retratá-la, como um princípio básico para a realização de seus filmes. Ao que parece, o caráter de incipiente é dado pela ausência do retrato esperado.

Na mesa-redonda Memórias do Cinema Brasiliense, da mostra do CCBB, o cineasta Márcio Curi – nome representativo do cinema brasiliense – afirmou: “_ Sempre tivemos a visão clara de que o cinema de Brasília não precisava retratar Brasília”. Ao mesmo tempo, o produtor, diretor e montador diz: “Eu estou em Brasília há 30 anos, sou uma das pessoas que contribuíram para a existência do cinema brasiliense, qualquer produção minha tem que ter cidadania brasiliense” (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 76)¹⁵⁸. Como entender esta cidadania brasiliense mencionada por Márcio Curi? Talvez, ele queira dizer que o cinema brasiliense - cidadão da cidade - deve usufruir os direitos que Brasília lhe oferece, e cumprir seus deveres para com ela. Entre estes deveres, não está o de retratar Brasília. Nem por isso, o cinema brasiliense deixa de ser brasiliense.

Na entrevista com Renato Cunha, cineasta do cinema brasiliense, as cidades-satélites aparecem – em uma de suas respostas – como um local onde filmes são produzidos, eventos relacionados ao cinema do Distrito Federal e ao cinema brasileiro acontecem (dá como exemplo a Mostra Taguatinga, aqui mencionada na Introdução), bem como oficinas de cinema para os jovens destas cidades. Como é possível perceber (considerando a totalidade de suas falas), estes filmes, eventos e oficinas são – a seu ver - constituintes do cinema do Distrito Federal. Para ele, falar em “cinema brasiliense” não significa excluir, deste cinema, as cidades-satélites. Daí que lhe pareça apropriado chamar “cinema do Distrito Federal” ou “cinema da capital” ao cinema realizado no DF. Não lhe soa correto que se diga “Brasília”, para tratar deste cinema:

Agora, quando se fala “Brasília”, eu acho que é uma questão mesmo de termo, de linguagem. As pessoas falam “Brasília”, eu acho que tomando por todo sentido, mas pode ser pejorativo também. [...] A gente agora com o fenômeno, eu acho, de crescimento da cidade, com a “grande Brasília” que está se juntando às cidades-satélites... O termo “cidade-satélite” é um termo muito infeliz, porque, na verdade, isso seriam bairros do Distrito Federal, bairros de Brasília. Plano Piloto, um bairro. É muito difícil falar em bairro aqui, porque tem uma estrutura arquitetônica muito diferente. Mas, para mim, o Cruzeiro seria um bairro, como a Ceilândia seria um bairro, então, faz tudo parte do Distrito Federal, da “grande Brasília”. Então, seria a cidade. Para a gente não se equivocar no termo, era melhor falar no cinema do Distrito Federal. No cinema da capital. E a capital é tudo (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

¹⁵⁸ No catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, Márcio Curi é assim apresentado: “Fluminense de Niterói, vive no cerrado desde 1971. Uma das figuras mais ativas do cinema de Brasília, em 36 anos de carreira produziu 11 longas e mais de 30 curtas-metragens, além de institucionais e publicidade. Foi três vezes presidente da ABD-DF, além de representante dos produtores do DF em diversos certames nacionais. É membro da Comissão Especial de Criação do Pólo de Cinema e Vídeo do DF. Foi consultor de Projetos Audiovisuais do Ministério da Cultura (1996-2002)” (MATTOS, 2003: 35).

Na citação acima, a equivalência entre Brasília e o Distrito Federal está presente no fato – apontado pelo cineasta - de as pessoas, usualmente, dizerem “Brasília” para se referir ao Distrito Federal como um todo, ou no fato de o cineasta conceber que as cidades-satélites poderiam ser pensadas enquanto bairros de Brasília, bairros da “grande Brasília”, que é o Distrito Federal. A seu ver, ao se falar no cinema da “grande Brasília”, deve-se nomeá-lo como o cinema do Distrito Federal, o “cinema da capital”. E, sendo assim, a capital não é somente Brasília, ela é Brasília, a “grande Brasília”, que é o Distrito Federal.

Conforme escrevi na Introdução, o cinema brasiliense não é um cinema unicamente de Brasília. No entanto, ao ser nomeado enquanto “cinema brasiliense”, é como se todo o Distrito Federal passasse a ser brasiliense, passasse a ser “De, ou pertencente ou relativo a Brasília, capital do Brasil” (FERREIRA, 1975: 225). O senhor Fernando Adolfo trata este cinema como o “cinema de Brasília”, ou “Brasília”, sem problematizar tais nomes (conforme visto na citação do mesmo, na p. 195); Brasília - na sua entrevista – abarca o Distrito Federal, e não o contrário. Já o cineasta Renato Cunha – como dito anteriormente - prefere as denominações “cinema do Distrito Federal” ou “cinema da capital”. Tal discordância com relação ao nome do cinema do qual falam, talvez, seja indicativa do fato de ser o “cinema brasiliense” uma realidade acerca da qual não existe ainda um discurso hegemônico.

Enquanto o “cinema de Brasília” aparece ao senhor Fernando Adolfo como algo fortemente constituído, Renato Cunha o vê como um cinema em formação, “um cinema que se inicia”. Segundo ele, para que se possa falar em cinema brasiliense, é necessário que sejam produzidos filmes nos quais Brasília seja pensada, e que estes filmes recebam investimentos do Estado. O cinema brasiliense poderá existir quando houver um conjunto, com produção de filmes, exibição de filmes e um público que vá ao cinema querendo assistir ao filme que foi produzido na sua cidade. Ainda assim, ele prefere que se fale em “cinema brasileiro”, no qual o cinema brasiliense existe enquanto pertencente a este (ver Anexo I).

Na entrevista com Dácia Ibiapina, ouvi-a falando do “cinema brasiliense”, um cinema, disse ela, de grande importância para uma cidade com poucos anos de idade como Brasília, um cinema que serve de referência às gerações nascidas na capital e às próximas, além de formar uma memória para a mesma (a referência para os nascidos na cidade sendo vista como uma necessidade destes). Ao pensar a conceituação do cinema brasiliense, ela considerou se seria um cinema feito por pessoas vindas de outras cidades, mas que passaram a viver e a fazer filmes em Brasília. Acabou por perguntar sobre o filme brasiliense: seria um filme feito aqui por pessoas vindas de outra cidade para a qual retornarão? E concluiu acerca do que faz um filme ser brasiliense:

Eu acho que tem a ver com as pessoas que estão aqui, morando aqui, vivendo essa cidade. De certa forma, construindo essa cidade, construindo as imagens da cidade, representações da cidade, que não de uma forma esporádica, pessoas que vivem a cidade e, a partir desse conhecimento, elas fazem o filme. [...] independente de onde a pessoa nasceu, morou antes, etc., mas o que interessa é se elas viveram essa cidade e se essa vivência marca esse filme. Se o grupo também... Porque a gente não pode pensar só em quem é o diretor do filme, mas se tem a equipe também que é de pessoas que trabalham aqui, que aprenderam a trabalhar com cinema aqui, etc. [...] se tem atores de Brasília, eu acho que fica mais brasiliense também (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

A cidade assume lugar central na definição do filme, ou do cinema, brasiliense, bem como a vivência dos que nela residem e fazem cinema¹⁵⁹. Perguntei a Dácia se, ao falar de Brasília, ela estava se referindo unicamente à cidade. Não, respondeu-me, mas ao “quadrado”, ao Distrito Federal. Contudo, se o cinema brasiliense é oriundo de Brasília (novamente tornada equivalente ao Distrito Federal), ela vê claras separações no interior deste “quadrado”, que se refletem na realidade do cinema. Por exemplo, a separação entre o Plano Piloto, as cidades-satélites e as cidades do Entorno, a qual se manifesta na ausência de salas de cinema em muitas cidades-satélites e no fato de adultos e crianças, residentes nestas, nunca terem ido ao cinema, nunca terem ido ao Plano Piloto para assistir a um filme.

Na continuação da fala acima citada, vê-se a cineasta apresentar também o cinema brasiliense enquanto um contexto de possibilidades para a realização cinematográfica. Entre elas, está a proximidade do cineasta do cinema brasiliense de órgãos públicos como o Ministério Público da União, o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto, etc. Dependendo do tema de seu filme, ele poderá ter uma maior facilidade para tratá-lo em razão de uma maior acessibilidade junto aos préstimos destes órgãos. Afora isso, este cineasta terá uma relação com o poder distinta daquela de quem não vive na capital federal. Ao mesmo tempo, não se trata de construir apenas representações de Brasília para ser um filme brasiliense. Ele estará sendo feito também por uma equipe de Brasília filmando em outro lugar do Brasil “porque a visão de mundo dessa equipe, dessa pessoa, das pessoas que compõem essa equipe, deve ter um traço de sua ‘brasiliensidade’ ” – disse Dácia (ver Anexo I).

Para o cineasta Vladimir Carvalho, o cinema brasiliense é também um cinema feito por aqueles que vivenciaram e/ou vivenciam Brasília, Brasília aí, novamente, classificada como a “grande Brasília”, ou seja, a capital mais as cidades-satélites, o DF. Esse cinema tem seus filmes realizados na grande Brasília e nas imediações (“Goiás” e o “Centro-Oeste” são exemplos destas), quando, nos mesmos, são tratados “temas brasilienses”, temas que, a seu ver, estão relacionados a

¹⁵⁹ A fala de Dácia assemelha-se, em seu conteúdo, à da cineasta Betse de Paula, sobre o cinema regional (conforme visto na p. 189). Na fala desta cineasta, a cidade é o local de filmagem e de residência do diretor e da equipe dos filmes de baixo orçamento, que são o cinema regional.

Brasília. Seu filme “Vila Boa de Goyaz” (1975), no qual a poetisa Cora Coralina conta a história de Goiás Velho, quando capital do Estado de Goiás, desde a presença dos bandeirantes na cidade, é considerado cinema brasiliense para Vladimir. Neste caso, a relação com Brasília reside na percepção de que, a partir de Brasília, Goiás começou a ser mais descoberta, mais desbravada, assim como outros locais do Brasil. O fato desta descoberta está ligado a um objetivo pretendido com a construção da capital no centro do país: o de diminuir as distâncias entre os principais pontos do Brasil. Vladimir refere-se “a um costume de filmar que vem da existência de Brasília”. Brasília que encurtou as distâncias e permitiu que realidades ainda um tanto escondidas, como Cora Coralina e o Rio Araguaia (outro exemplo dado), fossem descobertas pelo cinema, por esse cinema realizado em Brasília, cinema brasiliense, possuidor de “uma maneira afim com essas coordenadas que propiciaram a existência de Brasília”. “Digamos: a Amazônia ou o Estado do Amazonas ficou mais próximo do Rio Grande do Sul, porque existia a capital no meio, não é?” Isso é um estado de espírito. Eu acho que o cinema brasiliense também passa por aí” – diz Vladimir. Para ele, assim como o filme que é uma realização paulista é distinto do filme que é uma realização carioca, o filme do cinema brasiliense tem um “‘sotaque’ no sentido figurado”, “uma forma, um jeito”, que o distingue dos filmes realizados no restante do país. E este sotaque é relacionado também ao modo de ser brasiliense, um modo no qual o Brasil é pensado a partir de Brasília, “caixa de ressonância [do país], porque aqui está o Legislativo, está o Executivo, está o Judiciário, enfim, a sede do Governo, daqui é que emanam os grandes projetos”. Vladimir ressalta, no entanto, que sua visão do cinema brasiliense não é, de forma alguma, taxativa. Para ele, este cinema é também um registro da cidade nascente, um cinema que (como disse Dácia Ibiapina) cria uma memória para Brasília:

Nós somos todos bandeirantes, chegamos aqui quando tudo estava por fazer. E isso foi importante porque a gente teve uma oportunidade rara, a gente teve a oportunidade de fazer, de dar uma idéia de uma cidade que foi se formando. Quer dizer, você pega um documentário que a gente fez em 70 – “Brasília, Ano 10” -, ela só tinha dez anos, a gente teve a possibilidade de filmar uma cultura nascente, uma cultura de cidade. Quando a gente faz filme sobre as invasões, a gente está falando de uma Brasília que tem 46 anos só de vida. Isso foi uma oportunidade rara que grupos de cineastas tiveram. Isso é importante, isso também é o cinema brasiliense (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Ontem, hoje e amanhã, parecem ser os tempos do cinema brasiliense para este cineasta. O cinema brasiliense de ontem está no documento que são as filmagens feitas sobre a construção de Brasília, é “o cinema que tem a mesma idade da cidade”; o de hoje está nos filmes com temas relacionados a Brasília; o de amanhã está na concepção do cinema brasiliense “como um projeto aberto. O cinema brasiliense é um projeto, e que tem esses ingredientes todos, inclusive esse da identidade”.

Como visto neste tópico¹⁶⁰, não é uma unanimidade que os filmes produzidos no Distrito Federal tenham de retratar Brasília, e que este retrato confira uma identidade ao cinema brasiliense. Contudo, o fato de Brasília ser refletida nas telas aparece também como um encargo definidor deste cinema. Interessa, assim, eleger determinados conteúdos como sendo característicos de Brasília.

Percebo uma outra forma de se fazer esta escolha do que pode ser visto como caracteristicamente brasiliense e, daí, ser representado nas telas do cinema em questão. Não se trata de fazer um filme sobre o céu de Brasília, suas pistas, seu horizonte retilíneo. Estes já foram largamente representados em filmes do cinema brasiliense e em filmes sobre Brasília que não são produções do Distrito Federal¹⁶¹. Quero dizer: céu, pistas, horizonte, já foram incorporados como parte da paisagem da cidade, como signos de Brasília. Nessa outra forma à qual me referi, escolhe-se - como conteúdos a serem tratados pelos filmes – realidades que são apresentadas como possuidoras de vínculos representativos com a cidade.

Personagens e acontecimentos históricos

A sinopse pela qual “Teodoro Freire, o Guardião do Rito” foi apresentado no catálogo do 36º FBCB foi a seguinte: “Uma história de encantamento. Um filme que percorre a trajetória de um **personagem histórico** [grifo meu] de Brasília, um migrante maranhense apaixonado pelo Bumba-Meu-Boi” (TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2003: 11).

Observo que esta idéia de pessoas e fatos que são considerados históricos, e que - como Seu Teodoro - são chamados “históricos”, está muito presente em discursos relacionados a Brasília. Nestes, há pessoas que são consideradas personagens históricos e fatos que são considerados acontecimentos históricos. No *Novo Dicionário Aurélio*, no segundo verbete de “histórico”, está o sentido para o termo do qual estou falando: “Digno de figurar na história (1)”. Somos, então, remetidos ao primeiro verbete de “história”: “Narração metódica dos fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e na vida da humanidade, em geral” (FERREIRA, 1975: 729).

Lins Ribeiro diz que a literatura sobre Brasília foi, predominantemente, escrita por pessoas que estiveram ligadas à construção da cidade, através de um vínculo de caráter positivo. Resultou, daí, uma literatura marcada por um olhar idealizador do processo. Ele menciona *Por que Construí Brasília*, de Juscelino Kubitschek como uma obra deste conjunto (LINS RIBEIRO, 1980: vi). JK –

¹⁶⁰ Nomeado: Brasília, o cinema brasiliense e a identidade deste (segundo alguns interlocutores).

¹⁶¹ Entre filmes brasilienses que abordaram estes elementos da paisagem, são alguns exemplos: “Conversa Paralela” (1980), de Pedro Anísio; “Brasiliários” (1986), de Sérgio Bazi; “Feliz Aniversário, Urbana” (1996), de Betse de Paula; “O Som, As Mãos e o Tempo” (2003), de Marcos de Souza Mendes. Entre alguns “não-brasilienses”: “Os Anos JK – Uma Trajetória Política” (1980), de Silvio Tendler; “O Sonho Não Acabou” (1982), de Sérgio Rezende; “Patriamada” (1985), de Tisuka Yamazaki.

personagem histórico no sentido aqui mencionado -, também viu Brasília como sendo digna de figurar na história, histórica.

Tenho a impressão de que este discurso idealizador da construção de Brasília (o da “cidade-epopéia” que iria mudar para melhor os rumos do país) está em alguma medida presente nas muitas visões que interpretam Brasília e/ou as atividades que se realizam na cidade. É como se existisse um olhar de engrandecimento sobre a realidade de Brasília tratada, e o vínculo de caráter positivo com aquilo do qual se fala é mostrado através desta elevação de pessoas e fatos à categoria de “históricos”. Acredito que esta elevação pode ser, em muito, explicada pelo fato de ser - Brasília – a capital do país. E (arrisco dizer) também pelo fato de a ideologia do caráter epopéico de sua construção influenciar, ainda, as percepções sobre a cidade. Então, faz-se a escolha de personagens e acontecimentos notáveis para a história (no sentido do dicionário apresentado acima) de Brasília. Todos – pessoas, fatos, cidade – são exaltados e ligados através de um vínculo positivo.

No caso do cinema, isto é muito claro quando observamos, por exemplo, textos de abertura dos catálogos do 35º e 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No 35º FBCB, o governador do DF - Joaquim Domingos Roriz – afirma que “Brasília, capital da arquitetura moderna, também tem vocação para ser capital do moderno cinema brasileiro” (RORIZ, 35º FESTIVAL de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002). No 36º, o secretário de cultura do GDF - Pedro Henrique Lopes Borio - também recorre à imagem de Brasília enquanto capital do Brasil e fala de um cinema que surge, nesta, concomitantemente à sua construção. Após apresentar a presença deste cinema na cidade - que vai do final dos anos cinquenta ao final dos sessenta -, ele dá um salto para falar da 36ª edição do Festival, no ano de 2003.

Reproduzo, na nota abaixo, parte do texto do secretário de cultura Pedro Borio, a fim de mostrar uma narrativa na qual está expressa a vinculação da construção de Brasília a um cinema que é visto como sendo tão primordial quanto a cidade, pois que surgiu no que se concebe como o início desta (a construção), para documentar este início¹⁶². Nessa narrativa, tal cinema tem seu marco

¹⁶² Vejamos a síntese de mais de uma década feita por Pedro Borio: “A afirmação de Brasília como capital do país hoje pode ser vivamente constatada também no plano cultural, em que seu evento máximo é o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Construída e fundada em paralelo à explosão do Cinema Novo em nossas salas e também nas telas internacionais, Brasília tem identificações com o cinema mais profundas do que se possa imaginar à primeira vista. O cinema chegou a Brasília junto com os candangos, o concreto, os ferros, as máquinas e equipamentos. Desde a primeira visita de Juscelino Kubitschek ao Planalto Central, o cinema se fez presente com os cinegrafistas, fotógrafos e repórteres. A cidade vivia coberta de poeira e expectativas, e o cinema já se fazia presente, o que se pode constatar em tantos documentários desse período pioneiro, como no admirável registro do norte-americano Eugene Feldman, recuperado posteriormente por Vladimir Carvalho. Em seus primeiros anos, a cidade teve ainda duas conquistas definitivas em sua **identidade com o cinema** [grifo meu]: primeiro, a implantação de um curso de cinema, também inédito no país, para o qual foram convocados cineastas e especialistas da maior importância. Logo a seguir, a criação da Semana do Cinema Brasileiro, em 1965, que se transformaria em Festival de Brasília do Cinema Brasileiro três anos depois, sempre amparada no entusiasmo de professores e alunos da Universidade de Brasília e funcionários e assessores da então Fundação Cultural. Desde que o Festival de Brasília teve início, a capital federal passou a ser um dos focos inteligentes de exibição e produção cinematográfica, atraindo ficcionistas, documentaristas, produtores e equipes para a

inicial no que se considera que seja o nascimento da cidade, e é visto como uma realidade perpetuada até os dias atuais, com igual importância. Quero sublinhar que o texto do secretário de cultura é apenas um dos que integra a narrativa à qual me refiro aqui.

Cinema candango: matéria de jornal (2002), de Vladimir Carvalho, é um belíssimo representante desta narrativa. Neste, estão artigos publicados na imprensa, textos de outros livros, de anais, escritos inéditos – todos sobre o cinema de Brasília. O seguinte parágrafo de Vladimir – no livro – é um exemplo da narrativa à qual me referi acima:

O cinema foi uma presença marcante em Brasília desde a fase pioneira da construção da nova capital. Fosse pelo funcionamento algo rústico de “cinemas” ao ar livre com que se entretia a grande massa de trabalhadores nos momentos de folga, fosse pela presença mesma de grande número de cinegrafistas que trabalhavam para os cinejornais, registrando as diversas etapas da grande obra ou acompanhando e documentando as visitas do presidente Juscelino Kubitschek e de outros chefes de Estado. Pode-se mesmo dizer que Brasília veio à luz sendo partejada pelo cinema. Nesse sentido, ela também é única no mundo: o cinema tem aqui a mesma idade da capital (CARVALHO, 2002: 19).

Vladimir diz que muitos foram os fotógrafos que filmavam a cidade quando esta começou a ser construída, sendo inexistente um registro de qual deles teria sido o primeiro a fazê-lo. Para ilustrar a impossibilidade desta identificação, ele escolhe – para capa do livro – a reprodução de uma mesma foto três vezes. Na foto, a imagem de dois homens; um deles, com uma câmera, filma o que parecer ser o Palácio do Planalto; Brasília (podemos ver pelo esqueleto de um prédio ao fundo) está em construção. As fotos são apresentadas uma embaixo da outra e, devido ao tamanho da reprodução, apenas a foto que fica ao meio pode ser vista por completo. O fundo da capa é preto, e as fotos têm uma distância de uma para outra, aparecendo este fundo entre elas e ao lado das mesmas. Como os elementos da imagem (homens, prédio, céu, carro) têm seus tons – claros ou escuros – invertidos, temos a impressão de estar vendo três quadros de um negativo fotográfico, ou três fotogramas – quadros de filme cinematográfico. De qualquer forma, a capa sugere o registro, feito com uma câmara fotográfica ou cinematográfica, daquele que registra: o homem com a câmera.

Jacques Le Goff identifica a construção de monumentos aos mortos, após a Primeira Guerra Mundial, como um fenômeno que aparece no início do século XX e está entre as manifestações importantes da memória coletiva. A partir deste momento, a comemoração funerária passa a se desenvolver de forma nova. Um Túmulo ao Soldado Desconhecido é erigido em inúmeros países,

aventura plural do cinema. A maior referência individual que me é grato assinalar é, sem dúvida, a do crítico Paulo Emilio Salles Gomes, ele próprio um dos idealizadores do Festival e também um fecundo formador de platéias. Agora em sua 36ª edição, o Festival que justamente tem sua imagem associada à figura dos candangos que ergueram a cidade, é de todos os brasileiros” (BORIO, TRIGÉSIMO Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002).

como o objetivo de que os limites da memória, associada ao anonimato, sejam ultrapassados, quando se proclama - sobre um cadáver sem nome - a coesão da nação em torno da memória comum (LE GOFF, 1990: 465). Com relação ao que filma nas fotos ou fotogramas, Vladimir diz: “Esse senhor anônimo que aparece empunhando a sua câmera é uma espécie de ‘cinegrafista desconhecido’, o nosso proto-cineasta brasileiro. A ele, a nossa homenagem” (CARVALHO, *ibid.*: 14). De forma semelhante ao que ocorre num Túmulo ao Soldado Desconhecido, conforme visto em Le Goff, Vladimir – na capa de seu livro – proclama sobre um cineasta sem nome, em torno da memória comum, a coesão da tradição de cinema que se formava em Brasília com a fundação da cidade.

A imagem do candango

A imagem do candango também está presente nesta narrativa que liga o cinema à construção da cidade. Em seu texto, Pedro Bório refere-se ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como o maior evento cultural da cidade. A ele – diz -, está associada à figura dos candangos, os quais chegaram a Brasília junto com o cinema. Em *Cinema candango: matéria de jornal*, o termo “candango” adjetiva o cinema do qual fala Vladimir, também chamado por ele de “cinema brasileiro”. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, têm-se duas definições do termo “candango”, as quais me parecem – em um pensamento metafórico - as mais apropriadas para esta adjetivação dada por Vladimir a este cinema. São elas: “Designação dada aos operários das grandes obras da construção de Brasília (DF), de ordinário vindos do N.E.” e “Qualquer dos primeiros habitantes de Brasília (DF)” (FERREIRA, 1975: 267). Assim, considerando tais definições numa relação de semelhança subentendida com o cinema em questão, este pode ser entendido como um cinema que foi um operário na construção de Brasília, ou um dos primeiros moradores da cidade. Ou ainda um cinema que - produto da ação de indivíduos procedentes de lugares vários para a Capital Federal – assumiu, em Brasília, a particularidade de ser candango, de se ligar ao surgimento da cidade.

Parece-me significativo que o Programa Globo Comunidade (referido anteriormente na p. 188), que homenageou Vladimir Carvalho em seus setenta anos, tenha sido exibido no Dia Internacional do Trabalho: 1º de maio de 2005. Em certa medida, o cinema de Vladimir ficou associado aos documentários que fez sobre Brasília. São cenas de “Conterrâneos velhos de guerra” que são mostradas no programa, e a repórter Geiza Duarte pede que Vladimir fale de um episódio contado no longa-metragem, também mencionado no curta “Brasília Segundo Feldman” (1979). Ao começar a relatar o acontecimento, o cineasta fala da impunidade que corria solta à época da construção da cidade, a qual se corporificava, por exemplo, na Guarda Especial de Brasília – a GEB

-, formada pelos que vieram trabalhar na construção civil e que tinham maior opulência física (esta polícia já foi mencionada neste capítulo). Ocorreu que os operários de um acampamento revoltaram-se contra os maus tratos no carnaval. A água do acampamento havia sido cortada, e a bóia servida estava estragada; diante disso, os trabalhadores jogaram seus pratos de comida no pátio do acampamento. Houve um primeiro enfrentamento com a GEB, que - neste momento - saiu perdendo e deixou o local. Porém, a Guarda voltou ao acampamento à noite, quando os trabalhadores dormiam, e saiu metralhando o local e matando muitos deles. Em “Brasília Segundo Feldman”, este relato é feito por Luiz Perseghini, apresentado – no filme – como um trabalhador da construção, que se tornou agricultor numa região próxima de Brasília; ele se refere ao episódio como a “chacina da Pacheco Fernando Dantas”.

Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, fiz referências às leituras de escritos de Vladimir, onde ele fala das muitas pessoas que filmaram a construção de Brasília, algumas como encomenda do presidente Juscelino Kubistchek. Perguntei-lhe quem eram, exatamente, essas pessoas. Ele logo falou em Eugene Feldman, o “designer” norte-americano, cujas filmagens, feitas em 59, são utilizadas por Vladimir para fazer o curta-metragem “Brasília Segundo Feldman”. O cineasta italiano Frank Capra, disse ele, foi um dos que filmou o nascimento de Brasília, mas posso dizer que há escritos que põem em dúvida a veracidade deste fato (ver MATTOS, 2003b: 6). Jornalistas do Rio e de São Paulo também aparecem como tendo feito este registro. Registro que o senhor Fernando justifica pelo fato de ser Brasília uma epopéia para a época. A estas filmagens, ele relaciona a criação do curso de Cinema da UnB – com nomes como Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet, Nelson Pereira dos Santos - e o filme deste último: “Fala Brasília”, de 1966. Quando Vladimir chega em Brasília, diz o senhor Fernando, já existia aqui um curso de Cinema, grandes estudiosos de cinema e estudantes de Cinema, pois Vladimir “chega aqui já em 70, em 1970, quer dizer, já em outra fase”. Ele menciona ainda “Brasília Ano 10” – uma realização de 1970 – de Geraldo Sobral Rocha, como um outro exemplo de que Brasília “foi criada para ser filmada” (ver Anexo I).

Ainda que, ao chegar aqui, a cidade já tivesse sido deveras filmada em sua construção, Vladimir conquistou com “Conterrâneos velhos de guerra” um enorme reconhecimento; o filme é um marco que garantiu a ele a posição de grande documentarista do tema. “Fala Brasília”, ainda que date de 1966, não é um filme sobre a construção de Brasília, mas sobre os diferentes modos de falar existentes na cidade, em razão da procedência variada de seus habitantes. Nele, há cenas que se passam na Concha Acústica da UnB e na rodoviária. Nada é relacionado à construção. Assisti a

“Brasília Ano 10”, mas não me recordo, exatamente, o que ele retrata¹⁶³. Observo, contudo, que o tema da construção não aparece na fala de Geraldo Sobral Rocha sobre a construção de Brasília:

O filme procura pensar a cidade, tanto que há textos sobre a cidade, não Brasília, mas o urbano, e um texto de Pero Vaz de Caminha sobre a primeira aldeia indígena que ele viu, a primeira cidade brasileira. Foi um grande contraponto. O texto de Pero Vaz é colocado sobre aquilo que seria uma favela de Brasília (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 21).

Como visto, nem todos os filmes anteriores à chegada de Vladimir tiveram por objeto a construção da cidade. No entanto, Vladimir que chega à Brasília em 1970, uma década após a inauguração da cidade, é associado à memória da construção desta. Mas, nesta memória da construção, Vladimir não pode ser colocado ao lado do discurso oficial produzido sobre Brasília, paralelo à sua construção. Nessa memória da construção, o cineasta faz parte – com seus documentários sobre o tema – da memória contra-oficial acerca da edificação da cidade.

Michael Pollak refere-se à memória que é posta em disputa. Ocorre que determinados acontecimentos sociais, nos quais conflitos e disputas estão envolvidos, colocam em risco a continuidade e a estabilidade de uma ordem já estabelecida. Estes acontecimentos sociais deixam irromper ressentimentos curtidos ao longo do tempo, abafados por uma memória de dominação, que jamais permitiu que tais sofrimentos pudessem ser expressos publicamente. Quando essa memória “clandestina” ou “proibida” irrompe [aspas do autor], ela passa a ocupar “o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica”. Após as memórias subterrâneas adentrarem o espaço público, começam a surgir reivindicações várias, de ordens as mais distintas, que se relacionam à disputa da memória. Na medida em que se silenciou, durante anos, determinadas lembranças, torna-se necessária uma reconfiguração da memória dominante, quando a memória dos dominados se manifesta com veemência (POLLAK, *Estudos Históricos*, 1992: 11).

No caso dos documentários de Vladimir sobre a construção (“Brasília segundo Feldman” e “Conterrâneos Velhos de Guerra”), não há nenhum grande acontecimento social que traga à tona essa memória proibida – referida por Pollak – e sirva para deflagrá-la. Na Mostra Vladimir 70 (referida também na p. 182), Vladimir, ao falar sobre “Romeiros da Guia” (1962) - seu primeiro filme junto com João Ramiro Mello -, apresentou uma questão que povoava a sua cabeça e a de João Ramiro, antes de escolherem o tema do filme: “_ Como querer fazer cinema num lugar que

¹⁶³ No catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, há a seguinte sinopse para o filme: “Uma reflexão sobre a cidade a partir de algumas ações comemorativas do seu 10º aniversário” (MATTOS, 2003: 22).

não tinha absolutamente nenhuma tradição?”. A ausência de tradição foi explicada pelo fato de que ali em sua terra - na Paraíba -, onde iriam realizar o filme, não havia um curso de Cinema com disciplinas como as encontradas, hoje, nas faculdades de comunicação; eles não tinham uma literatura a respeito do documentário; inexistia uma escola de teatro, bem como um grande movimento cultural no lugar. Então, qual a resposta dada para a pergunta vista como central naquele momento? Vladimir disse: “_ A primeira muleta que nós escolhemos, a primeira coisa que nos ocorreu [...] foi se encaminhar pela chamada ‘etnografia’. Sabe por quê? Por causa da vizinhança do Recife”. Sendo assim, no Recife, são reconhecidas as influências culturais que foram seguidas para começar a fazer cinema:

Tive no ginásio um professor chamado Linduarte Noronha, que era professor de geografia, que só falava em Gilberto Freyre, Franz Boas, e por aí vai. E toda hora falava dos livros que tinham saído no Recife, do suplemento literário do Jornal do Comércio, do suplemento literário do Diário de Pernambuco, e aquilo incendiava a cabeça de quem estava a fim de alguma coisa. Não havia marasmo, tal como a gente pensa hoje. [...] Então, a gente queria fazer cinema. E como fazer? Escolhemos, por causa da nossa insegurança, um modelo etnográfico. Isso eu tenho a visão de hoje: uma etnografia.

A “etnografia” - para fazer “Romeiros da Guia” - consistiu em acompanhar a peregrinação de romeiros que saía de uma praia – no litoral norte da Paraíba -, em um barco, viajava todo o dia, e chegava à igreja de Nossa Senhora da Guia. Lá, os fiéis pagavam sua promessa e, durante toda a noite, antes de voltarem, dançavam um côco de roda até amanhecer. Era o encontro do sagrado e do profano, disse Vladimir. A etnografia da qual fala Vladimir não era uma descrição densa¹⁶⁴ da realidade observada; a seu ver, ali ele ainda não observava a realidade profundamente, criticamente. Tratava-se de filmar uma coisa que acontecia e, depois, escrever um texto para explicar o que tinha sido filmado¹⁶⁵. Segundo Vladimir: “_ As pessoas não tinham, vamos dizer, personalidade, não tinham voz”. Mas, uma investigação sobre a realidade já estava presente, tanto que Vladimir diz que ele e João Ramiro descobriram a romaria e, claro, a acompanharam.

Quando Vladimir chegou a Brasília em 1970, não era esta um lugar sem tradição, à semelhança da Paraíba de “Romeiros da Guia” (1962)? Ainda que a UnB já tivesse sido criada, e nela já tivesse existido um curso de Cinema, este não chegou a durar oito meses, e os professores de

¹⁶⁴ Para Geertz, a etnografia, a descrição etnográfica, é uma descrição densa: “Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (GEERTZ, 1989: 20). A construção dessa leitura é a prática da etnografia. Quero dizer que Vladimir, ao conceber que a etnografia por ele feita carecia de uma análise profunda sobre a realidade tratada, não estava concebendo a etnografia como uma “descrição densa”, tal como o fez Geertz.

¹⁶⁵ Se bem me lembro, “Romeiros da Guia” tem cartelas, que são um fundo, geralmente preto, sobre o qual aparece o texto (as cartelas estão muito presentes no cinema mudo).

renome do curso foram embora em seguida a seu término. Vladimir chegou a Brasília a convite do fotógrafo Fernando Duarte, para criar o Centro de Documentário do Centro Oeste. O projeto nunca foi realizado, e Vladimir se tornou depois professor da UnB, criando, junto com Fernando – também professor da universidade –, o Departamento de Cinema, em 70. Jean-Claude Bernardet, professor da primeira turma de Cinema da UnB, diz que Vladimir contribuiu para que a formação dos estudantes de Cinema, na universidade, tenha tido uma forte influência do documentário. Daí, que – da UnB - tenham saído vários documentaristas, diferente do que ocorreu na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde Bernardet seria professor após deixar Brasília. Com relação a Vladimir, ele diz:

Não houve na ECA uma personalidade do tipo do Vladimir, um cineasta já com um passado e que marcava sua carreira pelo documentário como exclusividade de preocupação. O documentário como registro de coisas perdidas, com significação política. Nesse sentido, os cursos se diferenciaram. Se Vladimir não tivesse permanecido como diretor do curso, talvez a evolução fosse diferente (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 181).

Quando Vladimir chegou a UnB, ele já tinha realizado, além de “Romeiros da Guia”, o documentário “A Bolandeira” (1968). Junto com João Ramiro Melo, foi assistente de direção em “Aruanda”. Os dois escreveram, com Linduarte Noronha, o roteiro deste documentário de 60, mas Linduarte não quis lhes dar esta co-autoria. Vladimir foi também assistente de direção na primeira parte das filmagens de “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho, em 1964. É interessante observar que, ao contrário do que se possa pensar, os documentários de Vladimir sobre o Nordeste, realizados na região, não foram todos anteriores à sua vinda para Brasília, onde está há mais de trinta anos; “Pankararu”¹⁶⁶ data de 1985; “O Homem de Areia” é de 1982, e - de 1989 - “No Galope da Viola”.

Se Vladimir já é um cineasta com um passado (como diz Bernardet) no documentário, quando chega à UnB, Brasília é ainda incipiente em termos de produção cinematográfica à época. São três os filmes de Vladimir nos quais a construção de Brasília é tema abordado: “Brasília Segundo Feldman” (1979); “Perseghini” (1984) e “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990). Acredito que sua opção por abordar este tema pudesse estar relacionada ao que ele concebia como sendo a etnografia: extrair, da realidade, o assunto a ser filmado. Neste momento, ele não era mais o cineasta iniciante que foi buscar - nesta concepção de etnografia – “uma muleta” (nas palavras do

¹⁶⁶ A sinopse de “Pankararu”, no catálogo *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*, é feita uma referência clara à antropologia, ao ser este classificado como um ensaio antropológico: “O filme focaliza o ritual da Festa do Umbu na aldeia dos índios Pankararu, em Pernambuco, alto sertão. Os naturais donos de razoável faixa de terra, toda ela cultivada, sofrem grande pressão por parte dos proprietários vizinhos, interessados em glebas. **Um ensaio**

mesmo); já era ele um cineasta com história. No entanto, ele continuava a fazer o movimento que faz até hoje: o de olhar para a realidade a fim de observar o que esta tem a lhe oferecer, que sirva como matéria de um documentário. No programa Globo Comunidade, quando interrogado se gostava de ficção, Vladimir respondeu também:

A realidade é muito rica. Todas as relações do tipo sociais, humanas, tudo o que a gente [...] chama de real, de realidade, é fruto dessas relações. O mundo em volta, ele é muito rico e se oferece a... [...] Mas, no caso da realidade brasileira, ela é muito rica, ela é muito tensa, ela fornece elementos, conflitos, que é o que faz o interesse do cinema. Do cinema que se pauta pelo flagrante da realidade - que poderia ser, enfim, uma definição de documentário. Aquele que trabalha a realidade bruta, sem aquela coisa feita em gabinete, não tem roteiro previamente preparado para ser imposto aos atores, num cenário... Um filme que tem um frescor da realidade. Isso é o que me atraiu. É o que eu faço.

Assim, parece que Vladimir lançou seu olhar sobre Brasília e descobriu a construção da cidade como um desses conflitos que são o interesse do cinema. Não assisti a “Perseghini”¹⁶⁷. Mas, no caso da construção da capital federal, sabemos que ela está sendo narrada, no mínimo, vinte e cinco anos depois de seu acontecimento, em cada um dos três filmes de Vladimir. Suponho que o frescor da realidade – mencionado pelo cineasta - está naqueles que participaram do fato e dão o testemunho oral de sua experiência, nos filmes. Como está também - nestes - na apresentação, feita por Vladimir, do material de arquivo sobre a época.

Em “Brasília Segundo Feldman”, Vladimir projetou a filmagem sobre a construção feita em 59, por Feldman, para Athos Bulcão – pintor e autor de vários painéis em Brasília – e Luiz Perseghini – operário da construção - no auditório da Aliança Francesa. Pediu que eles falassem sobre elas e registrou seus comentários através do som direto. Deste encontro, nasceu “Brasília Segundo Feldman”. Na mesa-redonda Memórias do Cinema Brasiliense (ocorrida em três de setembro de 2003, na mostra Brasília a 24 Quadros), Vladimir referiu-se ao filme como “um filme que eu não filmei”. Segundo ele, Juscelino queria que fosse documentada a obra *strictu sensu*, e Feldman acabou por focar nos operários.

Vladimir optou por mostrar, nestes filmes, o operariado na construção de Brasília. Em “Brasília Segundo Feldman”, as falas de Perseghini são em número maior do que as de Athos Bulcão, e casam melhor com a realidade filmada por Feldman, na medida em que versam mais

antropológico” [grifo meu]. Na ficha técnica do filme, o Museu do Índio (Rio de Janeiro) aparece como responsável pela apresentação do mesmo (MORETZSOHN; CAPUTO, 2005: 54).

¹⁶⁷ No catálogo *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*, é apresentada a seguinte sinopse para “Perseghini”: “Documentário sobre a vida de um ex-trabalhador na construção civil, ex-garimpeiro, sertanista e militante político. Ele narra episódios do tempo da construção de Brasília, sobretudo o surgimento da consciência sindical dos trabalhadores na época e o seu relacionamento com o poder” (MORETZSOHN; CAPUTO, 2005: 60). Luiz Perseghini é o personagem central deste documentário; em “Brasília Segundo Feldman”, é ele que comenta, junto com Athos Bulcão, as imagens da construção feitas por Feldman.

sobre ela. Mas, ao colocar as falas de Athos Bulcão e Luiz Perseghini lado a lado, Vladimir escolheu falar, em seu filme, sobre dois lados de uma mesma moeda: o da vivência de quem era operário e o da vivência de quem convivia com as autoridades do governo, como um grande artista que deixava a sua assinatura na cidade do futuro. Esta oposição está presente também em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, onde Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e trabalhadores da construção são interrogados por Vladimir sobre o episódio da chacina da Pacheco Dantas. Observando, em específico, esses três filmes sobre a construção, vemos que a definição de Jean-Claude Bernardet (em citação na p. 213), sobre o tipo de documentário feito por Vladimir, é perfeita: “documentário como registro de coisas perdidas, com significação política”.

Para Maurice Halbwachs, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e até de uma pessoa, só surge quando eles já estão situados num passado distante. Enquanto uma lembrança permanece, não tem utilidade alguma fixá-la por escrito, ou simplesmente fixá-la. Não fixá-la é uma das formas de se ter a oportunidade de encontrar, proximamente e ainda por longo tempo, várias testemunhas que conservem qualquer lembrança desse período, dessa sociedade e dessa pessoa. Quando não existe mais um grupo para reter a memória de uma seqüência de acontecimentos da qual participou ou da qual sofreu as conseqüências, o qual assistiu a mesma ou a conheceu através de um relato vivo de seus primeiros atores e espectadores, quando essa memória foi guardada apenas por alguns indivíduos dispersos em novas sociedades, para as quais tais acontecimentos não interessam, então, faz-se necessário fixar tais lembranças por escrito, a fim de salvá-las (HALBWACHS, 1990: 80).

Vladimir fixa tais lembranças através de seus documentários. No caso dos documentários sobre a construção de Brasília, ele dá voz àqueles que – conforme seu ponto de vista, mencionado acima – têm voz, têm personalidade. Poder-se-ia dizer que, em “Brasília Segundo Feldman”, “Perseghini” e “Conterrâneos”, é o candango – enquanto símbolo do operário da construção – que fala e é protagonista. Diante disso, parece-me deveras apropriado que o programa Globo Comunidade que foi ao ar no Dia Internacional do Trabalho (01/05/05), no Distrito Federal, tenha sido uma homenagem aos setenta anos de um cineasta que fez do trabalhador e - no caso de Brasília - do candango, o personagem principal de seus filmes.

Caso seja preciso indicar filmes que tratem Brasília em sua construção, provavelmente, os mais indicados serão os filmes de Vladimir. Da mesma forma, nenhum filme é considerado tão representativo da luta das Ligas Camponesas quanto “Cabra Marcado para Morrer”, de Eduardo Coutinho. Quem sabe, o filme de Coutinho seja visto como a maior representação feita até hoje do camponês organizado, no cinema brasileiro. Em *De corpo e alma: Catolicismo, classes sociais e conflitos no campo*, Regina Reyes Novaes, aborda “Cabra Marcado para Morrer”, no ponto do livro

chamado “Um filme tece os fios da memória entre as lideranças”. Segundo ela, os trechos filmados de “Cabra”, em 64, motivaram novos encontros com os camponeses – participantes da história e atores do filme cuja primeira parte era uma reconstituição da história de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba. Em 1981, ao se encontrarem para se assistirem nas filmagens – no Engenho Galiléia, em Pernambuco, e na Paraíba -, os “camponeses-atores” reativavam suas lembranças, faziam avaliações e registravam suas trajetórias de vida diversas (NOVAES, 1997: 87). Cabe lembrar que tais encontros se constituem em cenas da segunda parte do filme. No filme (e através dele), Elizabeth Teixeira reencontra sua família. Novaes diz que, após a estréia do mesmo, Elizabeth foi convidada a falar em lugares e espaços – os mais diversos – do Brasil.

Em uma concepção de Eduardo Coutinho acerca das influências do documentário na vida dos documentados, o caso de Elisabeth Teixeira – esposa do líder João Pedro -, em “Cabra Marcado para Morrer”, aparece como sendo uma exceção. Segundo Coutinho, o documentário não traz mudança para quem dele participa; o participante não recebe nada por sua participação e continua a levar a mesma vida que levava; afora isso, o documentário é – ele mesmo – uma realidade marginal. Em “Cabra”, Elisabeth Teixeira é a única protagonista do filme, uma protagonista forte e muito ligada à história. Daí, diz o cineasta, que, neste caso, o documentário possa mudar a vida da personagem, possa dar a ela um outro encaminhamento (VALENTINETTI, 2003: 69). Esta visão de Coutinho é exemplo de que a leitura do cineasta a respeito da influência de seu filme, sobre a realidade das pessoas nele retratadas, difere da leitura de uma pesquisadora acerca desta mesma influência na realidade de pessoas que o cineasta retratou, a qual observa como o material filmado é utilizado como elemento para se avaliar o passado à luz do presente.

Novaes escreve que “Cabra” “teve lugar especial como veículo construtor da memória das Ligas Camponesas” (NOVAES, *ibid.*: 87). Os três filmes de Vladimir, sobre a construção, não têm o mesmo “lugar” na memória do candango? Não sabemos se esses que trabalharam na construção de Brasília, e aparecem falando de sua vivência enquanto operariado, em um ou mais desses filmes de Vladimir, foram influenciados – por essa experiência como personagens nos documentários - a se organizar para debater suas condições de vida à época da edificação da cidade e anos depois. Certamente, é possível dizer que o fato de tais operários terem objetivado a experiência vivida, em testemunhos orais que viraram filme, dá a tal registro audiovisual, a tal documentário que figura como espaço de objetivação de uma revisão do passado, lugar especial como veículo construtor da memória desses candangos dos filmes.

É interessante observar, assistindo alguns filmes de Vladimir, como a temática do trabalho e a do trabalhador explorado está presente em sua filmografia. N' "A Pedra da Riqueza" (1975)¹⁶⁸, são mostrados sertanejos que trabalham no garimpo do vale do Sabugi, na Paraíba. Sobre as imagens destes trabalhando, alguém faz uma narração em *off* sobre a vida de garimpeiro. Este que narra, mostrado ao início como um ex-garimpeiro e atual funcionário da UnB, conta que o dono da mina, ou dono do garimpo, não assina a carteira dos garimpeiros, os quais não têm qualquer assistência médica. Quando um deles morre no garimpo, em razão de desabamento de barreira resultante de uma explosão nas galerias para a procura de minério, a providência do dono da mina é mandar enterrar. Não é paga nenhuma indenização, e a família do morto fica, por sua vez, a passar privação. Entre as outras dificuldades da vida de garimpeiro narradas por ele, está a da poeira do garimpo que, a seu ver, matou seu "camarada".

Sérgio Moriconi escreve que José Laurentino dos Santos, ex-garimpeiro que então residia há quatorze anos em Brasília, fez a narração n' "A Pedra da Riqueza":

José Laurentino, funcionário do Instituto Central de Artes (ICA) da UnB, está numa sala de montagem de cinema observando no visor de uma moviola as imagens da mina de Santa Luzia, na Paraíba, onde, ao lado do irmão, extraía da forma mas rudimentar possível a xelita. Na seqüência inicial de *A Pedra da Riqueza*, a imagem que José Laurentino vê na moviola se funde, através de um movimento de aproximação de câmera, com as imagens reais do garimpo de xelita da Paraíba. Com isso, Vladimir produz, no plano do filme, uma viagem de volta de José Laurentino, migrante nordestino radicado em Brasília, para a sua "terra de São Saruê" de origem (MORICONI, 2005: 34).

Segundo Moriconi, em "outros filmes de sua fase brasiliense", Vladimir irá ao encontro dos migrantes nordestinos, a fim de mostrar o que a nova capital ofereceu a eles. E, enfatizo, o vínculo entre o Nordeste e Brasília, estabelecido pelo cineasta, é construído através dessa figura do trabalhador, que - explorado lá - continuou a ser explorado aqui. Em "Brasília Segundo Feldman", a falta da devida indenização para os familiares dos trabalhadores que morreram no garimpo – referida por José Laurentino - também está presente na fala do candango Luiz Perseghini: ele diz que noventa por cento dos familiares - dos operários que caíram dos andaimes e morreram – não receberam indenização.

¹⁶⁸ É a seguinte a sinopse de "A Pedra da Riqueza", no catálogo *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*: "A faina nos garimpos de xelita no Nordeste brasileiro. Retirado por processos rústicos da extração, o tungstênio é largamente empregado na indústria do aço. O Brasil é a segunda jazida mundial do minério" (MORETZSOHN; CAPUTO, 2005: 53). Na página 54 do referido catálogo, é apresentado o que diz Vladimir sobre o filme, em seguida à ficha técnica do mesmo: "Numa das viagens para filmar *São Saruê* ["O País de São Saruê" (1971)], fizemos uma parada para beber água, e aí ouvi o rumor de ferramentas batendo na pedra. Subi um morro ali perto e descortinei, lá embaixo, o leito de um rio seco onde pobres sertanejos lavavam o minério em cacimbas. Desci e filmei *A Pedra da Riqueza*".

Tais percepções da obra de Vladimir, que dizem respeito à presença da personagem do trabalhador em seus filmes, ou à continuidade existente entre eles através desta personagem, são confirmadas pelo cineasta numa entrevista na qual ele aponta o trabalho e a ação do homem sobre o meio como temas constantes de seus filmes. Por ver uma intercomunicação entre seus filmes, diz: “é como se fosse um único filme”. Neste “único filme”, que é o todo formado por sua filmografia, interessou-lhe mostrar a alienação dos meios de produção por parte do trabalhador, a consciência política que vai sendo adquirida por este, a injustiça vivida pelos nordestinos no Nordeste ou em Brasília, a exclusão dos pobres (Entrevista concedida a SÁ, 2003: 124-125).

Brasília não aparece para o cineasta como uma realidade de natureza distinta daquela do Nordeste. Como esta região, a capital apresenta as contradições da sociedade brasileira. De alguma forma, Vladimir reconheceu em Brasília uma duplicata do Nordeste. Assim, ainda que a cidade - no tocante à produção cinematográfica - fosse incipiente quando ele nela chega, Vladimir lança seu “olhar etnográfico” sobre a mesma e, sendo um cineasta experiente como já era à época, descobre as pontes a serem criadas para a formação de um conjunto de documentários nos quais se expressasse uma visão de mundo clara, pautada pela ótica da exploração do homem pelo homem. Os referidos temas constantes são centrais na obra de Vladimir. No entanto, quem conhece a mesma, sabe que o que ele nos mostrou, através desta, vai muito além deles. A seguir, estão fotos tiradas na observação do 37º FBCB.

Fotos do 37º FBCB



Foto 1 - Saída das crianças da sessão do Festivalzinho, no Cine Brasília.



Foto 2 – À saída da sessão do Festivalzinho, crianças em fila para entrar nos ônibus.



Foto 3 – Montado logo à entrada do Cine Brasília, no *stand* da Petrobrás, foram exibidos filmes e organizados bate-papos com convidados do Festival.



Foto 5 – Público de uma sessão do 37º FBCB.



Foto 6 – Praça da Alimentação montada no espaço do Cine Brasília para o Festival.

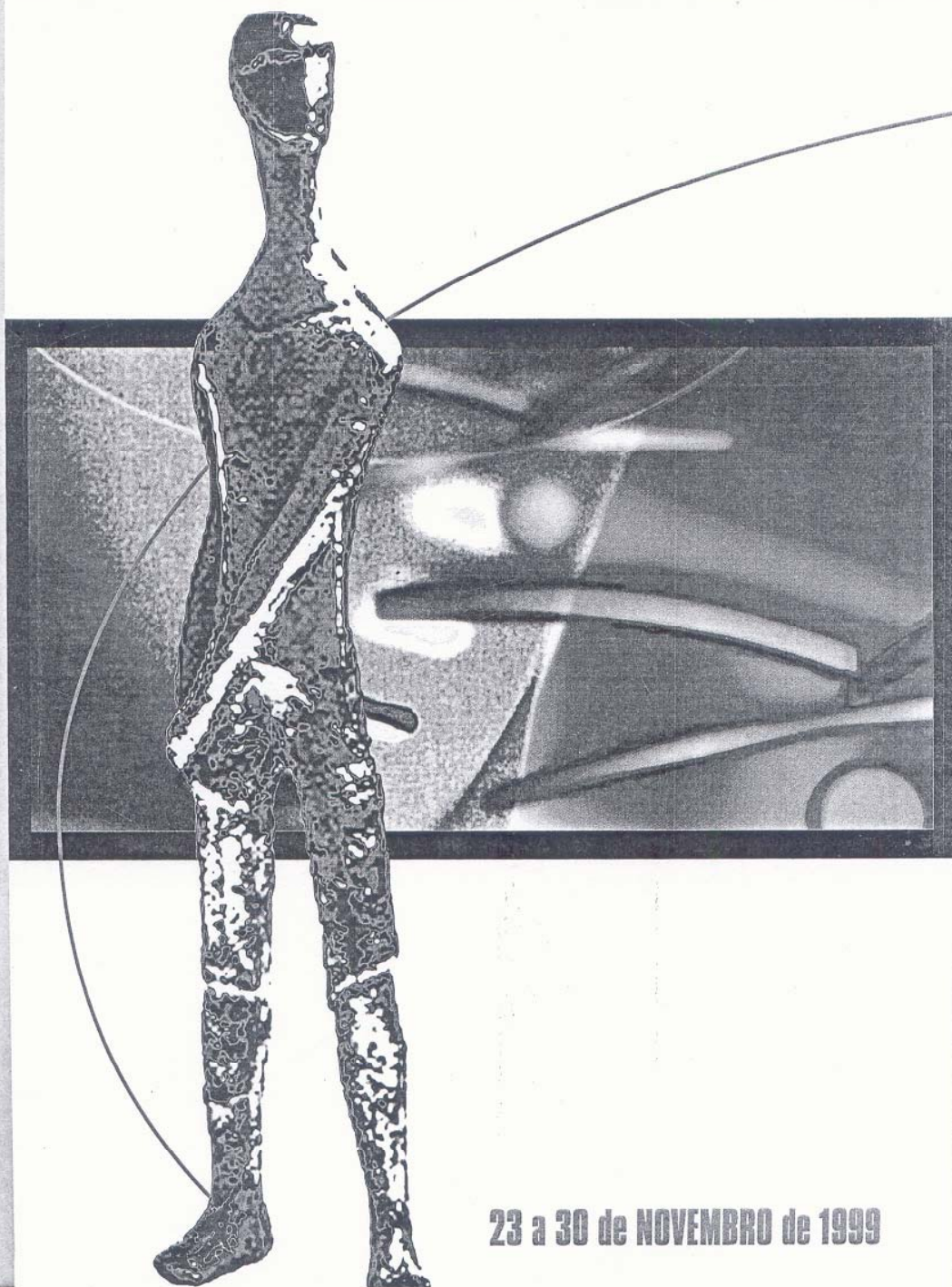


Foto 7 – No Cinememória, da esquerda para a direita, o cineasta Paulo César Saraceni, Paloma Rocha, irmã do cineasta Glauber Rocha, a esposa do cineasta Vladimir Carvalho, Vladimir Carvalho, D. Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha, José Da Mata, exibidor do

Cinema Voador, o cineasta Joel Pizzini e o cineasta Eduardo Coutinho.

Figura do Troféu Candango na capa do catálogo do 32º FBCB

32º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO



23 a 30 de NOVEMBRO de 1999

Conclusão

Ao longo deste trabalho, foram abordadas diversas manifestações tidas como constituintes do cinema brasileiro. Conforme visto, este cinema não foi tratado, unicamente, como aquele formado por filmes produzidos no Distrito Federal. Esta perspectiva foi compartilhada pelos cineastas entrevistados na tese. Para eles, o cinema brasileiro é formado por seus filmes e por tudo o que lhe é relacionado: as mostras, a crítica, o debate, a formação de público e de cineastas, etc.

A tese não foi orientada para que, ao final, se tivesse um conceito definidor do cinema brasileiro. Quis-se antes investigar realidades nas quais este cinema está manifesto. Fossem, estas realidades, falas de informantes, eventos, instituições, ou textos de autoria de terceiros. Assim, o cinema brasileiro foi visto como um todo expresso em várias partes, um todo disperso que está em desenvolvimento. Na narrativa que fiz do cinema brasileiro, vê-se que seu retrato é multifacetado. E estas muitas faces deste cinema são exatamente os vários fragmentos, partes, que o compõem. É muito apropriada a definição do cinema brasileiro como “um projeto aberto”, por Vladimir Carvalho. Elaborar um conceito fechado sobre este cinema seria desconsiderar a própria dinâmica de sua realidade. Nas entrevistas realizadas com o senhor Fernando Adolfo, Renato Cunha, Dácia Ibiapina e Vladimir Carvalho, vê-se o que cada um apresenta como sendo a sua percepção sobre o cinema brasileiro. Ao se comparar estas percepções, percebe-se que, em alguns momentos, elas podem ser aproximadas, em outros, distanciadas. O mesmo pode ser observado em outras entrevistas realizadas com cineastas do cinema brasileiro (ver SÁ, 2003). Nas entrevistas com Beatriz Volpato e Gilda Furiati, cujo tema principal foi o 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, este assume, fortemente, um caráter de atividade cultural da cidade.

Dácia Ibiapina indicou algumas linhas para uma conceituação do cinema brasileiro. Sem fazer afirmações peremptórias, ela pensou um cinema definido não pelas temáticas ou estéticas de seus filmes, mas por ser produzido no Distrito Federal, onde está Brasília, capital federal, na qual há um contexto de órgãos públicos, em que os cineastas do cinema brasileiro podem vir a encontrar possibilidades que cineastas de outros locais do país, dependendo do tema de seus filmes, não terão. Um outro fator distintivo marcado por ela é o fato de que “há outros estados e outras cidades, onde o cinema começou antes, e que não têm um cineasta com uma trajetória como a do Vladimir Carvalho”. É também um cinema que cria uma memória para Brasília, filmada no seu nascimento e ao longo de sua vida (ver Anexo I).

Certamente, Vladimir Carvalho é o principal expoente deste pensamento, no qual o referido cinema é considerado um fazedor da memória de Brasília – Brasília capital, Brasília DF, Brasília

Centro-oeste. Na entrevista com Vladimir, ele expressou esse pensamento, reafirmando-o. Mas, indo além, desenvolveu-o ao dizer:

Isso foi uma batalha que eu tenho consciência, pode não ter nem batido nas pessoas, mas eu fiz conscientemente: “_ Vou chamar cinema brasileiro”. Como agora, mais recentemente, há três, quatro anos atrás, quando eu fiz o livro, eu fui mais radical ainda, chamei de candango, porque “candango” remete à criação de Brasília, quando ela começou a ser filmada, foi no dia em que botaram a pedra, foi no dia dois de outubro de 1956. Para mim, é o dia do cinema brasileiro. É a primeira vez que eu digo isso, estou dizendo a você agora pela primeira vez: para mim, é a data do cinema brasileiro. Se tivesse de comemorar... “_ Vamos comemorar o nascimento do cinema brasileiro, ou candango”. Dois de outubro, porque foi filmada quando jogaram lá a pedra, pedra fundamental da cidade, estava lá o pessoal filmando. Simbolicamente, é naquele dia (Entrevista concedida à autora / Anexo I).

Isto que Vladimir disse, citado acima, foi uma confirmação de perspectivas que adotei para dar início a esse estudo sobre o cinema brasileiro: a de que ele nasceu com as filmagens da construção de Brasília e a de que esta representação de seu surgimento foi e continua a ser feita por vários sujeitos deste cinema. Esta representação, conforme mostrado ao longo da tese, está em textos e falas de autoridades, de cineastas, de críticos de cinema de dentro e de fora de Brasília, etc.

Em *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*, Mariza Veloso e Angélica Madeira fazem uma leitura investigativa de “narrativas” ou “textos da cultura brasileira”. No livro, reconhece-se que a escolha de uma narrativa está correlacionada sempre à escolha de um ponto de vista. Estas narrativas interpretativas do Brasil são consideradas “representações construídas, e não descrições naturais da realidade”. Interessa às autoras compreender a visão expressa em cada narrativa e, ao mesmo tempo, manter o viés crítico na análise que fazem da mesma. Para elas, estudar as narrativas deve, entre outros, possibilitar o conhecimento do lugar de fala [aspas das autoras] a que está circunscrito todo discurso. Exemplo de uma circunscrição do discurso é a seguinte afirmação que fazem: “os artistas e intelectuais, por mais singulares e individuais que possam ser, nunca agem nem falam fora de uma rede discursiva, que emoldura seus enunciados e suas possibilidades de ação” (SANTOS; MADEIRA, 1999: 45-57).

Apresento estas formulações de Mariza Veloso e Angélica Madeira, a fim de escrever, a partir delas, essas linhas conclusivas sobre o estudo aqui realizado. Neste analisei, entre outros, textos sobre o cinema brasileiro – escritos de Paulo Emilio Salles Gomes, Vladimir Carvalho, de jornalistas, etc. -, e falas acerca deste cinema, falas das entrevistas por mim realizadas, ou mencionadas de outras fontes, e da escuta dos informantes em outras situações, como debates, palestras, conversas. Imagens desse cinema (fotos, filmes, programas televisivos) também foram formadoras do universo de conhecimento aqui apresentado a seu respeito. A busca por entender as visões expressas nessas fontes foi um traço da análise feita sobre elas. Como visto, não se buscou

conhecer a gênese destas visões. Elas foram consideradas constituintes do cinema brasiliense. Identificá-las foi fazer um mapa deste cinema, analisá-las fez parte do processo de interpretação do mesmo.

Nessa tese, foram mostradas algumas das condições sociais de produção do cinema brasiliense. Quando comecei a estudar este cinema, eu não sabia quão fecundo poderia ser este estudo. Descobri-lo foi construí-lo enquanto tema da tese, na qual fui demonstrando sua importância para Brasília e para a “grande Brasília” (o Distrito Federal), fui demonstrando que o cinema brasiliense existe em uma rede de discursos e instituições, que forma um quadro de referências para as suas manifestações – à semelhança do que dizem Mariza Veloso e Angélica Madeira, com relação aos artistas e intelectuais, em afirmação citada mais acima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVODITADURA.RS.GOV.BR. Disponível em: <<http://www.acervoditadura.rs.gov.br>>.
Acesso em: fev. 2004.
- ALMANAQUE Abril: Edição Brasil 2001. São Paulo: Editora Abril, ano 27, 2001. Anual.
ISSN: 0104-4788.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. Nota de Apresentação. In: GEERTZ, Clifford. *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa: DIFEL, 1980.
- ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 153-176.
- ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <<http://www.arpdf.df.gov.br>>.
Acesso em: 2006.
- BAHIA, Berê (Coord.). *30 Anos de Cinema e Festival: A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.
- BAZI, Sérgio; BERÊ, Bahia (Org.). *Rogério Costa Rodrigues: Um Mestre Contagante (1935-2005)*.
Brasília: 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2005.
- BAZI, Sérgio. Tão longe e tão perto das telas. In: BRASÍLIA A 24
QUADROS, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ .
Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pesquisa*. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E, 2).
- BIERSACK, Aletta. Saber local, história local: Geertz e além. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BORGES, Antonádia Monteiro. *Tempo de Brasília: etnografando lugares-eventos da política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Núcleo de Antropologia da Política/ UFRJ, 2003. (Coleção Antropologia da Política, 21)
- BORIO, Pedro Henrique Lopes. In: TRIGÉSIMO SEXTO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 36., 2003, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito

- Federal, 2003. Catálogo de exposição.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: O que Falar Quer Dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Clássicos, 4).
- _____. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 39).
- BRASÍLIA A 24 QUADROS, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cronologia do Cinema em Brasília. In: BRASÍLIA A 24 QUADROS, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.
- CALDAS, Renata. A alma do teatro. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 abr. 2005. Caderno Cultura.
- CARDOSO, Fabíola Nogueira da Gama. *Na W3: Entre Retornos e Cruzamentos, Um Lugar de Memória*. Brasília, 2005. 76f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Uma idéia na cabeça, uma indústria por criar. In: CARDOSO, Fernando Henrique, WEFFORT, Francisco C., MOISÉS, José Álvaro Moisés (Org.). *Cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. (Cadernos do Nosso Tempo. Nova série, v. 4).
- CARVALHO, Vladimir. Ariano, uma imagem. *Correio Braziliense*, Brasília, 12 mar. 2004. Caderno Pensar Especial.
- _____. *Cinema candango: matéria de jornal*. Brasília: Cinememória, 2002.
- _____. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Brasília: GDF/ Secretaria de Cultura e Esporte/ Fundação Cultural do DF, 1997.
- _____. Nosso Cinema. In: BRASÍLIA A 24 QUADROS, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo de exposição.
- _____. Um estranho anjo de candura e lucidez. In: BAZI, Sérgio; BERÊ, Bahia (Org.). *Rogério Costa Rodrigues: Um Mestre Contagante (1935-2005)*. Brasília: 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2005.
- CINE Academia Cultura Inglesa reabre sala pioneira em Brasília. *Caderno Brasília*, Brasília, 14-20 set. 2003.
- CINEMA VOADOR: TRAJETÓRIA. Brasília: Trigésimo Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2004.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br>>. Acesso em: 2006.

DAMATTA, Roberto. Conversa para receber leitor. In: _____. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 11-28.

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA - DAN. Disponível em: <<http://www.unb.br.ics.dan>>. Acesso em: 28 fev. 2006.

DUMONT, Louis. *Homo aequalis: gênese e plenitude da ideologia econômica*. SP, EDUSC: 2000. (Coleção Ciências Sociais).

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Tópicos).

EVANS-PRITCHARD, E. E. Algumas Reminiscências e Reflexões sobre o Trabalho de Campo. In: _____. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

32º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 32., 1999, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 1999. Catálogo de exposição.

33º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 33., 2000, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2000. Catálogo de exposição.

34º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 34., 2001, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2001. Catálogo de exposição.

35º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 35., 2002, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2002. Catálogo de exposição.

FICBRASÍLIA 2001 – III FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE BRASÍLIA, 3., 2001, Brasília. Brasília: Academia de Tênis, 2001.

FICBRASÍLIA 2003 - 5º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE BRASÍLIA, 5., 2003, Brasília. Brasília: Academia de Tênis, 2003. Catálogo de exposição.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: Uma Experiência Cinematográfica no Nordeste. In: GOMES, João de Lima (Org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2003, p. 55-62.

FONSECA, Fernando Oliveira. Apresentação. In: _____. (Org.). *Beirute, Final de Século*. Brasília: Coronário, 1994.

FONSECA, Rodrigo. Cinema em tons políticos. 7 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.observatorio.ultimosegundoig.com.br/artigos.asp?cod=306ASP006>>.

- Acesso em: 2004.
- _____. Uma alma a se restaurar. *NordesteWeb*, 6 dez. 2004. Disponível em:
<<http://www.nordesteweb.com>>. Acesso em: dez. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. Disponível em:
<http://www.cinelatinoamericano.org/mcs/Cosme_Alves.html>. Acesso em: 2006.
- FRÓES, Henrique. Compra-se e vende-se cultura. *Correio Braziliense*, Brasília, 16 jan. 2005. Revista D.
- _____. Da Mata. *Correio Braziliense*, Brasília, 18 jul. 2004. Revista D.
- GEERTZ, Clifford. Estar aqui: De qué vida se trata al fin y al cabo?. In: _____. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.
- _____. Introdução. In: *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa: DIFEL, 1980.
- _____. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIUMBELLI, Emerson. Para Além do “Trabalho de Campo”: reflexões supostamente malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 91-107, fev. 2002.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Abril em Brasília, 6 de maio de 1961. In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2. (Coleção Cinema, v. 9).
- _____. Brasília: o diabo solto no cinema, *Realidade*, São Paulo, janeiro de 1968, v. 2, n. 22. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente / coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- _____. Lucidez de Brasília, *Brasil, Urgente*, São Paulo, 30 de junho de 1963, n. 16. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente / coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- _____. Novembro em Brasília, 18 de dezembro de 1965. In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2. (Coleção Cinema, v. 9).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Vértice/Revista dos Tribunais,

1990. (Biblioteca Vértice. Sociologia e política).
- HENRIQUE, Klecius. Luz, Câmera, Brasília. *Correioweb*, 14 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.correioweb.com.br>>. Acesso em: 2004.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- LARAIA, Roque de Barros. Candangos e Pioneiros. *Série Antropologia*, Brasília: Departamento de Antropologia/Universidade de Brasília, n. 203, 1996. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie203empdf.pdf>>. Acesso em: 2005.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 535-553.
- _____. História. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 17-165.
- _____. Memória. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 423-483.
- _____. Passado/Presente. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 203-231.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da história*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. (Biblioteca Básica).
- LIBRELON, Rachel. Os frutos da terra nova. *Correio Braziliense*, Brasília, 6 mar. 2005. Meu lugar.
- LINS RIBEIRO, Gustavo Sérgio. *O CAPITAL DA ESPERANÇA: Brasília – Estudo Sobre uma Grande Obra da Construção Civil*. Brasília, 1980. 194f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.
- LÓPEZ, Nayse. Benjamin e a passagem final: um pensamento contido na mítica maleta. Org.). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1999. Idéias-Livros, p. 1-2.
- LYONEL Lucini, cineasta. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 abr. 2005. Caderno C, p. 5.
- MAGGIO, Sérgio. Conic no peito. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 ago. 2005. Caderno C, p. 1; 3.
- MARCEL GAUTHEROT – Fotografias da Fundação Oscar Niemeyer sobre a Construção de Brasília (1959-1961). Disponível em: <<http://www.investiarte.com>>. Acesso em: 10 dez. 2003.
- MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, n. 34, p. 197-221, 1991.

- MATTOS, Carlos Alberto. Abram caminho para os fora do eixo. *Críticos. com*, 23 jun. 2003a. Disponível em: <<http://www.criticos.com.br>>. Acesso em: 2004.
- _____. Horizontes sem fim. In: BRASÍLIA A 24 QUADROS, 2003, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003b. Catálogo de exposição.
- MCGRANE, Bernard. *Beyond Anthropology: society and the other*. New York: Columbia University Press: 1989.
- MENDES, Manuel. Brasília: Meu testemunho. *Revista DF-Letras*, Brasília: Câmara Legislativa do Distrito Federal, ano 9, n.111/116, p. 20-23, set. 2004. fev. 2005.
- MIRANDA, Ana. Cinememória. *Correio Braziliense*, Brasília, 12 nov. 2004. Caderno C.
- MORICONI, Sérgio. O real desencantado em Vladimir Carvalho. In: RETROSPECTIVA 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO, 2005, Brasília.
- MOSTRA JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, 1994, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Catálogo de exposição.
- 6ª. MOSTRA TAGUATINGA. Disponível em: <[http://www. www.mostrataguatinga.com.br](http://www.mostrataguatinga.com.br)>. Acesso em: 2006.
- MOTA, Ariana Timbó. *O primeiro filme de um cineasta: Menino de engenho, de Walter Lima Júnior*. Brasília: Positiva, 2005.
- MPA. Disponível em: <<http://www.mpaa.org/about/>>. Acesso em: 8 abr. 2005.
- MUSEU NACIONAL. Disponível em: <<http://www.ppgasmuseuetc.br>>. Acesso em: 28 fev. 2006.
- NAGIB, Lúcia. Apresentação. In: _____ (Org.). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NOVAES, Regina Reyes. *De corpo e alma: catolicismo, classes sociais e conflitos no campo*. Rio de Janeiro: Graphia, 1997. (Temas e Reflexões; 6).
- OLICK, Jeffey. Memory and the Nation: continuities, conflicts and transformations. *Social Sciences*, 1998, vol. 4, n° 22.
- OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Brasília premia paixão pelo país. 7 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.observatorio.ultimosegundoig.com.br/artigos.asp?cod=306ASP006>>. Acesso em: 2004.
- _____. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: _____ (Org.). *Pierre*

- Bourdieu – *Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 39.
- PEÕES CANDANGOS. *Correio Braziliense*, Brasília, 1 dez. 2005. Cidades.
- PERANZETTA faz show e lança CDs. Disponível em: <<http://www.jbonline.terra.com.br>>. Acesso em: 2005.
- PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 177-213.
- PINHEIRO, Mary Sande (Coord.). *Catálogo de vídeos 1998*. Brasília: Centro de Produção Cultural e Educativa da UnB, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PORTAL OFICIAL DO GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <<http://www.distritofederal.df.gov.br>>.
- PÓLO DE CINEMA E VÍDEO. Disponível em: <http://www.sc.df.gov.br/paginas/polo_de_cinema/polo_de_cinema.htm>. Acesso em: 2005.
- PRADO, Decio de Almeida. Paulo Emilio quando jovem. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente / coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- QUELEM, Naiobe. Portas Abertas na Academia. *Correio Braziliense*, Brasília, 28 nov. 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RETROSPECTIVA 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO, 2005, Brasília. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição.
- REZENDE JR., José. O cinema era na rua. *Correioweb*, 11 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.correioweb.com.br>>. Acesso em: 2004.
- RORIZ, Joaquim Domingos. Apresentação. In: 35º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 35., 2002, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2002. Catálogo de exposição.
- SÁ, Raquel Maranhão. *Cineastas de Brasília*. Brasília: Editora Thesaurus, 2003.
- SALEM, Helena. Apresentação. In: CINEMA Brasileiro: Um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional – 1995-1999. Brasília: Ministério da Cultura/ Secretaria do Audiovisual, 1999.

- _____. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SALLES, Filipe. Princípios de Cinematografia: bitolas e formatos. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinematografia1.htm>>. Acesso em: 2005.
- SANTIAGO, Silviano. Apresentação. In: OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva & teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: _____. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92. (Coleção Literatura e teoria literária, v. 27).
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- SIMON, Marina Medleg; BACALHAO, Guilherme. Por trás das câmeras... e atrás dos prêmios. *Campus*, Brasília, 13-30 nov. 2003.
- SLATER, David. Repensando as Espacialidades dos Movimentos Sociais: questões de fronteiras, culturas e política em tempos globais. In: ALVAREZ, S. E.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. (Org.). *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Nota biográfica. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente / coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- TOURINHO, Gustavo. Sinal Vermelho. Brasília, *Correio Braziliense*, Brasília, 13 mar. 2005. Caderno C, p. 1; 3.
- TRIGÉSIMO SÉTIMO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 37., 2004, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2004. Catálogo de exposição.
- TRIGÉSIMO SEXTO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 36., 2003, Brasília. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2003. Catálogo de exposição.
- TURIBA, Luís. O homem que sonhou a UnB: centenário de Anísio Teixeira projeta seus ensinamentos no século XXI. *UnB Revista*, Brasília: Secretaria de Empreendimentos/UnB,

julho 2000, p. 4-6. Edição Especial.

VALENTINETTI, Claudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani Editora, 2003. (Cadernos Cine Academia 2).

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 5ª. ed.

_____. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A Aventura sociológica: Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

VIANA, Francisco. Arquitetos do futuro. *Brasília: a capital do século 21*, Brasília: ADETUR-DF/BRB/TERRACAP/GDF/CAESB/CEB, p. 6-11, s.d. Edição especial.

WEFFORT, Francisco C. Cultura, cinema e indústria. In: CARDOSO, Fernando Henrique; WEFFORT, Francisco C.; MOISÉS, José Álvaro (Org.). *Cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. (Cadernos do Nosso Tempo. Nova série, v. 4).

XAVIER, Ismail. Walter Lima Júnior e o romance familiar. In: VILAR, Lúcio; FILHO, Antônio Vicente (Org.). *“Menino de engenho”: 40 anos depois*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2004, p. 61-65.

. ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL- ARPDF

_ MATÉRIAS DE JORNAIS

. COM AUTOR

ARAÚJO, Celso. Censura? Nunca. *Correio Braziliense*, Brasília, 31 jul. 1977.

_____. Ou Embrafilme ou Rede Globo. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977. Caderno 2.

BALDUINO, Eduardo Sérgio. Falta de diálogo afasta artistas do IX Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 21 jul. 1976.

BARCELOS, Jane Margarida. Pelo bom cinema. *Jornal de Brasília*, Brasília, 20 mar. 1977.

BARROS, Luiz Alípio de. Brasília com 350 mil de prêmios. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 maio 1977.

CATALÃO, Tetê. Elyseu Visconti – processos alquímicos no cinema. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 jul. 1977.

_____. Ladrões, ladrões, ladrões... *Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977. Caderno 2.

- GUSTAVO, André. Sairá das Universidades a próxima geração de cineastas. *Correio Braziliense*, Brasília, 4 fev. 1970.
- HABIB, Sérgio. 16 ou 35? *Jornal de Brasília*, Brasília, 3 ago. 1977.
- MATOS, Hermano. A verdade sobre a história e o pioneirismo do cine Brasília. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 mar. 1976.
- MESTRE, Léia. Cinema Especial. *Diário de Brasília*, Brasília, 22 fev. 1975.
- MUELLER, Carlos Braga. Brasília e seu festival. *Jornal de S. Catarina*, Blumenau, 8 ago. 1976.
- ROCHA, Henrique César da Silva. Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1977.
- RODRIGUES, Rogério Costa. Repensar na estrutura do Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 1 ago. 1976.
- SANTEIRO, Sérgio. Cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1977.
- SANTOS, Francisco Alves dos. “Tenda dos Milagres” venceu o Festival. *Diário do Paraná*, 2 ago. 1977.
- SENA, Clóvis. Cinema. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 jan. 1970.
- SOUZA, Sílvio de. O Festival não foi só de prêmios. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977. Caderno 2.
- _____. O que pensam os homens do nosso cinema. *Correio Braziliense*, Brasília, 31 jul. 1977.
- VARTUCK, Pola. Festival de cinema em Brasília. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago. 1977.
- . AUTORIA DESCONHECIDA
- A GRANDE noite. *Correio Braziliense*, Brasília, 31 jul. 1977.
- A GRANDE semana do Cinema Brasileiro de Brasília. *Jornal da Semana Inteira*, Brasília, ano 1, n. 52, jul. 1977.
- AMANHÃ, o Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 24 jul. 1977. Suplemento.
- BRASÍLIA encerra festival com prêmio a *Proezas de Satanás*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1967.
- CINE Brasília estará pronto em um mês com mais conforto. *Jornal de Brasília*, Brasília, 2 maio 1976.
- CINEASTAS assinam manifesto repudiando invasão da UnB. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1977.
- CINEASTAS defendem estudantes. *Correio Braziliense*, Brasília, 28 jul. 1977.

CINEMA. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 abr. 1976.

CINEMA. *Diário Popular*, São Paulo, 16 ago. 1977.

CINEMA Nôvo conquista Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 abr. 1970.

DEZ anos de Festival. *Correio Braziliense*, Brasília, 31 jul. 1977.

DO CINEMA Novo à nova realidade brasileira. *Jornal de Brasília*, Brasília, 29 jul. 1975.

EM BRASÍLIA, Nelson Pereira ganhou Troféu Candango. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 2 ago. 1977.

EM JULHO, o Festival de Brasília, segundo em importância do Brasil. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 26 maio. 1977.

EMBRAFILME quer Brasil integrado com os ibéricos. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 jul. 1977.

EXPECTATIVAS, boatos e vaías dominaram o encerramento. *Jornal de Brasília*, 29 jul. 1975.

FESTIVAL de Brasília acha censura suave, embora ela não libere quatro filmes. *Jornal do Brasil*, 22 jul. 1977.

FESTIVAL de Brasília: o cinema levado a sério. *Jornal da Semana Inteira*, Brasília, jul.-ago. 1977.

FESTIVAL de Cinema. *Diário de Brasília*, Brasília, 15 jul. 1977.

FESTIVAL de Cinema de 76 será no “Brasília”. *Correio Braziliense*, Brasília, 5 dez. 1975.

FESTIVAL de Cinema de Brasília abre dia 25. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 jul. 1977.

FESTIVAL de Cinema de Brasília pode ser internacional em 78. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1977.

FESTIVAL de cinema ultima programação. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 jun. 1977.

FESTIVAL do Cinema começa no dia 25. *Correio Braziliense*, Brasília, 12 jul. 1977.

FESTIVAL terá filmes de Vladimir. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 jun. 1977.

FESTIVAL termina com prêmios e manifesto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1967.

IV FESTIVAL de Brasília do Cinema Brasileiro fcb. Brasília, 1 nov. 1968.

FUNDAÇÃO Cultural inicia atividades. *Diário de Brasília*, Brasília, 9 jan. 1975.

FUNDAÇÃO dará curso de cinema. *Jornal de Brasília*, Brasília, 29 nov. 1975.

JÁ foram selecionados os filmes que participarão do X Festival. *Diário de Brasília*, Brasília, 22 jul. 1977.

NA VISITA ao ministro, as reivindicações. *Jornal de Brasília*, Brasília, 26 jul. 1975.

NIEMEYER elogia Brasília. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1967.

NOITE de estréia lembrou cena final de “O Dia do Gafanhoto”. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 jul. 1977.

NOITE de prêmios, vaia e vaia. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977. Caderno 2.

NOMES do cinema chegarão amanhã para o Festival. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 jul. 1975.

NOVIDADES na premiação do Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 12 jul. 1975.

O FESTIVAL de Brasília (em 16mm). *Correio Braziliense*, Brasília, 20 jul. 1977.

O MILAGRE da sobrevivência do cinema no Brasil. *Folha de S. Paulo*, 7 jul. 1974. 2º Caderno.

O POVO pelo povo. *Jornal de Brasília*, Brasília, 26 jul. 1977.

OS PRÊMIOS do IV Festival de Cinema de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 dez. 1968.

PARA os quinze anos, um Festival de filmes. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 jul. 1975.

ROTEIRO do Festival de Cinema de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 jul. 1975.

RUI considera que foi muito bem empregado o dinheiro do Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 6 ago. 1977.

RUY Pereira rebate críticas e dá o balanço do VIII Festival. *Jornal de Brasília*, Brasília, 30 jul. 1975.

SERÁ realizado este mês Décimo Festival de Cinema de Brasília. *Diário de Brasília*, Brasília, 5 jul. 1977.

TRÊS brasilienses no Festival de Brasília. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 jul. 1977.

VALEU a pena o Festival de Brasília? *Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977. Caderno 2.

VIII FESTIVAL de Brasília. *O Dia*, Terezina, 19 jul. 1975.

X FESTIVAL de Brasília do cinema brasileiro. *Diário de Brasília*, 13 jul. 1977.

X FESTIVAL de Cinema será dia 25. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 26 maio 1977.

X FESTIVAL do Cinema será aberto na segunda. *Folha de Goyáz*, Goiânia, 23 jul. 1977.

Anexo I

_ Entrevista com Beatriz Volpato, realizada em 12 de dezembro de 2004.

. 12 de dezembro de 2004. A Bia vai falar aqui as impressões dela do 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Beatriz Volpato – Esse foi o primeiro festival ao qual eu fui, esse de 2004, eu nunca tinha ido antes. Estou em Brasília há pouco tempo, já conhecia o Cine Brasília, gosto do Cine Brasília, aquela cara de cinema antigo, cinema amplo, que - nas vezes em que eu fui lá (algumas das vezes) - passava alguns filmes mais alternativos, não esses do “grande circuitão” aí. Então, quer dizer, o fato de ser lá tem o seu encanto. Não é aquela coisa de shopping, tem aquela aura, é um cinema que eu imagino, não sei da história dele, mas ele deve ser, ele deve ser... Deve ter quase a idade da cidade. Ele tem aquela coisa meio de anos 60, que lembra a gente coisas lá do Rio, não é? Não é? De Estação Paissandu. Tem aquela... Meio energia, assim. Agora, o festival em si, eu não tenho como avaliar a questão da programação. Só fui a um filme, só assisti a um filme, a uma sessão, que foi bem interessante. Agora, em termos assim da estrutura, eu não sei como foi de vezes anteriores, mas, dessa vez, eu achei muito desorganizado. A gente comprou... A Ariana comprou com antecedência, fez um esforço danado para ir lá comprar. E a gente chega lá, sentamos no chão... Quer dizer, custa fazer a coisa organizada? Aí depois, no final, eu até fui questionar com um lá. Eu ia falar com o secretário de cultura do GDF, mas aí ele estava lá ocupado, nem olhou para a minha cara. Aí, acabei falando com uns que estavam com um crachá, achei que fossem secretários. Mesmo depois que eu vi que não era, eu expliquei o que é que eu estava querendo dizer. Aí ele falou assim: “_ Ah não, mas isso é que viabiliza que as pessoas venham, que mais gente assista aos filmes”, não sei o quê... Aí eu falei assim: “_ É, pois é, mas e quem veio antes?”. Porque é diferente de uma sessão de teatro em que você sabe que vai sentar no chão, ou que vai sentar numa cadeirinha daquelas, sobressalente, que eles põem ali no meio, nos corredores. A gente, pôxa... Então, que deixassem primeiro entrar as pessoas que tinham convite, e depois, já na última hora, abrisse para quem quisesse entrar em condições outras. Isso eu achei meio desorganizado. Achei, assim, os locutores que apresentavam lá os filmes, achei, assim também, um pouco amadorístico. A leitura... Quer dizer, eles até tentaram dar uma entonação, mas lendo, às vezes, alguma coisa meio errada, assim... Coisas... Detalhes, mas assim que... Sabe? Aquele pessoal que apresentava lá. Principalmente, o cara. A moça não. “Dezoito e trinta horas”, sei lá, sabe, falando umas coisas assim. Leu alguns nomes meio errado, pronúncia de nome... Não sei, não me passou uma coisa assim muito profissional, não. Ao mesmo tempo, tem um lance legal de não ser essa coisa tão profissional assim. O pessoal que subiu lá, no palco, também não foi orientado: “_ Ah, você tem não sei quanto tempo para falar”. Um lá ficou um tempão lá, agradeceu a namorada duas vezes, a não sei quem duas vezes. Isso também tem o seu lado assim, que eu acho que tem a ver com Brasília. Brasília ainda tem essa... A gente aqui respira um pouco esse ar de... Meio de terra de ninguém, meio de fim do mundo. Tem, ainda tem um pouco disso, aqui. Essa coisa de uma coisa que surgiu do nada. Ainda tem muito amadorismo aqui nas coisas. Eu acho isso um aspecto interessante. Te dá uma margem de liberdade. Lá no Rio, eu acho que a gente... No Rio, São Paulo, essas capitais aí que já têm uma história, têm uma tradição. Você já ia subir lá com aquele peso todo. Achei que as pessoas ainda se sentem meio assim... Meio soltas assim, para fazer as coisas de um jeito mais livre. Não sei, são impressões assim muito... São intuições mesmo. E que... Também outra coisa, que eu achei um pouco estranha lá, foi a questão da bebida ali fora. Aquela parede que eles quebram lá, que é até uma coisa meio estranha. Aquele negócio ali, aquele negócio ao lado. O pavilhão é permanente, não é? Aquele pedaço é permanente?

. Não, aquilo é construído para cada festival. É montado de madeira.

Beatriz Volpato – Ah, é de madeira. Mas, aí, eles quebram aquela parede - uma coisa assim interessante -, aquela parede lá de tijolos. Mas, só bebida, muita cerveja. Eu achei que desvirtuou um pouco. Desvirtuou tantos *stands* de bebida. Tinha aqueles jovens todos lá, se embebedando lá. Não sei, achei uma coisa meio estranha: festival de cinema. Se fosse comida, entendeu? Algumas coisinhas com comida. Mas aquela ênfase toda em bebida... Eu não sei, de relance assim, eu achei que era muita coisa de cerveja, me deu a impressão.

E o cara com quem eu cheguei lá, num dia em que estava meio chovendo, ele estava vindo do Hotel [Kubistchek Plaza], um rapaz lá. Aí falou que tinha conseguido os ingressos porque a mãe trabalhava num gabinete de uma senadora – sei lá, um negócio assim. Mas que aí ele estava lá no Hotel, não sei participando de quê, de um coquetel, não sei bem de que atividades lá, relativas ao Festival. Aí ia sair um ônibus, vazio, mas como ele não tinha credencial, não tinha sei lá o quê, não pode pegar. Umas coisas assim que... Brasília é uma cidade complicada estruturalmente, e acaba ficando elitista porque a estrutura dela não é uma estrutura fácil de locomoção. O transporte não é fácil e, nesse contexto, o festival também fica elitista, acaba ficando um pouco elitista também. Agora, a iniciativa... Parece que é o maior festival, o único festival que só tem cinema brasileiro concorrendo, filme brasileiro concorrendo. O festival em si - eu acho a idéia muito legal. Aposto muito nessa coisa de cinema. O fato de botarem curtas, sempre antes das sessões. Aposto muito, acho muito legal as pessoas estarem criando, desenvolvendo, surgindo novos nomes. Gente que, às vezes, tem uma vivência mais próxima das diversas frações de sociedade brasileira, que vão poder mostrar um olhar diferente sobre os fatos sociais aí. É isso. Não sei se tem mais alguma coisa que eu não falei.

. Bia, fala aquilo que você comentou comigo: das impressões que você ouvia sobre o filme, quando você estava assistindo, de outras pessoas próximas falando, os comentários que elas faziam. Você falou de umas jovens que...

Beatriz Volpato - Quando o cara lá demonstrou amor pela mulher, não é? Porque o filme que a gente foi ver era “Peões”. E “Peões” mostrava a vida de vários militantes do ABC, contemporâneos do Lula. E aí, um deles demonstrando aquele carinho, aquele amor pela mulher dele. Eu não sei muito bem o que é que ele dizia, mas aí uma do lado falou assim: “_ Ah, como eu queria que alguém fizesse isto por mim”. Ficou assim, naquela coisa... Achei legal, bonito. E os jovens de Brasília, às vezes, eles têm umas atitudes meio infantis. Não durante o filme, mas quando o pessoal lá subia para se apresentar... Isso é coisa de jovem, não é? Mas, aqui, eu acho que eles têm necessidade de mostrar, de afirmar sua identidade, de mostrar que, em Brasília, também tem vida. Aí, quando tem essas aglomerações, essas reuniões, essas coisas públicas, eu acho que o jovem tem uma necessidade de extravasar aquela energia para mostrar que aqui tem energia. Eu sinto isso, eu acho, um pouco. E, ao mesmo tempo, eles querem fazer um visual meio alternativo. Mas a gente percebe que é um alternativo fabricado. Bom, isso eu acho que é geral, não dá para dizer que é do jovem de Brasília, não. Acho que isso é da globalização mesmo. Mas, eu acho que o jovem de Brasília, ele é aberto a coisas de vanguarda, ele gosta, ele gosta da arte, eu acho. Acho que ele é um jovem que tendo oportunidade, ele gosta. Eu acho que Brasília tem um pouco... Brasília, eu acho que vai ter sempre um pouco dessa energia um pouco de anos sessenta, daquele momento... Eu não sei se isso é viagem minha, porque a gente sabe quando é que ela surgiu, mas esses espaços aqui, essa coisa meio perdida assim. Isso daí, deixa a gente, às vezes, meio triste até – não vê ninguém na rua -, mas é uma coisa meio, meio até inusitada também, meio surreal. Brasília tem um não sei o quê de surreal aí. E isso é inspirador para a arte. Agora, teve outros comentários durante o filme que, agora, eu não vou conseguir lembrar. A gente reparou que eles não bateram muitas palmas para o filme, comparadas a um outro, não sei, que teve. Um outro que era mais poético, mas lírico (“Viva Cassiano”), mas eu não sei se eles bateram mais palmas porque (que era sobre um poeta que se radicou aqui em Brasília) eram realizadores daqui de Brasília. Era o diretor... Gente daqui de Brasília. Então, eu imagino que tenha sido por isso. E não atribuo o não ter batido palmas a esse dos conterrâneos do Lula, contemporâneos, não é? Pelo fato de serem elitistas, de não terem aquela vivência, de não darem valor aquilo. Acho até que os jovens daqui... Imagino que tenham... Eu acho que devem ser sensíveis às questões sociais. Apesar de que, a maioria que é da classe média, deve ser filho de funcionário público. Mas eu imagino que sejam funcionários públicos com alguma sensibilidade social, mesmo que não queiram mudar exatamente o *status quo* naquilo que pode mexer com a situação deles, mas eu acho que, eu imagino que... Porque Brasília também tem uma coisa que eu andei conversando com minha mãe, que está para vir para cá. Porque Brasília, ela é segmentada, acaba sendo elitista por conta da estrutura dela, mas ela é uma cidade que ninguém fica com raiva de ninguém. Sei lá, alguém que more lá no subúrbio, que aqui são as cidades satélites, não é que vai ficar com aquela raiva de alguém que mora no Plano, por que o Plano também... Os prédios são melhores, são maiores, são mais perto dos locais aí do Ministério, da Esplanada, mas não é tão lindo assim. Aqui, a gente não tem orla que a gente fique: “_ Ah, ele mora perto da orla. Ele mora perto da praia”. Aqui não tem muito o que invejar, não é? Mas tem, não é? O Plano, ele tem... Mas o Plano é feio também, não é tão lindo assim. Você vai na W3, é uma rua que hoje em dia é feia. Hoje em dia, talvez um dia já tenha sido. Mas, o Plano, ainda tem, claro. Está perto dos shoppings, está perto da Esplanada, dos

pontos turísticos da cidade, dos pontos nobres – não tenho dúvida. Mas, eu acho que não desperta tanta cobiça quanto no Rio, por exemplo: “_ Ah, fulano mora em Copacabana, mora em Ipanema, mora no Leblon, mora na Lagoa”. A gente aqui mora no Plano, ‘tá. É, para algumas pessoas que não conhecem o Rio, talvez, morar no Plano seja alguma coisa muito maravilhosa. Mas quem já viu outras coisas, sabe que é uma vida simples. A diferença vai estar nos imóveis, nos imóveis maravilhosos do Paulo Otávio, com seus vidros, seus espelhos, ou mesmo mais antigos, mas enormes. E outros piorezinhos, mais simples. Na 700, na 400 ou, então, na 100, na 300 – aí vê as valorizações aí. Mas é isso.

. E o cinema aqui em Brasília? Você acha que ele é o quê? Um espaço de ir ao cinema, de ir assistir a um filme?

Beatriz Volpato – Eu acho que é uma das principais atividades culturais. Não tenho dúvida, o cinema aqui ele tem... Não tenho a menor dúvida. Porque, em outras cidades, talvez, haja mais oportunidades culturais. Aqui é o cinema, não é? Porque shows, quando vêm para cá, são muito caros. Tem o Parque, atividade de lazer assim ao ar livre. Mas culturais? Teatro tem também. Acho que tem alguns espaços tradicionais de teatro aqui na cidade: dos Bancários, lá da Casa de Itália, o próprio Teatro Nacional, ali aquele perto do Clube do Choro [Sala FUNARTE], mas são, às vezes, caras as peças. O cinema é sempre aquele preço, caro também, muitas salas são caras, caro o ingresso. Mas acho que ainda é aquilo que as pessoas fazem mais, inclusive por ser nos shoppings, que já dá aquela... Você já faz o lanche, já tem a segurança de estacionar o seu carro. Acho que é um dos programas mais... Acho que é em muitas cidades, mas é que aqui, particularmente, eu acho que aqui muito também. E esse “muito”, eu estou comparando com o Rio. Mas cidades que não têm litoral, elas têm características parecidas com Brasília. É porque a gente está acostumada com o Rio que tem aquela coisa da praia, aquela coisa de uma Floresta da Tijuca, de uma... De áreas verdes, áreas naturais, de um lazer mais ao ar livre. Mas, outras cidades que não têm isso, eu acho que são como Brasília mesmo. E o cinema tem um papel fundamental aí, não? Agora, que foi ficando muito caro, foi. Isso as pessoas falam muito. Em outros tempos, ir ao cinema. Hoje em dia, ir ao cinema é uma coisa cara.

. Você acha que tem algo mais a dizer?

Beatriz Volpato – Não, você acha que eu tenho algo mais a dizer? São tudo impressões. Com relação a essas coisas que eu falei sobre Brasília, são impressões também. Mas eu acho que dá alguns elementos. Eu só estou aqui há dois anos, dois anos e meio. O que eu tenho são impressões e impressões de alguém que morou só aqui perto do Plano ou no Plano. Eu não tenho visões mais profundas, mas... Eu também conheço muito pouco a noite brasiliense, conheço muito pouco a vida “off Plano”: aí os Lagos, as casas, a vida nas casas. Eu não tenho essa vivência, eu tive, assim, muito pouco: de ir na casa de uma pessoa aqui, ou na casa de outra pessoa ali. Deu para ver um pouquinho do universo de quem mora aqui, mas são percepções também super relativas. E eu acho que Brasília poderia ser mais, bem mais do que é, se quisessem. Se quisessem democratizar...

. O que você pode falar sobre a sala de cinema do Centro Cultural Banco do Brasil?

Beatriz Volpato – Eu acho que o surgimento do CCBB aqui, no panorama de diversões - e diversões cinematográficas -, é fundamental. Porque ele está num contexto que é um contexto cultural, um contexto de exposições, que tem o teatro ali, tem a salinha de cinema... Então, você cria um pólo cultural: pessoas que estão interessadas nisso, que vão à livraria, que fazem um lanchinho, se encontram ali, juntam um programa com outro, vão a uma exposição, depois assistem a uma outra coisa, um preço acessível. Filmes, também, fora – que não são do circuito -, filmes antigos, filmes europeus, mostras associadas a exposições, mostras temáticas chamando pessoas para palestrar a respeito, então, quer dizer, contextualizando aquilo. Uma coisa que eleva o nível do público, que já tem uma análise articulada à mostra, à exibição do filme. Não é a simples exibição, é a exibição com um comentário. E, fora isso, fora o CBBB – que, inclusive, parece que até coloca um ônibus saindo da Rodoviária para lá – o que não é mais do que natural. É tão perto da rodoviária, mas, para quem não dirige, fica totalmente inviável. Mas parece que eles estão colocando um ônibus, o que é

muito bom, uma iniciativa muito boa. Falta popularizar. Agora, com a Biblioteca Nacional que vai surgir ali, não sei se vai ter alguma coisa dedicada ao cinema. E, fora isso, tem um circuito também bem alternativo aqui em Brasília que é ligado a escolas de idioma. Que também é um circuito interessante: Casa Thomas Jefferson – tem também uma palestra com filme; Casa de Espanha... Este é um circuito também que, eu imagino... É um circuito que se mantém, que tem uma constância, as pessoas já têm aquilo ali como uma referência, sabem que esses locais realizam esse tipo de... Promovem este tipo de evento cultural e se tornam referências importantes para a comunidade que mora ali nas redondezas. Acho, também, que é um circuito que tem de ser lembrado quando a gente fala de Brasília. Tem drive-in aqui, mas eu não sei a importância. Em Taguatinga, também, eu imagino que haja também uma relevância lá. Mas eu queria frisar esses aí que eu me lembrei agora: o CCBB e esse outro circuito aí.

_ Entrevista com Gilda Furiati, realizada em 17 de dezembro de 2004.

. Eu gostaria de saber de você, Gilda, as suas impressões do Festival.

Gilda Furiati – Bom, eu já te falei, não é, Ariana, que eu não tive o prazer de ver, assistir, tudo o que eu queria. Este foi o primeiro festival de cinema de Brasília que eu estava mais ligada. Por dois motivos: primeiro porque eu estava com um tempo, um pouquinho de tempo para... Mais em relação aos outros festivais e, segundo, porque eu tinha feito aquele curso de Cinema e Literatura onde a gente se conheceu. E isto está me abrindo interesse para o cinema, de uma outra maneira. Porque eu sempre gostei de cinema, mas agora eu estou olhando o cinema como uma atividade cultural, realmente, uma atividade social, uma atividade que transforma, transformadora, principalmente, e que revela, reflete uma mudança cultural-social do momento em que a gente está vivendo no Brasil. E eu achei que... A coisa que eu achei mais forte para mim é que este Festival me mostrou isso. Eu não posso lhe dizer dos outros, porque eu acompanhei pouco. Mas esse foi muito forte nesse sentido. Porque eu vi duas tônicas. Do que eu vi, um pouco de alguns longas da Mostra Competitiva e alguns curtas, duas coisas me impressionaram bastante. A primeira: o documento – uma necessidade muito grande de nós, brasileiros, nos olharmos, nos conhecermos. Então, documento sobre personalidades, documentos sobre situações políticas, históricas, mostrando como a gente precisa dessa recuperação de informação para a gente olhar para a gente hoje, para a gente entender onde que a gente está e quem é a gente. E que isso é fundamental para qualquer país que pretende, para qualquer povo que pretende se desenvolver, evoluir, progredir.

. Mas você viu isso em que filmes exatamente?

Gilda Furiati – No “Araguaya”, que eu vi. E ouvi falar – eu não vi, mas me falaram –, você foi uma das pessoas que me falou, da personalidade do bispo lá do Ceará¹⁶⁹. O “Peões” que ganhou. Bom, para começar “Peões” ganhou. Só isto já mostra a força do documentário e, no mesmo mês, mês depois, nós estamos com “Entreatos” aí, também. E um interesse muito maior da juventude... E eu fiquei muito impressionada na hora em que “Peões” passou, na hora em que “Araguaya” passou, porque houve aplausos. Os jovens aplaudiram. Houve, inclusive, manifestação política a favor da ANCINAV. Quer dizer, muito interessante isto, de a gente ver num país que está saindo recentemente de uma situação, de gerações que refletiram aquele silêncio, a censura toda, com uma ânsia, uma necessidade muito grande de produzir, de botar para fora, de se ouvir, de ver, de assimilar, de poder dizer o que é que quer dizer, de efetivamente ser um ser cultural. E, num país em que a gente sabe que a educação está muito frágil, a gente agora é que está olhando os cacos: “_Vamos ver o que é que sobrou”. Para, realmente, a gente recomeçar para fazer alguma coisa, vai ter de ser pela educação. O nível é muito baixo, chegamos ao fundo do poço em matéria de educação. Sou professora e eu sei, a realidade é muito grave mesmo. E em matéria de informação, porque é tudo um repeteco, as pessoas repetem, têm pouco conhecimento mesmo. E limitação para essa produção cultural se fazer ouvir: Você não tem investimento em música, você não tem investimento em cinema, você não tinha investimento em nenhuma produção cultural nesses últimos anos. A outra linha... Eu não sei se isso aí deu para te auxiliar em alguma coisa. Mas a outra linha que eu vejo é uma linha muito forte, quase que de cinema de poesia - aproveitando um pouquinho o que a gente vinha estudando. Então, seriam duas linhas: uma linha mais documento e uma linha mais ficção - e até puxando para a poesia mesmo, porque são filmes menores. E aí, eu vi uma força muito grande nos pequenos filmes. Os que eu vi, eu achei muito forte. Até eu posso lhe dizer que, de repente, até não concordo... A temática não me agrada tanto, mas mostra o quê é que eles estão vivendo. O que é que esses jovens, o que é que essas novas gerações estão trazendo. E, para mim também, foi uma renovação ver isso, entendeu, Ariana? Porque isso aí diminui as distâncias entre as pessoas: culturalmente, socialmente, em termos de mentalidade, em termos de conhecimento. Eu tenho uma idade “x”, tenho uma experiência tal, venho de não sei de onde... O que é que é Brasília? Brasília não é esse caldo e esse rescaldo? Então, eu acho que aqui é muito interessante a gente ver isso, porque tem um filme sobre

¹⁶⁹ “Araguaya – A Conspiração do Silêncio” (2003), de Ronaldo Duque é uma produção do DF, acerca da Guerrilha do Araguaia. O longa-metragem concorreu ao prêmio Câmara Legislativa. Ao falar do filme “da personalidade do bispo”, Gilda refere-se a “Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde” (2004), de Érika Bauer.

homossexualidade, outro sobre não sei o quê. Então, isso aí, também, de uma certa maneira, diminui os preconceitos que a gente tem... Porque cada um vem com seu mundinho, cada um vem de lá de Minas, um vem da Bahia, outro do Rio, com as suas histórias, a sua formação. E eu senti filmes – curtas – ágeis, muito simbólicos, com a busca de significar muito em poucas... Com poucas imagens, significando muito. E eu achei, assim, algumas coisas não boas, outras coisas muito boas, mas, na média, uma produção que promete muito, mostrando mesmo o que a gente já conhece do brasileiro. Essa coisa da criatividade, uma vontade muito grande de mostrar sua cultura, de ser. E uma empolgação, aqueles jovens sérios, gente com 20 anos, 23 anos, 25 anos – seríssimos assim. Isto me impressionou muito, aquela fila, aquela turma, quinze, vinte jovens lá: “_ Esse fez a montagem, esse fez a iluminação, esse fez...”. E a seriedade, a empolgação de cada um, o orgulho, a admiração de estar ali. E isto é muito forte para mim, porque a gente precisa muito de ter atividades para esses jovens. A gente precisa mostrar, indicar caminhos, a gente precisa abrir espaços para esses jovens. Cinema é quase como uma vitória para nós. Imagina quanto você vai absorver de jovens no cinema, se a gente realmente apostar nesta indústria, se a gente puder apostar nesta indústria no Brasil, é uma maravilha isto.

. Absorver no lado da produção?

Gilda Furiati – Produção, idéias, direção, filmagem, montagem, varrer. Tudo, Ariana, tudo, a pensar as histórias, pensar... Se pensar fazendo cinema, porque ali é um conjunto, cinema é uma equipe, é o lugar... A minha prima está fazendo “JK”, ela é a Cláudia Furiati, produtora desse filme “JK”, que está sendo feito. Ela veio aqui anteontem, ela fez aquele “Fidel Castro”, dois livros de Fidel Castro; ela é especialista, ela é historiadora e jornalista. E ela veio aqui, ela estava me contando anteontem isso: “_ Gil, terminou a filmagem”. O Zelito Viana é o diretor. E teve uma campanha muito contra, porque o Paulo Octavio não queria que eles filmassem, porque mostra a amante de Juscelino. Quer dizer, o amor verdadeiro dele por uma outra mulher, a Lúcia Pedrosa. Então, o filme mostra isso. É lindo o filme. E eles não queriam. E ele boicotou de todo jeito, levou para o Banco do Brasil, Petrobrás, para tirar os patrocínios. Eles lutaram, foi uma guerra. Ela veio para cá três vezes durante o mês de filmagem. Ela estava me falando: “_ Gilda, eu estou saindo de um laboratório maravilhoso. Onde eu fiz de tudo, e todo mundo fez tudo”. Porque o cinema é isso, é uma equipe. Então, é nesse ponto de vista que eu estou lhe falando. Eu vi aqueles meninos lá, aqueles grupos, e eles falando muito de esforço, de luta, de coragem, de persistência, perseverança, para conseguir chegar ali e mostrar aquele “coisinha”, aquele curtinha de quinze minutos. Acho muito lindo, acho que precisa ser divulgado, acho que esse festival de cinema é uma portinha que deveria ser ampliada. Não sei como a gente poderia fazer os filhotes disso, para mais jovens poderem ver, assistir, ter a oportunidade de participar. Você imagina o que é que significa, para um jovem, passar duas, três semanas, assistindo... Ele deve limpar, deve sair uma nova pessoa depois de um festival desse. Para um jovem que não tem perspectiva, que não sabe o que está acontecendo, que não acredita, está sem esperança, ele entre num lugar desse, ele sai novo. Eu vejo muito do ponto de vista da formação, da educação, de dar horizonte para nossa juventude, para nós mesmos, para nós, povo brasileiro. E isso aí vai ser uma explosão... É a partir do cinema, realmente, que a gente vai botar os pingos nos “is”: o que é que é o americano, o que é que é influência americana, o que é que é influência européia. A gente vai colocar a coisa no devido lugar, porque a influência americana hoje, ela fica maior porque a gente não está se colocando. Mas na hora em que eu tenho de me colocar, eu não vou colocar só o hamburger e o cheeseburger, eu vou colocar o milho, a carne seca, eu vou botar o tutu de feijão, eu vou botar... Aquele negócio de milho que eu adoro: o cuscuz. Porque isso é a gente.

. Gilda, eu gostaria que você falasse mais até “impressionisticamente”... Mais um pouco, porque você já falou, da maneira como não só os jovens, mas todos que estavam apresentando seus filmes, apresentavam ali no palco. O que é que aquilo passava para você?

Gilda Furiati – É interessante. Porque, de uma certa maneira, a sensação que a gente tinha... Porque tinha a coisa do autor e do pai, como se ele estivesse parindo, como se aquele filme fosse um filho. Tinha uma coisa muito emocional. Tinha um lado muito profissional: “_ Eu sou o diretor. _ Eu sou o autor. _ Nossa, olha, eu sou um Cacá Diegues. _ Eu sou um Glauber Rocha, um Vladimir Carvalho”. Mas, ao mesmo tempo, tinha

aquilo: “_ Olha, eu existo. Isto aqui é um produto palpável”. Porque um livro... Quantas pessoas vão lá na livraria comprar o livro? Quantas pessoas vão ler sua tese? Vão ler a minha tese? Quantas pessoas vêm minha matéria na revista tal especializada, como jornalista? Mas quantas pessoas vão ao cinema? É uma possibilidade de exposição, de salto, muito maior até do que teatro.

. E o que você achou da organização do Festival?

Gilda Furiati – O problema que eu vejo é o Cine Brasília. Não está compatível... A importância que o Brasil quer dar ao cinema, a importância que nós agora queremos dar ao cinema, a importância que o Festival de Brasília tem com esse cinema especificamente, fisicamente. Ele fica abandonado o ano todo e só existe, só funciona naquele período. Claro que a gente sente que ele está abandonado. Então, você vai na bilheteira, a bilheteira é a mesma que está o ano inteiro. Então, ela é mal-humorada, ela reclama, ela trata as pessoas mal. Os caras que estão ali são os caras do ano inteiro. Não tem ninguém aí. Eu moro aqui, eu moro na quadra do cinema. A gente vai lá, está às moscas. Tem quatro pessoas, cinco pessoas. Todos os dias, semana a semana, mês a mês, tem dez pessoas, quinze pessoas – isso é uma degradação para ele. Ai, de repente, tem aquela explosão, filas e filas, multidões, aí você vai as três da tarde [15:00 hs] ... Você tem de chegar às duas e meia [14:30 hs], para poder entrar numa fila, para poder comprar. Aí, eventualmente, se você não conseguir comprar uma entrada, você vai ter de comprar do cambista. Então, é uma valorização, de repente, de uma entrada, que isso não é real. Então, o que é que acontece? Isso é uma coisa típica do Brasil. Uma coisa acontece... Mas você vai ver mesmo, na hora em que você vai entrar em contato com aquilo, você vai ver que aquilo ali não tem consistência. Precisa o Cine Brasília... Precisa haver investimentos, a sociedade tem de investir no Cine Brasília, para poder... E ter mais [festivais] ou mini-festivais de cinema brasileiro. Por que é que aqui, no Cine Brasília, só tem este festival de cinema brasileiro. Eventualmente, passa algum filme brasileiro ou outro. Tinha de ter a semana do filme do fulaninho, a semana do filme do Vladimir Carvalho, a semana do filme do Glauber. Mais coisas dessa.

. Tem umas coisas assim no Teatro Nacional, na Sala Alberto Nepomuceno, mas esta também está caindo aos pedaços.

Gilda Furiati – Eu acho que é provável que isso vá acontecer: eu acho que o Cine Brasília vai ter de ter uma restauração, vai ter de ter uma valorização diária, por que senão... Se ele não tiver uma valorização, significa que ainda não se está realmente valorizando o cinema nacional. Então, não adianta, é uma mentira, é uma enganação, é só para inglês ver. É aquela semana do Festival, aquele oba oba, e como é que sobrevivem essas pessoas no resto... 350 dias?

. E aquele *stand* da Petrobrás, você chegou a ver?

Gilda Furiati – Muito pouco, muito pouco. Eu vi que tinha uma movimentação. Aquilo ali, na minha opinião, eu vi rapidamente... Eu estou muito habituada a ir a congressos e feiras. A minha vida inteira, eu frequentei feiras. Aquilo ali é uma iniciativa, uma pequena iniciativa do que é que realmente deve ter num festival desses: eventos paralelos, apresentações de curtas, debates, pequenos debates, próximos ao local inclusive. Porque aqui em Brasília tem um probleminha: você tem de ir para o debate tal, você tem de ir não sei para onde, para outro cinema. Aí, o que é que aconteceu? Pessoas que a gente viu, que estavam lá na fila, que estavam frequentando, não tinham nem como chegar nos outros lugares, porque aqui em Brasília é difícil dirigir, e quem vem de fora não sabe chegar nos lugares, não sabe onde é. Então, talvez, ter um lugar onde tudo acontece. De repente, uma Academia de Tênis, em que você tem lá uma sala à disposição grande, você tem vários lugares de debates, você tem aquela tela principal. Por que é que o Festival de Cinema Brasileiro, o brasiliense, não é na Academia de Tênis e o Internacional é? Uma pequena pergunta simples. Porque se você estivesse na França, na Europa, na Bélgica, em qualquer lugar, o Festival deles, certamente, é o festival mais importante. Tão importante quanto algum internacional que eles estivessem fazendo. Quer dizer, aqui a gente é ainda inferiorizada mesmo. Por que o nosso festival internacional, a gente valoriza muito mais, ele é

muito mais importante em termos de local, em termos de atendimento, comodidade. A gente tinha de ficar em filas enormes para poder conseguir assistir a Mostra Competitiva no Cine Brasília - que é o principal, que era a Mostra Competitiva. O filme reprisava no dia seguinte em algum outro lugar, mas já não era a mesma coisa. Você não tinha a equipe toda se apresentando. Aqui que era a coisa viva, aqui era o documento, o documentário era aqui no Cine Brasília. E aí obrigava as pessoas a ficarem, praticamente, o dia inteiro aqui para poder conseguir assistir a sessão de oito e meia [20:30 hs].

. Por que é só na de oito e meia que tem a apresentação da equipe, não é?

Gilda Furiati – É só na de oito e meia que tem a apresentação da equipe. Eu acho muito interessante se pensar seriamente nisso. Puxa, que bom que tem gente que pode pensar, pode auxiliar na melhoria desse festival, na ampliação dele, na melhor organização, no comodismo das pessoas, no atendimento. No último dia, me exigiram a minha carteirinha. Foi a única vez, quando eu fui comprar. Já na última vez foi que me exigiram, porque até à tarde anterior, ela não tinha... Eu quase não pude comprar para você porque tinha que ter as carteirinhas. Aí, eu tive que usar a carteirinha de alguma pessoa. Eu não sabia, porque se não eu teria levado a carteirinha. Então, eu achei que a desorganização é realmente um problema. Prejudica muito, porque você vai cansada, é desconforto, você senta no chão. As cadeiras do cinema Brasília estão quebradas.

. Por que será? Eu fiquei pensando com a Bia. A Bia achou que era porque eles abriam, no final, para todo mundo entrar. Mas não é, é porque eles vendem mais ingresso, ou distribuem para convidado. E o que vendem com o que distribuem não dá para todos sentarem.

Gilda Furiati – Estranho. Uma boa pergunta que eu não me fiz, mas que é pertinente, completamente pertinente. Porque se tem um número “x” de cadeiras e eles só venderam um número “x” de cadeiras, porque é que tem tanta gente sentada no chão, em pé, por cima, um na cabeça do outro. Pra começar, tem alguém lucrando aí, tem alguém... É até legal você imaginar. Não, se for isso, legal. Eles abrem, no final, para quem não conseguiu ingresso: “_ É a maior empolgação este festival” – até o ponto de... As pessoas ficam numa fila, quem não conseguiu lugar, vai entrar e sentar no chão. Mas será que é isso que é o discurso deles?

. Não, eu não acho que é isso o que eles fazem, porque a gente, com ingresso, sentou no chão... Eu acho que eles distribuem um número para além daqueles convidados da frente que ficam separados: distribuem para outros. Porque a Bia disse que veio num ônibus com um menino, que o menino disse que a mãe trabalhava num gabinete de um senador e tinha dado ingresso para ele. Então, eu acho que esse eles não contabilizam. Porque aí ele entra ali, pela parte que a gente entrou, mas já senta e já pega um lugar. E aí eles vendem mais do que o número de cadeiras. Agora, quanto a não ser lá na Academia, é porque este festival é um festival do GDF, não é?

Gilda Furiati – O GDF poderia alugar, poderia ter patrocínios das empresas, das Petrobrás da vida, e outras empresas, privadas – o Itaú, a Brasil Telecom -, enfim, “n” empresas que teriam interesse, porque o cinema brasileiro dá ibope, porque o cinema brasileiro rende bilheteria durante o ano inteiro. É porque ele é profícuo, é porque ele é um sucesso. Ele já está aceito, na nossa sociedade, como uma coisa efetiva e boa para toda a população. Então, as empresas vão investir nisso, porque isso vale ouro; a marca “cinema brasileiro” vai ser aceita e valorizada por nós – que ainda não é. Tanto não é, que é nesse cinema vagabundo, que passa o ano inteiro cheirando a barata, a mofo. Essa é a realidade, é isso que eu estou lhe falando, porque é que não é no cinema... Poderia ser. Será que as empresas não têm dinheiro para alugar a Academia de Tênis duas semanas para fazer o Festival, com tudo ali junto, como é o Festival Internacional, que é tão legal. Você está ali, tem debate, ali mesmo você assiste todos os filmes, você fica lá, você assiste todos os filmes. É outra coisa. Você tem um bom café, você tem um banheiro decente. Imagina, ali não tem nem banheiro. Você tinha uma elite ali, inclusive. Você tinha os filhos de senadores, de senadoras, junto com os cinéfilos, os jovens, as pessoas que estão produzindo, que estão trabalhando com cinema, que querem, e não tinha banheiro. Não tinha banheiro. É uma coisa assim inacreditável, incômoda. Filas enormes... Quantas pessoas foram para lá e não puderam entrar?

. Agora, você não acha também que, se fosse no Academia, aí sim seria um festival mas elitizado ainda. Porque o Academia, sim, é um lugar muito mais...

Gilda Furiati – Está certo, tem esse ponto de vista. Então, que fosse no Cinemark, que fosse no Pátio Brasil, enfim, em alguma rede de cinemas que pudesse ter... Eu estou falando do Academia, realmente, o Academia... O povão não pode chegar. Mas você acha que tinha povão aqui no Cine Brasília?

. Não digo “povão”, mas eu acho que ainda é um lugar de mais fácil acesso do que o Academia. Por exemplo, a Bia teve um dia que veio de ônibus, no dia em que ela veio. No Academia, você não chega de ônibus. Se tem um ônibus ali, deve ser próprio do Academia para os funcionários que trabalham lá. Mas, aproveitando isso, você falaria sobre essa dificuldade de se locomover em Brasília?

Gilda Furiati – Eu não sei muito porque eu não ando de ônibus. Mas eu ouço as pessoas dizerem. Eu ouço todo mundo dizer duas coisas: eu ouço as pessoas dizerem que é muito difícil transporte em Brasília, se você não tiver carro... Isso aí é o mote de Brasília: se você não tiver carro, você não sobrevive. E a outra coisa especificamente (que eu percebo porque eu moro no Plano Piloto, então, eventualmente, eu ouço os barulhos, eu vejo): uns ônibus muito maltratados, sem investimento nenhum, soltando poluição, barulho e fumaça, sistematicamente, nessa cidade projetada, maquete, Plano Piloto, patrimônio universal, etc. E um absurdo, porque os ônibus estão depredados, a gente vê que os motoristas estão desgovernados, estão mal-humorados. Eventualmente, eles entram na frente da gente, saem da frente da gente, de qualquer hora, de qualquer jeito. Então, parece que não encaixa muito bem, a cidade é toda planejada, farmácias é só ali, hotéis é só acolá, tudo bonitinho, tudo organizado, tudo é um jardim, você mora dentro de um jardim aberto -, e aí você não tem ônibus, transporte, que é assim básico, básico, básico. É luz, comunicação, transportes - isso é infraestrutura. Então, tem alguma coisa esquisita. É um limitador e é um boicote à entrada de pessoas nessa cidade, à circulação dessas pessoas, à ida dessas pessoas aos lugares. A cidade está aí para ser aproveitada, os parques estão abertos, vão abrir museus novos, tem cinemas sendo abertos, e aqui é substancial em cultura. Eu acho que, em relação ao Rio e a São Paulo, é menos, mas não deixa a dever. Se você pensar que a gente tem dois milhões e tem essa cultura, e se você projetar para doze milhões e você multiplicar por seis essa cultura que a gente tem hoje, a gente vai dar um banho em São Paulo. Porque a gente já tem uma boa orquestra, a gente já tem muita coisa boa, já tem bastante cinema, teatro. Imagina se a gente multiplicar isso por seis? A gente não deixa a desejar a São Paulo e Rio. A questão é que nós só temos dois milhões de habitantes, nós não temos nem oito, nem dez, nem doze milhões. Então, é proporcional teoricamente. Eu acho que a gente tem mais. Eu vejo cada vez mais pessoas interessadas em cultura aqui na cidade, pessoas que investem nisso, que vão ao cinema toda semana, que prestigiam o cinema nacional, que vão ao teatro, que vão assistir a orquestra só para dar uma força, para prestigiar a pessoa, várias pessoas que eu conheço. Porque eu acho que, quando a gente vem de outra cidade para cá, a gente procura ver isso e a gente fica conhecendo, fica informado a respeito disso. Então, voltando para o transporte: ele é um limitador do acesso para essas coisas.

. Você fez essa comparação com Rio e com São Paulo em termos quantitativos. De cultura, em termos quantitativos – eu entendi assim -, a gente teria, talvez, até mais do que eles, proporcionalmente falando. Mas em termos qualitativos? Não só no que se apresenta, mas em “como” se apresenta? Porque lá no Rio você pode ver um show do Gilberto Gil gratuitamente, e de outros como Madreus que a gente viu, outro dia, no filme...

Gilda Furiati – Na rua, na praça...

. E aqui, a gente sabe que se um show desses vem para cá, a gente até por uma questão de consciência não tem coragem de pagar. Eu vejo assim: você pode até ter o dinheiro, mas você, às vezes, não tem coragem. De chegar a dizer: “_ Não, não dá para eu pagar isso num show”.

Gilda Furiati – Mas isso, lá no Rio, demorou também, viu minha amiga? E quando a gente viu Madre Deus foi agora, nos últimos cinco anos. Você já tem mais essa produção no Rio. Até o porque o Rio precisou disso. O Rio de Janeiro não tinha essas coisas, na verdade. Porque ele era um palco aberto; o Rio era um pouco o que Veneza é, o que Florença é – guardadas as proporções –, a “cidade-show”, a “cidade-jardim”, a “cidade-praia”. Você não precisava fazer cultura no Rio, você ia para a praia, e aquilo era um show. Você tinha, inclusive, o Gabeira de tanga, você tinha mulher sem *soutien*, tudo o que você precisava, você tinha shows na praia. Eu vivenciei essa época. A gente, no máximo, a gente ia ao cinema. Porque tudo era ali, ao ar livre. Você tinha show no final da tarde, porque as pessoas começavam a tocar. O Rio de Janeiro sempre foi assim, ele não precisou... São Paulo tinha muito mais produção, porque tinha de investir nisso. E o Rio: primeiro, que começou a violência, tinha que contrabalançar. “Então, vamos investir em cultura também” – e aí o eixo Rio-São Paulo. Também são 500 kms de distância. Então, começou a ter também isso para investir no Rio. Aí, abrir aquela Catacumba lá, o espaço da Catacumba foi um dos primeiros. Eu me lembro, eu estava lá, já estava “burra velha” quando abriu o espaço da Catacumba. Eu ia, já não tinha mais vinte anos.

. Eu também fui a vários shows ali.

Gilda Furiati – Mas assim, era muito restrito. Anos e anos e anos, aquela orquestra sinfônica ficou lá para velhos, para meia dúzia de velhos, anos e anos e anos. Uma vez por mês, de dois em dois meses, lá no Municipal.

. Na Quinta da Boa Vista.

Gilda Furiati – É, eventualmente, tinha um show, ia aquele bandão de gente. Mas a galera que pensava e tal não ia para a Quinta da Boa Vista, você me desculpe. A minha turma de Ipanema, de Leblon, as pessoas que eram jornalistas, intelectuais, não iam para a Quinta da Boa Vista, ficavam ali no Posto 9, ficavam na orla, ficavam no Leblon, ficavam nos lugares, nos *points*. Então, eu acho que é complicado isso daí. Agora, comparar Brasília com o Rio de agora, está certo. E São Paulo, eu acho que aí é. (Fim de Fita) Porque Brasília tem dois milhões só de habitantes. O que eu acho legal daqui é que... Além de eu achar, primeiro, que a cultura aqui é mais valorizada, porque você sabe que você não tem, porque é no Rio e São Paulo que tem, então, quando tem aqui, é valorizada. Os festivais são valorizados, shows são valorizados, teatro é valorizado, as pessoas valorizam quando vem. Quando vem o Gilberto Gil – eventualmente, se viesse –, eu acho que isso aí é valorizado. Eu vejo as pessoas indo, a galera indo no shows. Meu filho vai. Vai ter não sei quem lá na Concha Acústica, eles vão.

. Você fala: shows gratuitos.

Gilda Furiati – Shows gratuitos. Eles estão sendo muito valorizados aqui em Brasília. Eu acho isso. E eu vejo que aqui também, como é esse ponto de encontro do Brasil todo, a gente também tem coisas que não têm também... E o que não tem lá e tem aqui? Porque lá tem um pouco... Muito passando pelo inusitado, pela diferença, mas aqui não. Eu digo forró, toda essa parte que vem de Pernambuco, que vem da Bahia, e vem mesmo de Tocantins, daqui, que é essa cultura mais nordestina, mais Brasil Central, que aqui tem, e que, talvez, nós, que viemos do Sul, nem demos tanto valor; a grosso modo que eu digo, porque é claro, eventualmente, uma pessoa até tem interesse. Mas eu acho que isso tem aqui e não tem lá.

. Essa cultura nordestina?

Gilda Furiati – Essa cultura nordestina. Eu acho que, eventualmente, vem show. Aquele Antônio Nóbrega está sempre aqui. Eu acho que a tendência é a gente ter meio a meio, a gente ter cinquenta por cento desse pessoal vindo para mostrar... E aqui ter repercussão, porque aqui tem gente do Piauí, do Maranhão, do Ceará e tal, que não são, detalhe, só os que estão lavando privada – desculpe a expressão aqui para o seu gravador –,

os que estão lavando cozinha. Porque lá em São Paulo é assim: os nordestinos estão só lavando para os paulistanos, estão só preparando batata-frita para os paulistanos sentarem e comerem. Quer dizer, eu acho que, aqui, o nortista também está no TCU, também está no Senado, também está na Câmara, também está no Ministério, entendeu? É diferente? Lá no Rio, a gente tem a impressão de que nós cariocas, ou nós paulistanos, somos os donos da cidade, os outros são os invasores. Não, aqui não, querida. Quem é que é invasor aqui? Todo mundo. Então, o piauiense: tem piauiense riquíssimo que mora lá no Lago Sul, tem um monte de casa e está muito bem na vida. É, também. Você encontra nordestinos aqui que fizeram vida em Brasília. E é diferente de lá do Rio, quando você olha um nortista, um nordestino bem de vida e tudo. Quer dizer, você tem a sociedade tradicional de São Paulo, você tem os paulistanos, você tem os cariocas – que estão - e tem a turma que vem... Porque eu ouço muito isso lá em São Paulo: “_ Não, São Paulo mudou depois que foi invadida pelos nordestinos. Você não vê mais os paulistanos aqui”. Tem um preconceito muito grande contra os nordestinos. Lá em São Paulo, mais do que no Rio.

. É, eu já vi isso até num filme, que se chamava “Tem de ser baiano”.

Gilda Furiati - Lá eles falam “baiano”. Lá no Rio é “paraíba” – que tem também um preconceito. Aqui é o quê? Aqui é goiano. A brincadeira que a gente faz é: “_ Ah, isso é goiano, isso é coisa de goiano”. Matuto, é o cara mesmo... É o capiau mesmo, o goiano. Mas não é “paraibano”, não é o “paraíba”, não é o “baiano”. Baiano, aqui? Nossa, todo mundo vai para a Bahia para passar... O melhor do seu tempo, a gente passa na Bahia, no Ceará, na Paraíba, em Pernambuco. Então, para nós, essas pessoas tem... É diferente, a cultura daqui é diferente.

. Interessante. Eu nunca tinha visto assim, eu acho interessante esse ponto de vista. A minha família é nordestina, toda ela. E eu acho que no Rio, enquanto nordestinos, apesar de a gente saber do preconceito, o Rio é muito acolhedor – coisa que até Brasília não é. Você falou uma coisa muito interessante: “_ Aqui todo mundo é invasor”, o que não significa que aqui todo mundo seja acolhido. E lá há uma acolhida.

Gilda Furiati – Agora, sinceramente, eu tenho uma percepção diferente disso. Porque eu acho que esse acolhimento carioca, ele é também muito aparente. A minha vida toda eu discuti esta questão: ser carioca e este acolhimento - entre aspas ou não? Ser paulistano... Porque eu não fui uma carioca que ficou. Por quê? Como eu era jornalista e trabalhava numa área em que eu tinha de viajar muito, toda semana eu ia a São Paulo. Tanto é que eu acabei casando com um paulistano. Então, toda semana, eu ia a São Paulo. Eu comecei a ir para os EUA, comecei aos poucos, aí fui ampliando, eu já ia para outras cidades: Califórnia, Nova York. Aí comecei para a Europa, comecei a ir para o Japão, fui para o Canadá, fui para a Austrália. Então, eu tive uma visão muito grande do que é que é ser brasileiro, do que é que é ser carioca. Porque eu era carioca, eu sempre voltava para o meu ponto original. E eu sentia o seguinte, principalmente, em relação a São Paulo... E os paulistanos falaram muito isso, na lata, na minha cara: “_ Querida, sinto muito, mas o acolhimento de vocês é aparente. Vocês falam assim...”. Encontram com a pessoa no meio da praia e voltamos para a praia, porque o nosso papo sempre foi a praia. A gente viveu na praia. Mas, agora, não vive mais na praia, porque agora tem arrastão. Ninguém mais vai para a praia. Mas sabe por quê também? Porque não tem mais sol. O Rio de Janeiro não é mais o Rio de Janeiro que era a de trinta anos atrás. Acabou. Toda vez que eu ligo, minha mãe diz: “_ Está chovendo. Está fechado. Está encoberto”. Eu passava o ano inteiro na praia. Mas não era porque eu não tinha o que fazer, não. Era porque tinha sol à beça, o tempo todo. Entende, era sol mesmo? De lascar. Não tinha tempo fechado lá no Rio, não. E não tinha trombadinha, não tinha arrastão, não tinha nada disso. Você encontrava... Só tinha a tua “tchurma” lá, não tinha ninguém da Zona Norte, não tinha ninguém do subúrbio, não tinha favelado. Então, é um preconceito meu. Mas eu nasci no Leblon, eu não nasci em Caxias, não adianta, eu nasci no Leblon. E tinha a turma lá, as pessoas que moravam lá. Depois, fui para Ipanema, e ia para a praia, só tinha aquelas pessoas. Então, eu me lembro perfeitamente: eu, na praia, com a minha família. Criança, garota, até dez anos no Leblon, depois até os quinze anos; depois, em Ipanema, minha juventude toda, minha adolescência, indo para a praia duas vezes por dia. Estudava, saía do colégio rapidinho, passava em casa... Porque tudo acontecia na praia, a gente marcava festa na praia, a gente arrumava namorado na praia, a gente marcava aula, estudo, recuperação na praia. Tudo era na praia, literalmente; a minha vida toda foi no mar. E eu sempre falo isso, e as pessoas: “_ Como é que você

consegue viver longe do mar?”. Eu falo: “_ Eu não estou longe do mar, o mar está dentro de mim”. Porque foi tanto mar, tanto mar, tanto mar. Eu pegava jacaré. A minha vida inteira, eu peguei jacaré. Eu fazia coleção de água-viva. Então, eu acho que é uma cultura nossa. Ia para Cabo Frio, ia para Angra dos Reis, ia para Búzios. A gente viu aquele mar, a gente viveu. Quer dizer, as pessoas que curtiam, acho que todos os cariocas, em geral, com exceção de alguém que não gostava de mar. Mas a gente, que gostava de mar, vivenciou isso. E, nessas minhas idas, já formada, já jornalista, já professora, que eu ia para São Paulo, e eu fiquei conhecendo as minhas amigas jornalistas, muitas pessoas que eu conheço em São Paulo discutiram essa questão, realmente, comigo: “_ Como é que é esse Rio de Janeiro, essa abertura? Como é que é essa aceitação?”. Aí, as pessoas brincavam: “_ Que nada, a gente vai lá, passa o dia na praia, e no final a pessoa fala assim *Pô, grande amigo, passa lá em casa, tá legal?*”. Mas é assim: passa lá em casa, ‘tá legal. É diferente de: “_ Ariana, eu quero que você vá lá em casa. Vem passar um final de semana na minha casa”. É diferente. “_ Vamos jantar lá em casa. Vamos almoçar lá em casa”. Quando eu fui à China, as pessoas não recebiam; as pessoas não recebem as pessoas em casa na China, elas têm uma dificuldade muito grande. Talvez, um pouco, por vergonha, porque eles são muito pobres. O chinezinho que me recebeu lá na época, quando eu fui a primeira vez, há vinte anos atrás, o Governo é que dava para as pessoas... Hoje, você vai à China e entra sozinha, mas, na época, tinha de ter alguém do Governo; então, foi um jornalista chinês. E eu tive de implorar para ele, passei dez dias na China, para ele me levar na casa dele. Uma casinha minúscula, pequenininha. Eles eram muito humildes, muito pobres, muito chinês morando um em cima do outro. Uma coisa, assim, que eles tinham vergonha. Nós brasileiros somos receptivos. Aí sim, aí eu posso concordar com você. Nós brasileiros somos pessoas receptivas. E muito mais no Nordeste, que aí eu posso dizer, você deve saber tão bem quanto eu; minha família, a do meu pai é do Maranhão, e eles saem da cama até hoje para você dormir. Isto é que é receptividade. Lá no Rio, sinceramente, eu posso te falar, eu sou carioca, eu nasci lá: tem uma coisa de ser brasileiro, mas lá em São Paulo, a amizade... Quando você faz um amigo, você faz um amigo mesmo, é pau para toda obra, você pode contar com aquela pessoa, você vai para a casa daquela pessoa. Lá no Rio é: “_ Passa lá em casa. Aparece lá em casa”. Aí você liga, daqui a dois dias: “_ Quem? Ah, esqueci. Hoje não vai dar”. É outra cultura, é cultura de rua, de praia. O carioca está sofrendo muito, eu sinto isso. Porque, para começar, ele foi invadido. Por quê cadê o carioca mesmo? É que nem Londres. Você vai a Londres, você vai no verão, cadê o londrino. Eles falam muito isso: não tem londrino no verão lá. Some todo mundo, vai a Europa inteira e o mundo inteiro vai para Londres. Que nem Paris, que nem Nova York, quer dizer, cadê o nova-iorquino mesmo? Você achar onde é que está. O carioca também, é uma invasão. Se você for lá no Rio agora, lá em Ipanema, tem gente de todo lugar do mundo. Em especial, um bando de homossexuais que ficam transando em transatlânticos que param, um bando de homem lindo maravilhoso, que é uma coisa assim impressionante. Você olha: “_ Meu Deus, que homens lindos!”. Tudo v*. Não tinha isso no meu tempo. Estava todo mundo no armário. Mas, enfim, Ariana, eu acho que a gente se conhece pouco, sabia? Eu acho que nós brasileiros ainda... Eu acho que a área de estudo tua, que é antropologia, é assim fundamental para esta constatação: a gente se conhece pouco, nós brasileiros. Tudo é limitado para a gente, até ter um bilhete de avião. Já reparou que as empresas aéreas estão todas indo à falência. Por quê? Porque os bilhetes são caríssimos, o brasileiro não pode viajar. Se eles tivessem pensado de maneira diferente. Porque eles botaram os preços para explorar, para se darem bem, para ganharem dinheiro. E é exatamente o contrário do que se eles tivessem pensado de uma outra maneira: “_ Vamos fazer uma coisa mais acessível para o povo porque eles vão viajar. E essa é a nossa galinha dos ovos de ouro”. Hoje em dia, ninguém pensa em viajar, ninguém fala nisso. As pessoas pobres não têm nem condição, não têm nem hipótese de viajar, a gente que tem um pouquinho mais de condição, a gente viaja tão pouco também, porque é caríssimo um bilhete. Eu fui tirar um bilhete agora para o João, só para ir para o Rio, foi trezentos e cinquenta reais, quatrocentos reais. Bom falei demais.

. Não, foi ótimo. Mas, Gilda, se no Rio havia esse espaço de reunião, que você acha que não há mais, que era a praia. Em Brasília, haveria algo parecido? Ou já houve? Ou você acha que até pode vir a ter?

Gilda Furiati – Estou querendo saber onde é. Um poema: “Estou querendo saber onde é”. Eu sei que tem, eu acho que as pessoas se encontram sim. É interessante, porque aqui acontecem as coisas, e você pode passar dez, quinze anos aqui, e não saber onde é. Aqui tem as “tchurmas”, não é? Porque lá é essa coisa da praia. Talvez, a gente consiga entender um pouco o Rio por aí: porque como era aberto, era uma cena aberta, todo mundo podia ir. É claro que tinha os guetos. No meu grupo, onde eu fui criada, lá na beira da praia no Posto 09, ou lá no posto tal, “x”, “y”, não entrava uma pessoa estranha. Do mesmo jeito que aqui, você não entra

no convívio de um grupo fechado. Você não abre. Eu não entro. Se eu não tiver contato com alguém que me aceite, que possa me levar a esse grupo, eu não entro. Eu percebo isso claramente aqui. Tem os grupos, tem os guetos. E as coisas acontecem: eles têm as suas festas, têm suas reuniões, eles têm as suas atividades, acontecem coisas incríveis aqui em Brasília, e que fica só para eles. “No one knows”.

. Onde você acha que o cinema entra nessa história de Brasília - que tem essas características.

Gilda Furiati – Eu acho que o cinema pode ser um ponto de encontro, é um desses pontos de encontro. A carência, o amor e o prazer com que essas pessoas estavam nesse festival – é importantíssimo isso. Porque foi uma vivência tão forte das pessoas entre elas, tanto quanto aquelas pessoas estarem lá na frente, apresentando seu trabalho, falando das suas vidas, falando das suas dificuldades, chorando, gritando, quanto os filmes propriamente ditos. Então, você tem no mínimo três coisas que eu pude ver, mas tinha mais. Você foi na casa do Vladimir Carvalho vivenciar um encontro dessas pessoas de cinema, deve ter sido uma coisa maravilhosa. É um grupo que está se encontrando que a gente também não tem acesso - eu, expectadora.

. Na verdade, isso é interessante. Porque a casa é pequena, e ele anunciou publicamente. Se, de repente, todo mundo resolvesse ir, não ia dar.

Gilda Furiati – Não ia dar. Eu sei que ele não é fechado. Se aquela menina, aquela que a gente conheceu lá na porta, que é um exemplo típico disso que eu estou falando, se a Lillian quiser conhecer o museu [o Cine Memória], a casa, ela provavelmente vai conseguir, eu acho que isso é possível. Mas o que eu digo é o seguinte: aquilo que estava acontecendo, naquele nível, naquele plano, naquela esfera, do Vladimir Carvalho com aquela turma, com aquelas pessoas e tudo, que você um pouquinho vivenciou, um pouquinho conheceu, não era para todo mundo, não foi todo mundo que teve acesso, foi uma das camadas desse festival. Agora, essas camadas, elas se encontram e elas se interpenetram, e umas vão passando coisas para os outros. Então, aqueles encontros ali na fila (por incrível que pareça, as filas proporcionaram encontros): pessoas muito carentes desse tal desse ponto de encontro de Brasília. E usando esse festival para isso, para conhecer gente? Quantas pessoas que eu conheci naquele festival! Eu fiz amigos no festival. É interessante, isso é um show, isso é maravilhoso. Isso é uma praia, é uma praia. O cinema de Brasília é minha praia: o Cine Brasília. Agora, vamos fazer do Cine Brasília, realmente, uma praia, porque ele fica entregue às baratas o ano todo. Que pena, ela serve para aquele festival de surf naquela hora, aquele show que todo mundo vai lá, e depois fica vazia, abandonada. Mas você tem toda razão, eu acho que o cinema é um elemento de interesse desses vários guetos, desses vários grupos de pessoas que estão em Brasília. Lá, você encontrava pessoas que estão aqui há muito tempo, pessoas que são de fora, pessoas que estão sozinhas procurando gente, estudiosos, só interessados, pessoas que têm uma vivência prática muito grande, outras pessoas que têm vivência de estudo, mental. Vários tipos de pessoas ali, uma diversidade, muito Brasil ali, muito legal. E pessoas interessadas em ouvirem as outras, uma aceitação muito grande. O grupo que a gente formou, umas duas ou três vezes, que ficou na fila, tinha gente de idades diferentes, origens diferentes, e todo mundo ouvia o que é que o outro tinha a dizer. “_ E você? _ Não, eu estou vindo de Belém, Pará, estudo publicidade, minha mãe mora aqui, não tenho onde morar. Eu quero fazer isso... Eu estou procurando...”. E todo mundo dando idéias, dando dicas. Super interessante isso. E você: “_ Ah não, eu sou casada, moro no Lago Norte, mas eu estou de saco cheio do meu trabalho, eu gosto mesmo é de cinema, eu venho para cá porque eu conheço vocês, é tão legal”. Aí o outro: “_ Ah, eu moro aqui na quadra, eu sou aposentado. _ Meu filho é um chato, meu marido é um isso. Aqui eu me sinto feliz, é bom”.

. Estas histórias você ouviu?

Gilda Furiati – Nos três dias que eu fiquei na fila. E adorei ouvir as histórias. Me enriqueceu.

. Mas, de qualquer forma, a gente percebia que o número maior de presentes eram os jovens, de vinte a vinte e poucos anos, não é?

Gilda Furiati – Não, era o grosso, não é? São os jovens. Por isso é que está vivo. Por isso é que é um encontro mesmo... Por isso é que o cinema pode ser esse ponto de encontro, essa liga, porque é uma coisa jovem. Mas aceita o ensino, a memória, o conhecimento. Porque você vê: os caras estavam ali vendo o Helder Câmara, estavam vendo a Guerrilha do Araguaia, estavam vendo histórias de cinquenta anos atrás, de quarenta anos atrás. O que é que é isso? Os caras estão respeitando a memória, sabem que a sabedoria tem a ver com conhecimento, tem a ver com a experiência. E isso significa que as pessoas com cabeça branca, com sessenta anos, estão sendo respeitadas, consideradas, coisas que a nossa sociedade está rejeitando. O cinema pode recuperar muita coisa da vida real. A vida real é isso: as pessoas com idade têm um valor incrível, e nós precisamos reconhecer esse valor. As mulheres têm um valor incrível, os homens têm valor, todas as pessoas têm valor, e eu acho que essa sociedade está muito... A gente está perdendo esses valores para coisas que são fugazes. Tem de ser bonita e tem de ser jovem, tem de ter um peito grande, qualquer besteira dessa. Isso é muito sério porque isso é uma coisa que a gente precisa reverter rapidamente, e o cinema é uma alavanca para isso. É isso o que eu quis dizer que liga com o que eu falei no início: da nossa cultura, do nosso conhecimento, da nossa prática de vida. O cinema é tudo isso e mais alguma coisa: é educação, é expressão, é tudo. Eu fiquei muito impressionada porque eu percebi isso claramente.

. Você deve ter reparado que os que estavam indo ao palco, estavam falando muito da ANCINAV?

Gilda Furiati – Tinha uma orquestrinha, não é? Estava político, não é? Uma coisa política.

. E também como os que estavam vendo o filme, de repente – no meio do filme-, batiam palmas, quando gostavam da fala de alguém, por exemplo. Como você viu essa reivindicação no palco e essa forma de se expressar nas palmas?

Gilda Furiati – Eu senti um pouquinho de: tinha algo de forçado no ar. Mas também tinha algo de provocar o original, provocar o espontâneo. Eu acho que a gente perdeu a prática disso na vida, na vida real, Brasil, no nosso dia-a-dia. Nós perdemos a prática disso, as salas de aula estão desertas, é um marasmo, a educação no Brasil está totalmente errada. Você tinha de ter isso dentro de sala de aula: os alunos empolgados, os jovens vivendo a sua própria cultura, a sua vida lá dentro da sala de aula, você não tem isso. Dentro de casa, você também não tem, porque os pais, as mães estão tendo de ralar para trazer feijão com arroz para dentro de casa. Então, não tem família, não tem escola. Então, aquilo ali era um pouco de recuperação disso mesmo, de socorro: “_ A gente quer esse espaço mesmo para berrar, para ser entusiasmado, para aplaudir, para delirar um pouco, para ouvir as besteiras que cada um tem para dizer”. Ah, tem um velhinho lá dizendo que ele está há trinta, quarenta anos, para fazer esse filme, e chorou lá, o pessoal deu uma voz para ele. Tinha o outro que é uma pessoa que estava bem, emocionalmente bem, que está produzindo, que a gente sentia que estava com uma força, com um peso. Então, aquele ali é um líder, é uma pessoa em que a gente reconhecia nela uma liderança, uma produção, uma capacitação e tudo. Mas tinha outras pessoas que a gente via que estavam frágeis, pessoas muito carentes, que vêm desses anos todos de derrota, de pessimismo. A gente está precisando, exatamente, fazer essa virada. E aquele momento do festival, ele mostrou bem isso para mim, dava para perceber claramente o momento que a nossa sociedade está vivendo. Isso é que é interessante: esse pequeno festival é uma amostra, a gente pode encontrar muitas coisas. Eu adoraria, assim, ouvir mais sobre a nossa sociedade, sobre a nossa cultura no momento, de pessoas como você, e talvez até apontar: lá tinha isso também, lá tinha isso também. Porque eu mesma não estou sabendo tudo, é uma coisa mais assim da minha vivência, do meu sentimento. Mas, eu acho que você tinha ali essas pessoas frágeis, abandonadas, violentadas e sofridas que nós brasileiros estamos. E nós tínhamos ali também essa força, essa renovação, essa capacidade, essa criatividade, essa esperança que nós brasileiros também somos. Tinha as duas coisas ali. E tinha ali, quando você via aqueles jovens ali: “_ Ah, eu quero agradecer a minha mãe, eu quero agradecer a minha mulher” – a recuperação da família, a manutenção. E eles estão acreditando ainda: tem

família sim, está meio dispersada, está meio perdida, mas se não recuperar a família não vai dar para ter Brasil, não vai dar para ter país. É forte isso, mas é verdade. E aí de repente alguém dizer: “_ Foi Deus, graças a Deus”. Tem que ter Deus sim, Deus é brasileiro, o Brasil tem essa religiosidade, essa espiritualidade. Não é à toa que o sol está aqui, nasce aqui todo dia, com essa força, e é por aí que a gente vai ter que... São com essas armas que a gente vai lutar contra a violência, porque essa violência é a desesperança, é a desistência. E a gente vai ter de lutar contra isso com esperança, com confiança, com força, com resistência. E isso aí, o cinema dá tudo, o cinema dá tudo porque dá responsabilidade. Na hora em que o cara pega a câmera, pega o texto, pega o livro, pega a caneta e tem que escrever um roteiro, que tem que escrever alguma coisa sobre si próprio, sobre a realidade em que ele vive, ele assume a realidade de ser um cidadão. Porque aquilo ali são espectadores, é muito mais do que literatura, o cinema é mais do que literatura. Eu acho o cinema, realmente, o pulo do gato.

. Existem coisas ali que são ruins, não? Curtas ruins que não têm nenhuma mensagem, que eu não vejo trazerem nada edificante. Na verdade, às vezes trazem até mais desesperança, pela mensagem que vem neles.

Gilda Furiati – Aquele tal da violência, que o cara mata o jovem no final, como se aquilo... “_ É assim...”¹⁷⁰.

. E até foi bom você lembrar desse, porque ali a gente viu que, na verdade, o diretor, ele meio que fez um elogio a esta lei do “olho por olho”.

Gilda Furiati – Que era dos romanos, que mataram Jesus. Absurdo isso. Mas será que a gente não precisa disso? Para poder ver que isso aí é “olho por olho” e que não é isso que a gente quer? Porque a gente também não pode pensar que só vão aparecer coisas instrutivas, e messiânicas e bonitinhas que vão salvar o Brasil. A gente vai ter que ver a violência, porque o cinema vai mostrar, vai revelar, vai refletir exatamente o que nós estamos vivendo, o que nós estamos sendo, com as nossas deficiências, com as nossas carências, com as nossas dores. E aí é que a gente vai poder discutir. Por que esse cara que fez esse filme... Alguém vai dizer para ele. Porque eu certamente diria: “_ Você já ouviu falar que existe o “vire a face”? Você já ouvir falar que existe uma outra maneira da gente lidar com a dor, com a violência. Aí você pode falar isso. O cara vai ouvir esta história, e ele vai ter que fazer. E, eventualmente, aquelas pessoas todas ali vão fazer filmes, outros filmes. E aquilo vai ser um impacto na vida do cara: “_ Puxa, você não poderia ter pensado numa outra solução?”. Por que aquilo ali é forte, né? Você que ver uma outra coisa muito importante? Alguém me disse que o “Araguaya” foi criticado. Eu vi o “Araguaya”. Alguém me disse que foi criticado.

. Foi criticado quando?

Gilda Furiati – A crítica em São Paulo caiu de pau, ou questionou.

. Eu ouvi dizer que ele foi bem criticado no Festival de Gramado, teve uma crítica destrutiva.

Gilda Furiati – Aí eu fiquei pensando assim: até para isso o cinema brasileiro vai servir. Entendeu o que é que eu disse? Porque aqueles que vivem escondidos atrás de uma crítica mal feita não vão se manter. Uma coisa que a gente pode elencar, ou colocar na lista, é como é rica a possibilidade de o país, os jovens fazerem nosso próprio cinema. Porque esses críticos, essa crítica que fica à margem, fica lá escondidinha e fica vivendo até disso, porque ganham dinheiro, inclusive, para falar mal, eventualmente, de algum filme, de produção... E que, pretensamente, se julgam os detentores da verdade, até isso vai chacoalhar, vai se questionar esse tipo de coisa, eles vão ter que mudar. Os críticos vão ter que mudar, porque a coisa não é assim: “não serve, não presta”. Porque o importante é o que eu acho, o que eu sinto, eu – expectadora -, eu – brasileira - diante da minha própria história e diante da minha própria obra, eu - geração 2000 - fazendo

¹⁷⁰ O filme ao qual Gilda se refere é “O Último Raio de Sol”, de Bruno Torres, abordado no Capítulo III.

cinema. Porque nós, por acaso, a gente pensa diferente, a gente já vem de uma outra geração, a gente é jornalista, a gente é professor, a gente é pesquisador - é diferente. Nós somos brasileiros também, tudo bem. Mas o que eu digo é o seguinte: é essa platéia de jovens, é o Juan, é a galera, de vinte anos, de vinte anos e de trinta anos, eles é que vão dizer se o “Araguaya” é bom ou não. Não é o crítico que está lá fechadinho lá no apartamento em São Paulo que vai julgar. E não vale nada. Eu encontrei com três pessoas, essa minha amiga lá do alongamento, que vai em todos os cinemas, ela falou assim: “_ Você gostou do Araguaya?”. Eu falei: “_ Gostei”. Ela falou assim: “_ Ih, mas eu ouvi críticas...” Eu falei: “_ Pois é, né? Para você ver. O que é que é mais importante: a crítica que você leu, ou eu dizendo que gostei?”. Ela falou: “_ Você dizendo que gostou.” Pode não ser... Ele pode não se encaixar em um monte de coisas que o crítico acha que tem de ter, ele pode não ter todas as qualidades técnicas, ele pode ter falhas, ele pode ter até coisas questionáveis. Como esse filme que mostrou o que é que é o “olho por olho, dente por dente”. Por quê? Porque eu vou poder ver que eu não quero aquilo para mim. Será que é isso o que eu quero pra o Brasil: “olho por olho, dente por dente”? Então, precisa ter isso. Agora, eu acho que o crítico... Diante dessa realidade, os críticos também vão ter que mudar, porque vai ser exigido deles outra coisa, outra postura, vão ter que sair lá do mundinho deles. O que um escreve para o outro, o que responde. Eu sei, porque eu sou da literatura, é um que falou “A”, o outro tem que falar “A”, do “B”, do “B”, do “C”. É uma coisa muito fechada, é uma linguagem fechada, eu acho que a gente tem de romper com isso. Eu sou favorável a gente defender a espontaneidade novamente, por isso é que eu acho aquelas coisas ali... Eu acho que pode até ter: “_ Não. É o grupinho que foi lá para aplaudir, para falar “ANCINAV”, para berrar”. Mas, olha que interessante: o eco era muito forte. Se fosse só uma claquezinha, um grupinho ali “ANCINAV”, e as pessoas não concordassem com a idéia... Repara, o Projeto da ANCINAV, eu me lembro que eu acompanhei desde o início. A regulamentação, a primeira regulamentação, eu tenho guardada. Eu tenho a regulamentação da União Européia. Eles se basearam na Regulamentação da União Européia para fazer isso. Lá do Ministério da Cultura, o secretário saiu da Secretaria de lá de dentro. Eu conheço o cara que fez, conheço os advogados que participaram, e tenho acompanhado as mudanças que estão acontecendo, o debate, a confusão que está dando. Mas a idéia da ANCINAV é muito importante. Nós estamos discutindo a regulamentação disso, e o país tem que discutir mesmo. Mexe, incomoda um monte de gente, então, vai ter que fazer a melhor, vai ser a melhor regulamentação. Mas que tem que ter uma regulamentação para o audiovisual, tem; que uma agência reguladora para tratar disso tem que ter. Pronto, então, você viu que as pessoas concordam. Eu também aplaudi, porque eu também concordo. Eu sei que tem pontos lá que estão ruins ainda, que ela ainda tem uma coisa muito de censura, uma coisa muito de imposição, isso tudo tem que melhorar. A regulamentação tem que ser melhorada, mas eu acho que a “ANCINAV” representa a defesa do cinema nacional, daquilo tudo que aquele pessoal... As pessoas estão todas ali porque elas acreditam que o cinema é uma alavanca para a sociedade brasileira, para a melhoria da sociedade brasileira. Eu estou sendo um pouco sincera, assim, eu estou sendo o mais sincera que eu posso.

. Isso é ótimo. Eu gostaria que você falasse de outros espaços de Brasília aonde você encontrou o cinema.

Gilda Furiati – CCB. Só que você vê o tamanho da sala, não é? O CCB é minúsculo, muito limitado, porque não tem espaço. Mas tem essa tradição: se você juntar a idéia do CCB de fazer aquelas semanas do cinema de Nelson Rodrigues, do cinema “não sei o quê”, do cinema... Da temática, misturar gente, misturar... E até cinema estrangeiro também. Porque a gente não quer agora só fazer cinema nacional. Pelo amor de Deus, a gente não vai fazer o inverso. Até outro dia, ninguém ia ao cinema nacional. Até outro dia, eu via tudo, menos cinema nacional, até há uns anos atrás. Hoje, a gente quer ir ver o cinema nacional. Isso é muito bom, é isso que é a novidade, essa que é a diferença. Então, o CCB tem esse estudo, essa prática. Você vê que tem pessoas que conhecem cinema e que estão pensando essas mostras. Então, essas mostras saírem daquela salinha dali e virarem mostras... Virem para o Cine Brasília, juntar uma coisa com a outra. A tradição de cinema de Brasília, que é o Cinema Brasília, que é num lugar acessível, como você mesmo lembrou - que eu pego um ônibus e venho para o Cinema Brasília -, ou vou para o Park Shopping, ou vou para o cinema do Pátio - qualquer um que dê para eu pegar um ônibus e ir -, e fazer as mostras para as pessoas conhecerem o cinema brasileiro, por exemplo. Para o povão, que não conhece. Fazer coisas. Já que o Governo do Distrito Federal quer investir e tudo, faz uma coisa a dois reais. Dois reais, a pessoa pode pagar.

. Esse circuito dessas casas de idiomas que promovem mostras de cinema, você frequenta?

Gilda Furiati – Eu fui só uma vez na Cultura Inglesa. Mas eu acho que é válido, não é? Eu não conheço. Mas você vê que tem várias iniciativas. Tem um lugar que tem também, que é o cineclube dos cinéfilos.

. É o Cineclube Porão. Eu quero ir lá para ver qual é.

Gilda Furiati – Pois é, também quero ir lá. Eu sei que o Adalberto vai, já foi eventualmente. Algumas pessoas vão lá daquela turminha lá de cinema, da nossa aula. Então, eu vejo assim que são “tudo pelo cinema”. Cinema é cultura, não é? É uma arte, é uma técnica, é tudo junto. É muito interessante o cinema. E ele é imagem, que é a nossa geração, a nossa... Nós estamos vivendo a era da imagem. A gente tem que usar ele como instrumento para a educação e formação. Não quer dizer que seja: “_ Vamos mostrar só o *vire a face*”. Mas, vamos mostrar o “olho por olho” também, para mostrar o que é que está acontecendo, vamos botar isso em discussão para os jovens. “_ É isso o que vocês querem? Vocês acham que essa solução... O que é que vai acontecer se todo mundo resolver sair matando?”.

. Você acha que o cinema deveria vir acompanhado de um debate?

Gilda Furiati – Eu acho. Eu acho muito claro isso, muito útil. Eu acho que pode, pode. Você pode fazer mostras com debate. Só que muitos debates que eu vi até hoje, a maioria só abrem o bico os dois ou três apresentadores, que são geralmente os detentores do poder, da informação, os críticos – são aqueles que dizem o que é que é bom, o que é que não é -, e dois ou três, meia dúzia de pessoas na platéia, que também são os cinéfilos e que podem falar. Não, como é que a gente consegue fazer com que qualquer um possa dizer “eu não gostei disso, eu gostei daquilo, por isso, por isso, por isso”?

. Popularizar, não é?

Gilda Furiati – Popularizar. Buscar dentro de si o que se é. Como conseguir isso? Nas escolas? Mandar botar para as escolas? Dar uma sacudida nas escolas? Abrir? Pô, a sociedade brasileira tinha que ter coragem, a gente tinha que querer realmente mudar esta situação. É na escola que a gente vai fazer alguma coisa.

. Está bom, Gilda. Você quer dizer mais alguma coisa?

Gilda Furiati – Obrigada.

. “Obrigada”, eu que digo. Obrigada.

_ Entrevista com o Sr. Fernando Adolfo, realizada nos dias 04, 07 e 09 de março de 2005.

. Sr. Fernando Adolfo, eu gostaria que o senhor falasse como o senhor chegou a Brasília e como começou a trabalhar com cinema.

Sr. Fernando Adolfo – Este pergunta é interessante: como eu cheguei a Brasília e ao cinema? Na verdade, eu cheguei primeiro ao cinema, porque eu estudava em Salvador e, para quem se recorda, naquela época, na década de... Final de sessenta, da década de sessenta, a Bahia seria assim, digamos, o primeiro pólo importante do cinema brasileiro. Lá você já tinha Glauber Rocha filmando, você tinha Rex Schindler, você tinha Roberto Pires, você tinha diretores já, digamos, de renome nacional. Os grandes centros – Rio e São Paulo – já reconheciam a Bahia como um produtor. E eu estudava com essa geração; eles de uma geração mais velha do que eu, mas eu passei pelo mesmo colégio que eles estudaram, todos esses. E nós fazíamos exatamente... Naquela época existia – é claro, como existe até hoje – a UNE, a União Nacional dos Estudantes, nós tínhamos lá nossas facções. Eu fazia parte dos famosos CPCs - que eram os Centros Populares de Cultura –, e nós discutíamos cinema, teatro, música. A Bahia, nesse sentido, efervescia realmente. E principalmente teatro, a gente fazia o Teatro Vila Velha, que era um segmento de nós que estudávamos no Colégio Central da Bahia – que era o colégio mais importante, onde passavam todos... Por ser um colégio público. Apesar de ter um colégio também importantíssimo, que era o Colégio Ipiranga. Mas a maioria, de pouco acesso financeiro, nós estudávamos, passávamos todos pelo... Como Orlando Senna, como o Gil, como o Caetano, todos passaram por este colégio. E aí começou exatamente minha interação, minha participação assim nas áreas culturais. Aí também eu cheguei ao cinema exatamente acompanhando filmagens. Desde os anos sessenta, principalmente Roberto Pires, que já tinha filmado “A Grande Feira” com uma atriz conhecidíssima, que era a Luísa Maranhão – era também uma atriz já de renome. Glauber que fazia “Barravento”, que nós acompanhávamos. E foi quando eu acompanhei... Quando conheci Glauber (eu fui colega de Paulo Gil Soares, um de seus assistentes) nas filmagens de “Deus e o Diabo na terra do sol”. Então, foi em Salvador que eu tive esse primeiro contato com o cinema. Nós tínhamos... Aliás, no Brasil inteiro, naquela época, nós assistíamos muito filme. Cinema era o grande público[?], com preços acessíveis. Salvador tinha cinemas históricos. Infelizmente, hoje já não existem mais, como nas grandes capitais. Então, este primeiro contato foi desde jovem, até chegar a Brasília.

. Mas você trabalhou nas filmagens de “Deus e o Diabo na terra do sol”? Fez alguma coisa?

Sr. Fernando Adolfo – Eu acompanhei. As filmagens começaram em Salvador, nós acompanhávamos as filmagens que eram feitas somente no Solar do Unhão, cenas internas principalmente. E quando a equipe encerra as filmagens em Salvador, aí sim seguem para o sertão, vão filmar em Feira de Santana, Canudos, Monte Santo. E foi quando já conhecendo o Paulo Gil, eu já estudava em Salvador, resolvemos acompanhar essas filmagens já perto de dezembro, época de férias. Eles já estavam, ficaram um mês, dois ou três meses filmando no interior da Bahia. Foi quando eu segui e fiz uma ponta no “Deus e o Diabo”. Já tinha toda essa interação...

. Uma ponta como o quê?

Sr. Fernando Adolfo – Eu faço um papel, eu apareço como figurante.

. Que bacana...

Sr. Fernando Adolfo – Tem uma cena que eu faço, que eu apareço como figurante. Jovem ainda, eu tinha lá meus dezessete anos, dezesseis anos, mas eu participo desde essa época.

. Então, o senhor conheceu o Walter Lima Júnior naquela época?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, assistente. Glauber, o Luís Carlos Barreto, toda aquela produção, e atores que já faleceram como o Maurício do Valle, que, digamos, era o grande personagem. Literalmente grande, por ser uma pessoa muito forte e muito alta – isso representando a época do Conselheiro. Tem casos curiosos porque as pessoas no interior, naquela época, tinham medo por ver muita arma envolvida, aquela coisa toda. E tem histórias muito engraçadas. E atores que já faleceram: Lídio Silva, que faz o Conselheiro, era um negro, belíssimo ator, já de teatro em Salvador, que Glauber resgatou para o cinema. E outros ainda vivos, para você ver: Yoná Magalhães, que hoje ainda está até na Rede Globo...

. Othon Bastos.

Sr. Fernando Adolfo – Othon Bastos que fez Corisco. Mas foi o primeiro contato assim com a câmera foi exatamente com Glauber.

. E teve outros?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, antes dele eu já conhecia Roberto Pires. Roberto Pires fez “A Grande Feira”, que é esse que eu citei com Luísa Maranhão, que é sobre uma feira famosa em Salvador, a feira se chamava Chaga de Menino, era uma feira popular. E Roberto Pires fez toda essa história desse povo, a feira em si, de como vivia essa população de baixa renda, perto das marés em Salvador. É uma história que eu já tinha começado, conhecia Roberto, só acompanhava, já tinha esse interesse. E, coincidentemente, depois Roberto, que já faleceu, vem morar em Brasília, acabou passando muito tempo em Brasília. Fundou aqui, junto com outros colegas, o CEPROCINE e depois filmou o “Césio 137”, em Goiânia. Infelizmente, eu acho que deve ter sido...

. O “Césio 137” é do Roberto Pires?

Sr. Fernando Adolfo – É do Roberto Pires. Ele, coincidentemente, veio morar em Brasília e filmou o “Césio” lá em Goiânia. Pela proximidade e tal. Interessante. Mas eu já tinha esse contato sim, mesmo antes do Glauber.

. Pelo que o senhor está falando, parece que o senhor tinha uma entrada primeiro no teatro, aí depois é que foi para o cinema. Seria isso?

Sr. Fernando Adolfo – Era, na verdade, como eu disse, como nós fazíamos parte do CPC, do Centro Popular de Cultura, você tinha essa vertente. Mas, realmente, eu já tinha sido... Eu jovem ainda, eu fazia... Eu era ator de teatro. Nós montávamos peças, claro, os próprios alunos. Eu já tinha essa intimidade. Depois eu vi que não daria para ser ator, não tinha a menor competência, digamos assim, era mais uma coisa de estudante. Mas comecei ali, já tinha aquele intuito cultural. E com esse contato com cineastas desse porte, eu teria que obviamente me envolver quando cheguei em Brasília.

. E o senhor chegou em Brasília quando?

Sr. Fernando Adolfo – Eu cheguei em Brasília em 65. O “Deus e o Diabo” já tinha sido lançado em 64 e era um sucesso. E eu me sentia com orgulho de participar daquele momento em que a crítica falava do filme

para o exterior. Era exatamente aquele movimento do Cinema Novo. E eu vim estudar em Brasília, porque eu vim fazer vestibular exatamente para a UnB. Bem, só existia UnB. Porque o vestibular em Salvador era muito difícil, muito concorrido. Apesar de Salvador ter um ensino espetacular na época. Nós éramos, nós todos, meus colegas eram bons alunos, muito bem preparados. Nós tínhamos notas, naquela época, acima de oito, de média oito. Mas as chances eram muito difíceis, só passava... Tinha que ser gênio. E Brasília começando, nós tínhamos conhecimento. Como o ensino lá era... Era uma preparação muito boa, então, não tinha tanta disputa de vagas. Não só eu, como vários outros colegas vieram estudar em Brasília. Principalmente aqueles que tinham parentes na política. Tem colegas meus, que estudaram comigo, que eram filhos de deputados baianos que já moravam em Brasília. E que lá nós sabíamos dessas informações “via família” desses colegas. E foi assim que eu vim estudar em Brasília.

. E o senhor fez qual curso aqui?

Sr. Fernando Adolfo – Na época, eu fazia o clássico. Naquela época, nós optávamos: era o clássico ou o científico, que era Letras. Eu já fazia o clássico. Eu fiz até o segundo ano clássico, lá em Salvador, e na época cheguei em Brasília... O mais famoso, o grande colégio de Brasília era o Elefante Branco. E eu concluí o Elefante Branco e fiz vestibular para a UnB. Nós tínhamos colegas que estudavam... Um caso interessante: Carlos Henrique que foi jornalista da tevê Globo, mora até em Brasília hoje, tem família em Brasília, nós fizemos o vestibular... Mas aí eu já estava na Fundação Cultural. Quando eu estudei no Elefante Branco, antes de fazer o vestibular, eu precisava trabalhar. E naquele tempo Brasília só tinha expediente à tarde, ninguém trabalhava de manhã, a não ser os peões da construção, que trabalhavam de manhã, tarde, e à noite. Eu entrei para o serviço público, foi exatamente a Fundação Cultural.

. E não tinha assim uma tristeza de chegar em Brasília...? Porque eu leio depoimentos de pessoas que chegaram aqui na época da construção, elas falam que sentiam uma tristeza porque olhavam em volta e não tinha nada, só tinha poeira. E para quem veio de Salvador...

Sr. Fernando Adolfo – Isso é verdade. E, principalmente... Não é nem quem veio de Salvador, quem veio do Rio... Quando a gente cita assim “Rio” e “Salvador”, lembra muito assim da praia. Mas, na verdade, a gente que estudava em Salvador raramente ia à praia. Principalmente, a gente que já militava politicamente, que freqüentava muito teatro, cinema. Praia para a gente era uma coisa que não era... Mas, na verdade, é aquele enraizamento do nordestino. Então, tinha muito isso. Não pela praia, mas por você deixar sua terra. Naquele tempo tinha muito isso. Família, né? Mas isso passa. A gente começa a se envolver no estudo. E eu acho que as artes levam você a superar essa coisa.

. E aí o senhor começou a fazer um curso de Letras na UnB?

Sr. Fernando Adolfo – Não, eu não fiz, eu acabei não fazendo, porque aí eu entrei exatamente para trabalhar. E aí era incompatível o trabalho e o estudo. Eu tinha que trabalhar de manhã, à tarde, e na época não tinha noite. Infelizmente, eu tive que optar pelo trabalho, porque precisava realmente. E comecei exatamente na área cultural, que era a Fundação Cultural, que até então cuidava de todas as áreas. Como é a Secretaria de Cultura hoje: de cinema, teatro, literatura, artes plásticas, música. E aí foi o primeiro contato com o cinema em Brasília, foi na Fundação Cultural, que, em novembro, iria preparar a I Semana do Cinema Brasileiro. Mas eu já conhecia... Não só quando eu entrei na Fundação Cultural. E o primeiro contato foi com Paulo Emilio, que era professor da UnB. Eu já o conhecia, ele foi um dos criadores do Festival [Festival de Brasília do Cinema Brasileiro], junto com a equipe da Fundação Cultural; e aí fizemos essa I Semana em 65.

. E ele dava cursos fora da UnB também, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, ele dava palestras. O professor Paulo Emilio, ele era professor da UnB, mas - principalmente ele, que era um comunicador - já a partir de 65, ele já fazia suas palestras em toda a área da UnB. Mesmo pessoas que não eram estudantes poderiam participar na UnB como ouvintes. Principalmente nós que estudávamos no Elefante Branco, naqueles colégios, no CETEB e tal. E o professor dava palestras em vários colégios sobre o cinema.

. E era o cinema a atividade cultural que mais se destacava já no início?

Sr. Fernando Adolfo – Para você ter uma idéia em 65, nós só tínhamos... Não existia... Nós já tínhamos o Cine Brasília. Mas o cinema naquela época era realmente a efervescência, porque você tinha, além do Cine Brasília, um setor comercial onde hoje é o Conjunto Nacional – não exatamente ali. Me parece que, neste Setor Bancário Norte, tinha um cinema já, tinha dois cinemas: os Cines Brunis – que existiam na época. Mas era somente isso, porque teatro... Não existia o Teatro Nacional, existia somente o esboço da Sala Villalobos - que não era construída - e tinha a Sala Martins Penna. E a Sala Martins Penna muito pequena, era limitada, e raramente vinham peças. Porque era muito caro se deslocar do Rio ou de São Paulo com um grande elenco. Então, era basicamente o cinema sim. Era o evento[?] mais freqüentado, porque já tinha o Cine Brasília. Tinha o Cine Cultura na W3, que também já era programado, pelo menos uma vez por mês, pela Fundação Cultural – que aí sim entrava o cinema de arte, porque naquele tempo o cinema era comercial. Mas era basicamente o cinema.

. Tinha cinemas que tinham uma programação mais comercial, mais comercial como esse Cine Bruni...

Sr. Fernando Adolfo – Eram todos comerciais.

. Então, a exceção seria a sala...

Sr. Fernando Adolfo – A única exceção era o Cine Brasília, que tinha essa programação em conjunto. Ele foi logo arrendado pelo Severiano [Rede de Cinemas Luís Severiano Ribeiro]. Mas o Cine Cultura era de uma empresa de São Paulo, que tinha na época vários cinemas em São Paulo. Chamava-se Paulo Sá Pinto, que eu acho que muito pouca gente lembra, que depois construiu uma bela sala no Conjunto Nacional de Brasília. Quer dizer, hoje tem só o Cine Márcia. Mas, hoje, onde é a praça de alimentação, tinha um cinema belíssimo, que era dessa empresa.

. O senhor lembra o nome?

Sr. Fernando Adolfo – Não, desse cinema... Esse do Conjunto Nacional, eu não lembro não. Mas era confortabilíssimo, era maravilhoso. Era um cinema belíssimo, muito grande, muito bem decorado, com toda a entrada... Poltronas estofadas, com vidro, era um luxo realmente. Porque, como você lembra, o Cine Cultura, que existiu, eram quinhentos lugares, mas as cadeiras apertadinhas e tal. O conforto – o padrão foi esse cinema da Paulo Sá Pinto Mas aí voltando a Fundação Cultural, ela fez uma parceria com essa empresa Paulo Sá Pinto, e uma vez por mês nós tínhamos uma semana para programar o Cine Cultura. Fazia os filmes comerciais que, na época, eram aqueles filmes clássicos de bang-bang à italiana, aquela coisa da pior espécie, filmes de terror - era o que estava[?] na época. Mas uma semana por mês, nós tínhamos... E aí programávamos, aí sim, nós entrávamos... Principalmente, o cinema francês -era o que nós mais exibíamos. O cinema italiano... Era Bunnuel, Godard, Bresson, Sydney Lamart... Quer dizer, nós programávamos filmes... Era um cinema de arte puro, era o Cine Cultura. Foi um ponto ideal.

. E o Cine Brasília fazia meio a meio?

Sr. Fernando Adolfo – Não, o Cine Brasília, na verdade, ele era um cinema comercial, porque era do Severiano. Mas, o Severiano também exibia clássicos importantes. Era um cinema comercial, mas que tinha não um caráter cultural, mas que exibia filmes, digamos, pelo menos com o perfil mais adequado, principalmente, aos estudantes do Cinema. Porque Brasília, como você sabe, a própria UnB... Foi o primeiro curso de Cinema do Brasil, a primeira escola. Então, já havia esse contato mais da Fundação Cultural e que orientava um pouco nessa programação também.

. E esse cinema, no Conjunto Nacional, que não existe mais...

Sr. Fernando Adolfo – Ah, eu lembro, a gente vai voltando a tantos... Chamava-se Cine Astor.

. Ele era para um público mais selecionado?

Sr. Fernando Adolfo – Não, não, era comercial mesmo. Só tinha ele, não existia ainda o Cine Márcia, e essa empresa criou o Cine Astor. Era luxuosíssimo, mas só programação bem comercial.

. Mas quem ia era o povo mesmo?

Sr. Fernando Adolfo – Era o povo mesmo, ia sim, claro. Porque era a diversão que nós tínhamos. Para você ter uma idéia, em 65, a I Semana [I Semana do Cinema Brasileiro], para quem lembra disso, a I Semana no Cine Brasília em 65... Em 65, nessa I Semana do Cinema Brasileiro, nós tínhamos praticamente 1500 lugares, o Cine Brasília tinha 1500 poltronas. Quer dizer, mais do que o dobro do que tem hoje, que são 606 poltronas. Então, no Festival, nós tínhamos... Na Semana, que não era Festival na época, nós tínhamos um público de três mil pessoas. Você vê que já era um público fantástico. Na I Semana, nós fomos surpreendidos com sessões lotadas, no chão... Quase duas, três mil pessoas. E aí você notava... Realmente, era uma classe, digamos, toda a classe do Plano Piloto. Evidentemente, era uma classe já seletiva. Você notava pelas roupas: principalmente atores, mulheres de salto alto, vestidos bonitos. Brasília, naquela época, ainda fazia frio. Você via as pessoas com casacos de pele, quando era inverno. Era a população do Plano Piloto, que tinha um poder aquisitivo - como tem até hoje.

. Então, o Festival não deixa o Cine Atlântida para ser realizado no Cine Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Claro que não. Ele foi criado e realizado no Cine Brasília, em 65, e foi até 69, nós ficamos. Foi em 65 a I Semana, em 66, 67, 68, 69, e foi quando ele entrou em reforma. Ele só foi transferido para o Cine Atlântida porque ele precisava de uma reforma, e foi aí que ficou 70 e 71 no Cine Atlântida.

. Eu vim para Brasília... Faz agora... Está fazendo seis anos. Eu não sei onde é...?

Sr. Fernando Adolfo – Ah, recente. Onde é o Atlântida? No Conic¹⁷¹.

. Ainda existe?

¹⁷¹ Na matéria “Conic no Peito”, é falado que as duas salas dos cinemas Miguel Nabut e Badya Helleou, os quais não existem mais no Conic, estão vazias, porque a igreja evangélica que fazia uso do espaço não teve como renovar o

Sr. Fernando Adolfo – Hoje é uma igreja, virou igreja como todos os outros cinemas, tanto daqui como das cidades-satélites. Mas aí ele ficou para o Cine Atlântida somente dois anos. Quando eu digo somente é porque ficou 69. Aliás, 69 foi no Cine Brasília. Fechamos para reforma, ele ficou 70 e 71, quando houve a grande manifestação pública que todos conhecem, e a Censura proibiu. Mas ele sempre foi no Cine Brasília.

. Em escritos do Vladimir que eu li, ele diz que muitas pessoas filmaram a construção de Brasília. E fala-se dos filmes que eram encomendados pelo JK. Quem eram essas pessoas? Eram turistas? Era gente que tinha uma câmera em casa e queria registrar o que estava acontecendo?

Sr. Fernando Adolfo – A UnB chegou com a criação de Brasília. Feldman já filmou em Brasília. Mas por ser a sede do poder, eu acho que Brasília era filmada por estar sendo uma epopéia inacreditável para a época, aquela coisa toda. Evidentemente, com muita discussão política. Muita gente filmou realmente. Capra [o cineasta italiano Frank Capra] filmou em Brasília, como todos sabem, passou por aqui. Eu acho que a própria construção nesse cerrado monumental, aquela poeira característica principalmente na época. E jornalistas vindos do Rio, de São Paulo. Então, Brasília já nasceu sendo filmada exatamente por sua epopéia. E com a criação do curso de Cinema - sendo o primeiro do Brasil -, curso de Cinema na Universidade de Brasília, de onde aí vem... Aí você recebe não só Paulo Emilio, mas você recebe Nelson Pereira dos Santos – professor, cineasta que fez um curta sobre Brasília dentro da Universidade de Brasília -, e Jean-Claude Bernardet. Quer dizer, grandes professores dentro da Universidade de Brasília. Ela já foi criada para ser filmada realmente. É uma obra do destino, porque o primeiro curso de Cinema no Brasil ser criado na Universidade de Brasília... E aí sim efervesce o curso de Cinema. E em 65 já havia o movimento do Cinema Novo, desde o final da década de 50, e aí Brasília fica realmente com grandes cineastas aqui, estudiosos do cinema, e cria-se o curso de Cinema e aí cria-se os próprios cineastas brasilienses, que já começam a estudar aqui. Não o Vladimir, que já chega aqui já em 70, em 1970, quer dizer, já em outra fase. Mas, nessa época, você já tinha cineastas, você tinha Geraldo que já fazia... Geraldo Rocha, não Geraldo Moraes, Geraldo Rocha, que tem um curta que chama-se “Brasília Ano 10” [1970], que era exatamente...

. Eu vi.

Sr. Fernando Adolfo – Você conhece? Mas ele já era da UnB. Mas Brasília já nasceu com essa sina mesmo. Boa sina de ser filmada. E hoje é cenário nacional e internacional.

. E havia muita contestação pela construção da cidade? Havia desagradados?

Sr. Fernando Adolfo – Politicamente, sim. Nós não. Pelo contrário, nós tínhamos toda a energia, porque nós, estudantes, éramos nós os que mais protestávamos tanto no Elefante, quanto na UnB. Mas era exatamente contra o regime militar. Quer dizer, foi naquele momento: em 64, surgiu o movimento. Eu cheguei aqui praticamente em 65, ainda era branda. Quer dizer, branda, entre aspas, a ditadura. Ainda estava no início, não tinha tanta perseguição assim no começo. Mas o que se desenrolava mais era politicamente. Rio de Janeiro com ciúmes, claro, perdendo a capital. E tinha toda essa efervescência, aqueles deputados que eram contra, o Carlos Lacerda... Mas era uma coisa irreversível. Irreversível e o próprio golpe militar de 64, eu acho que fica mais irreversível, porque eles garantiram que a Constituição seria cumprida. Eu acho que não tinha muito o que se fazer contra não, era só papo político mesmo.

. Eu li que Juscelino e Niemeyer costumavam estar próximos dos operários. Era assim mesmo? Parece até algo meio populista.

contrato, no qual o grupo Karim pede dez mil reais de aluguel por sala. No Conic, o antigo Cine Atlântida ainda é ocupado pela Igreja Universal. O Ritz mantém-se como cinema pornô (MAGGIO, *Correio Braziliense*, 08/08/04).

Sr. Fernando Adolfo - Eu não digo bem “populista” porque realmente você não tinha como não ficar junto às pessoas. Brasília... Nós não tínhamos ruas, você não tinha prédios, estava tudo começando, era tudo barraco de madeira. As próprias quadras hoje famosas – as 108, 304 – não existiam, algumas estavam sendo feitas. Então, esse encontro era inevitável. Você tinha o quê? A W3 que funcionava, a W3 não: tinha os bons restaurantes, tinha lojas. Você só tinha a avenida W3, e o próprio campus que era onde todo mundo que era estudante se encontrava. O Elefante Branco... Era tudo ali. Em 66, logo surgiu o Bar Beirute na 109, ficou famoso. Esse encontro era inevitável.

. Talvez não houvesse uma distância tão grande.

Sr. Fernando Adolfo – Não, claro que não. Eu acho que essa distância veio muito depois, mas é pelo próprio plano da cidade (talvez tenha sido isso). Mas naquele momento não, políticos e povo eram todos...

. E o Niemeyer achava justamente que era uma construção que ia acabar com as diferenças sociais, não é?

Sr. Fernando Adolfo – Era, exatamente. E principalmente Brasília, porque ela foi criada como capital do país, e não se pensava nunca como tem hoje: eleição para deputado, para governador. Não existia nada de populismo, porque não existia, não tinha eleições, então, não tinha esse interesse de as pessoas se aproximarem por vantagem política, voto, porque Brasília não era para ter. Brasília não tinha governo, não tinha políticos... Distrito Federal. Era exatamente pela característica da cidade: as pessoas se encontravam naqueles *points*. Como ainda tem muito hoje disso.

. E esse cinema que era num caminhão [o Cine Grátis]?

Sr. Fernando Adolfo – Eu não cheguei a conhecer. No Núcleo Bandeirante, já tinha um cinema, foi o primeiro, o Cinema Livre, foi o primeiro lá e tal. Mas tinha realmente, mas não era um tipo de um projetor... Naquele tempo, o 16mm era o que projetava; em rua, aparecia o 35 [mm]. Isso aí eu não cheguei a conhecer no Núcleo Bandeirante, mas aconteceram sessões disso tudo... Por exemplo, você tinha cinema em Goiânia, você tinha cinema em Anápolis. Quer dizer, eles transportavam isso facilmente. Mas não foi uma coisa que veio para mostrar como era cinema, era primeiro para agradar... Algum aventureiro, alguma coisa.

. Esse do Núcleo Bandeirante era um cinema móvel?

Sr. Fernando Adolfo – É. Mas teve um cinema fixo de madeira também, houve, claro. Mas também com projetor 16mm. Hoje, no Arquivo Público, você vê fotos que tem lá do... O primeiro cinema foi no Núcleo Bandeirante, na verdade [o Cinema Livre].

. Porque é que o 16mm é menos considerado em termos de filme?

Sr. Fernando Adolfo – Olha, hoje sim. Na época não, pelo contrário. Hoje sim porque, principalmente com o advento do cinema digital, barateou muito. Além do principal... Ele hoje, o 16 [mm] ficou mais como experimental, ou para estudantes, escolas, porque o mercado dele é muito restrito. Hoje não se fabrica mais projetor em 16mm. Todos os projetores 16mm que existem hoje são recuperados. Isso não é só no Brasil. No mundo inteiro, não se fabrica mais. Praticamente, você fica sem ter como exibir com qualidade. Hoje, o cinema, principalmente no som... O cinema brasileiro sofreu muito porque foi perdendo seu público exatamente por ser inaudível, e hoje, quer dizer, há já muito tempo que ele recuperou isso. Porque o sistema *dolby* digital tem todos esses recursos. Mas isso só para película em 35[mm], ou captada em digital que você

faz o *transfer*. O 16[mm] está realmente perdendo, continua mais como experimental mesmo em faculdades, escolas de cinema.

. Mas naquela época era...?

Sr. Fernando Adolfo – Naquela época, não; naquela época, ele tinha a mesma qualidade de exibição do 35[mm]. Você tinha projetores alemães: o Bauer, que existe até hoje, mas não têm manutenção, porque não existe mais a fábrica. Você tinha um Victor Karlat. Essas marcas eu lembro porque eu trabalhei, eu exibia filmes também na Secretaria de Cultura - na época, Fundação Cultural. E nós tínhamos uma sala pequena em que, hoje onde é a FUNARTE atrás da Torre de Televisão, nós fazíamos programação em 16mm com a mesma qualidade do Cine Brasília. Só que, na época, você tinha esses projetores. Como eu citei, o Bauer, alemão, o Victor Carlati, americano, que foi usado inclusive na guerra, II Guerra Mundial. Um projetor robusto e de boa qualidade. E isso acabou, não se fabrica mais. Infelizmente, hoje tem que ser com esses antigos aparelhos e aí não tem essa qualidade – principalmente sonora.

. E essas projeções da Fundação, ali onde é a Sala FUNARTE, eram abertas ao público em geral?

Sr. Fernando Adolfo – Também, com entrada franca. Nós fazíamos muitas projeções ali. Porque ali tinha uma salinha de cinema, com uma sala de exposição. É como é hoje mais ou menos. Hoje é a FUNARTE _____ com a Secretaria de Cultura, só não tem o cinema. Porque o cinema, eu acho que Brasília, eu acho que já está praticamente... Não cabem mais salas de cinema. Brasília já tem mais de sessenta salas de cinema, eu acho que o mercado já está saturado. Evidentemente, precisa se investir mais nas cidades-satélites. No Plano Piloto, eu acho que não se deve investir mais.

. E esse cinema na Escola Parque não era esse da W3 [o Cine Cultura], que o senhor falou que a Fundação fez uma...?

Sr. Fernando Adolfo – O Cine Brasília era arrendado para a empresa Severiano Ribeiro. O Cine Cultura, com um prédio na 507 Sul, está lá até hoje, com um auditório belíssimo. Esse auditório que era um “cinema-teatro”. E tinha um projetor, um projetor em 35mm, um projetor francês que era, na época, de última geração. Era o Gaumont Kali[?]. Então, a Fundação Cultural, em parceria com a diretoria da Escola Parque, que era uma professora... Nunca esqueci o nome dela: professora Ivone. E era pouco utilizado, porque também teatro se utilizava muito pouco, ficava ocioso aquele auditório. A própria Fundação Cultural só tinha uma semana no Cine Cultura, então, nós programávamos também cinema no teatro da Escola Parque. Não só cinema, mas também shows musicais, quando podiam vir do Rio... Cantores como Simone, que eu lembro, já cantaram no auditório da Escola Parque, quando estava no auge da carreira. A própria Fundação Cultural, nós programávamos filmes lá. E com isso foi que surgiu o primeiro cineclube de Brasília: na Escola Parque. Foi fundado exatamente pelo Geraldo - que eu lhe falei - professor da UnB, e Rogério Costa Rodrigues, também professor da Universidade de Brasília, cinéfilo e crítico de Brasília. Criaram o Cineclube de Brasília.

. Geraldo Sobral Rocha?

Sr. Fernando Adolfo – Geraldo Sobral Rocha e Rogério Costa Rodrigues. Os dois criaram o Clube de Cinema de Brasília. E eu tenho orgulho de ter, desde o primeiro momento, participado da criação do Clube, trabalhei muito nele. Naquele tempo, cineclube era uma atividade não só cultural, mas tinha uma boa estrutura até comercial, porque para sobreviver tinha de vender ingresso. O Clube de Cinema de Brasília teve uma sede numa casa na W3, para você ver. Claro, pequena, eram os fundos que se alugava, com escritório montado. Depois, chegou a uma sede muito maior, no final da W3, no Edifício Carioca – hoje, aqui na W3.

O cineclube era muito bem estruturado, com contatos nos grandes centros, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Trazia palestrantes... Então, surgiu o primeiro cineclube, que foi Geraldo e Rogério, e eu trabalhei com eles desde o começo.

. E o professor Paulo Emilio não deu nenhum tipo de curso nesse cineclube?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, ele fazia palestras.

. Na Escola Parque?

Sr. Fernando Adolfo – Na Escola Parque. Foi exatamente nesse cineclube. Hoje se confunde porque depois surgiu ali também... Quando o Cineclube de Brasília... Tanto Geraldo quanto Rogério, já com outros afazeres e tal... Aí foi quando Da Mata criou o Centro de Cultura Cinematográfica, mas aí já foi outra... Continuou o trabalho que era. E depois o cineclube Nelson Pereira dos Santos, na Cultura Inglesa. Mas o embrião foi esse: professor Geraldo e professor Rogério.

. Isso foi exatamente em que ano?

Sr. Fernando Adolfo – 66.

. No ano de 66.

Sr. Fernando Adolfo – 66, 67. E já tinha o Festival de Brasília como o grande estopim para toda essa criação cinematográfica. Foi a idéia do professor Paulo Emilio, que cria tudo isso: o curso de Cinema, o festival de cinema e o cineclube. Foi uma conjugação belíssima.

. Eu vi no Arquivo Público a chamadas para os filmes na Escola Parque: muitos filmes italianos...

Sr. Fernando Adolfo – Muitos. Godard - passavam todos, Antonioni, toda a Nouvelle Vague, era realmente a nata. Filmes de Sydney Lamart. Quer dizer, obras-primas passaram aqui. O Cineclube exibiu todas as obras-primas do cinema mundial. Quando eu digo todas, é porque foram todas sem exceção. Eu acho que a minha formação clássica de cinema passou pelo cineclube. Porque exibíamos tudo, tudo. Geraldo e o professor Rogério, críticos geniais, conheciam profundamente. Traziam tudo o que chegava no Brasil. Tinha toda uma parceria com o grande mestre Cosme Alves Netto, que era da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. E que sempre foi parceiro nosso tanto do Festival de Brasília, como do cineclube. Então, nós passávamos todos... Todos os clássicos foram exibidos sem exceção.

. E eles dois, que eram professores, eles faziam críticas nos jornais aqui de Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Claro. Tinha, na época, só o Correio Braziliense. Eram críticos de cinema não só aqui, mas em publicações... Revistas do Rio e de São Paulo. Eram uns estudiosos.

. Esses filmes que eram exibidos na Escola Parque eram uma atividade do cineclube [Clube de Cinema de Brasília]?

Sr. Fernando Adolfo – Do cineclube em parceria com a Fundação Cultural. Porque a Escola Parque cedia o auditório. Só o auditório recebia para exibição e debate.

. E esse público era composto mais de estudantes?

Sr. Fernando Adolfo – Eram todos estudantes. Porque era a UnB, o CETEB e o Elefante Branco. Do Elefante Branco, milhares, centenas de estudantes dos cursos matutino, vespertino e noturno. E era uma efervescência. Era um auditório – ainda existe lá até hoje – de 500 lugares, mas que, de quinta a domingo, era lotado. A gente sentava no chão, dávamos duas sessões para poder atender ao público. Era muito movimentado e perseguido ainda pela censura, pela polícia. Era um negócio sério.

. O CETEB era o quê?

Sr. Fernando Adolfo – Centro de Ensino Técnico de Brasília. Era um colégio também.

. Não existe mais?

Sr. Fernando Adolfo – Talvez, com outro nome. Eu não sei, mas era uma parte mais técnica.

. As atividades do Clube de Cinema de Brasília, com sede na Escola Parque, como o senhor disse, deram-se no ano de 66. Em 65, o curso de Cinema na UnB fechou. Este cineclube – o Clube de Cinema – não teria ficado como um espaço de discussão, resultante, digamos, de um prolongamento: não era mais na UnB e passou a ser no cineclube?

Sr. Fernando Adolfo – É verdade. É tanto assim que depois que fechou o curso de Cinema, os repressores passaram a atuar na Escola Parque, no Clube de Cinema. Porque era ali que se discutia; eram os mesmos estudantes que estavam decepcionados. E eles passaram a atuar e a atuar ferrenhamente: prendendo estudante, ameaçando. Claro, naquele tempo, poucos alunos... Mas, tinha carros que estacionavam dentro da Escola Parque. À noite, terminava onze horas, meia-noite. Quando você ia sair de carro, estavam todos os carros com os pneus todos furados. Porque eles botavam uns tipos de uns pregos próprios que eles tinham, com os dentes para cima. De tão escuro, você não via. Todos os carros saíam furando. Quer dizer, era uma repressão mesmo. Exatamente por ser uma extensão dessas discussões da UnB.

. Eu percebi, de sua parte, um orgulho de ter participado no cineclube durante um ano. Foi durante um ano que ele fez essas atividades, não?

Sr. Fernando Adolfo – Não, nós ficamos mais. Nós ficamos... O cineclube desde 66, 67, 68... Tem um caso interessante: em 68, quando foi decretado o imposto (era o Costa e Silva), que foi o AI-5, nós fomos surpreendidos exatamente na Escola Parque. Na fila, nós tínhamos para mais de quinhentas pessoas, estudantes na fila para assistir a um filme, quando a polícia chegou. E aí foi aquela movimentação, foi toda aquela indignação. Isso em 68. E depois daquilo ali, a polícia chegou. Nós já éramos... O cineclube já era visado. E dali foi para o Beirute. Aquela violência... Então, o Cineclube foi até 69, como cineclube de Brasília [Clube de Cinema de Brasília]. Eu lembro desse episódio de 68, você imagina que nós estávamos exatamente com filme lá.

. E lá era uma sala de quantos lugares mais ou menos?

Sr. Fernando Adolfo – Ela continua até hoje, pertence à Escola Parque, mas hoje funciona com a atuação de teatro. Não existe mais o equipamento que já ficou sucateado e superado tecnologicamente, mas ele era um cinema perfeito. Com som, o som da época que não era o *dolby* digital, mas um som *stereo*. Era um cinema de boa qualidade. Eram 500 lugares; agora, cabia muito mais gente sentada no chão. Porque ele era grande, mais ou menos, tipo é hoje, o Cine Brasília, com aqueles corredores grandes. Um teatro considerável.

. Essa prática de as pessoas sentarem no chão é algo comum de Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – É, sempre foi comum de Brasília. Talvez, digamos, é uma cultura. Hoje, se eu falo uma programação... Devo fazer uma agora em abril, que é a mostra ABCV [Associação Brasileira de Cinema e Vídeo], mostra sobre os filmes de Brasília. Continua o público lotando e fazem questão de sentar no chão. Mostra que nós temos um público cinéfilo. Faço mostras com as embaixadas, e são mostras temáticas. Isso no Cine Brasília, com entrada franca, porque hoje um cinema daquela capacidade _____ . E o Festival por ser toda essa história, já vinha desde o começo... Já é um grande público. Isso é normal em Brasília. Às vezes, até no teatro acontece.

. Li um livro onde a autora trata de um cineclube de Belo Horizonte. Ela diz que os filmes que passavam nos anos 50 eram filmes do neo-realismo italiano. Então, a partir desses filmes, discutia-se no cineclube, as questões do mundo e do Brasil. Porque aí se falava de fome, se falava dos problemas sociais do Brasil.

Sr. Fernando Adolfo – Isso é verdade. Isso acontecia também no nosso aqui em Brasília. É uma questão estética do cinema que se discutia. O neo-realismo italiano... Acho que foi no mundo inteiro, não só Belo Horizonte, Salvador, Brasília – onde se discutia. O cineclube tinha essa função. A Nouvelle Vague que também foi amplamente discutida; provavelmente lá também, em Belo Horizonte. Era realmente a questão que se discutia. Era estética. E era o momento que era do cinema – tanto da Nouvelle Vague, como do neo-realismo – que a classe cultural assistia e discutia. Isso era uma vertente também em todas as capitais, com certeza. Nós também já passamos por isso lá em Salvador, antes de chegar a Brasília. Nós também assistíamos. Apesar de nós não termos, na época, um Clube de Cinema, mas nós discutíamos dentro do Centro Popular de Cultura, que era a sede da UNE.

. Essas questões eram trazidas para o Brasil? Para se pensar também a realidade do Brasil?

Sr. Fernando Adolfo – Claro. Você começa com “Rio 40 Graus” [1956], você vê Nelson Pereira. Você depois chega no próprio Glauber, do “Deus e o Diabo”. Para discutir todo esse neo-realismo. E é o problema social nosso que estava sendo discutido. E, infelizmente, foi parado imediatamente porque teve o golpe de 64. Se não ele teria.... Porque aí você vê que eles impuseram a você a fazer filmes sobre encomenda. Quer dizer, o medo impunha... Cortes... Mas, realmente, era isso.

. O professor Paulo Emilio ficou quanto tempo nesse cineclube?

Sr. Fernando Adolfo – Ele era da UnB. No cineclube, ele dava palestras. Não para todos os filmes. Porque nós tínhamos outros professores convidados. O próprio Geraldo, o próprio Rogério – que eram críticos. E o professor Paulo Emilio – como bom amante do cinema brasileiro – no que ele mais participava era, exatamente, discutir sobre o cinema brasileiro. Parece que ele tinha mais esse prazer, se sentia mais à vontade, gostava mais. Mas ele tinha uma cultura universal. Sempre que convidado, ele prontamente aparecia.

. E a I Semana do Cinema Brasileiro? Ela era como é o Festival hoje? Porque hoje o Festival dura dez dias, tem seminários, tem os longas-metragens...

Sr. Fernando Adolfo – É claro que não. A I Semana começou com uma coisa muito pequena. Foram filmes convidados.

. Não tinha premiação?

Sr. Fernando Adolfo – Tinha premiação. Na época, lógico, não existia o Candango - que é hoje. Mas, desde a I Semana, era um troféu. Pegava[?] um troféu, qualquer coisa toda... Chamava-se até... Depois, chegou a se chamar Troféu Buriti. Eram filmes convidados, mas já em competição. A Fundação Cultural era um órgão pequeno, ela tinha apenas quatro ou cinco assessores. Como você bem me perguntou aí: se eu fui coordenador geral da I Semana. Claro que não, eu estava chegando à Fundação Cultural, e não existia a figura do diretor, nem do coordenador geral. Era uma equipe. Essa equipe liderada pelo professor Paulo Emilio. Nós tínhamos o Walter Mello, que era o assessor. Naquele tempo, nós tínhamos assessor de literatura, de artes plásticas, que se envolvia também com cinema. E essa equipe, liderada pelo professor Paulo Emilio, organizou. E eu, já como funcionário, participei de todas as discussões. E, principalmente, na parte técnica, que era todo aquele trâmite difícil. Na época, você não tinha vôos regulares na aviação, até ela transportar todos aqueles filmes do Rio de Janeiro para Brasília... Toda essa parte técnica, que hoje se faz com facilidade. Foi essa equipe da Fundação, curadoria, digamos assim, do professor Paulo Emilio. Foram filmes convidados. E passamos parece que seis meses produzindo essa mostra, não tínhamos idéia do que seria, e foi o sucesso que aconteceu. Como eu lhe disse, o cinema lotado, repercutiu no Rio, em São Paulo, em Salvador. E deu força para sair a II Semana. Foi quando o Roberto Santos – com “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” [1965] – foi o primeiro grande prêmio. Mas tinha Fernanda Montenegro concorrendo com outros filmes, jovens diretores começando – que hoje são famosos. Então, essa Semana foi uma experiência que deu certo. Eu acho que começou exatamente aí. É tanto que, em 66, foi feita a II Semana. Não se imaginava o Festival.

. Depois da II Semana é que se transformou no Festival?

Sr. Fernando Adolfo – É, aí foi um sucesso a primeira. Entusiasmado e tal... Em 66, se prepara... O professor Paulo Emilio já não estava mais, já tinha plantado a semente e tal. E a própria equipe que tinha sido preparada por ele e a própria Fundação Cultural já tinha essa estrutura. E aí, executamos a II Semana em 66. Pleno sucesso também. Como eu lhe disse, o Cine Brasília tinha 1400 lugares. Ele continuava com aquele grande público de estudantes, maravilha... E da própria sociedade. Era diferente porque não era só aquele público jovem que é o de hoje. A mocidade cresceu muito, mas a sociedade... Porque era aquele evento *society*, de luxo e tal.

. Era um evento de luxo?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, claro.

. Era gratuito?

Sr. Fernando Adolfo - Não, vendia-se ingresso normalmente. Como até hoje. Naquele tempo, cinema era popular no Brasil. Infelizmente, hoje, com a criação desses multiplex é que se chegou a essa situação dramática. Mas o cinema no Brasil era feito para o povo mesmo, era popular. Ele tinha um preço acessível para toda a classe. E aí, a II [II Semana do Cinema Brasileiro] foi aquele sucesso maior ainda. A equipe da Fundação Cultural... Discutimos para virar um festival, porque a Semana estava realmente pequena. A Semana não é porque seria uma semana. E aí cria-se em 67. Vamos criar um troféu, porque era um festival, tinha que ter um troféu. Em 67, passa a ser Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, já com o Troféu Candango, que é o nosso símbolo maior até hoje.

. Os que fazem os filmes recebem pelo Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Não, já houve tempos em que tinha um aluguel simbólico que, na verdade, não era grandes coisa em dinheiro. Era um aluguel simbólico. E chegamos a um ponto em que ele não tem nenhuma influência por ter o filme ou não. O Festival de Brasília chegou a um ponto em que ele, hoje, é disputado pelos diretores, produtores... Enfim, é uma vitrine do cinema brasileiro. Ele hoje, quando ele é selecionado... Brasília mantém um formato histórico: os filmes inscritos – tanto curta, 16mm ou longa -, eles ficam em absoluto segredo, ninguém sabe quem se inscreve. Os selecionados já têm toda uma trajetória. O aluguel não tem nesse ou em qualquer festival...Não é importante, não representa absolutamente nada.

. Mas, no caso das I e II Semana, a exibição era só de longas ou já havia curtas?

Sr. Fernando Adolfo – A produção de curta vem muito depois. Na II Semana, já tinha curta-metragem. Existia muito pouco. E já existia inclusive... Claro, e muito mais o 16mm. Então, na I Semana já tinha. Não de você ter uma disputa de vários... Centenas de filmes inscritos como tem hoje. Mas já tinha sim, com certeza absoluta. Se produzia pouquinho, mas já tinha. Para os que eram convidados.

. Eram convidados os que eram selecionados?

Sr. Fernando Adolfo – Na I Semana, não houve seleção, foi convite. Depois é que nós passamos a selecionar.

. Como é que se sabia que tinha um filme para...?

Sr. Fernando Adolfo – Ah, é muito simples. Em 65, já tinha a exibição, já era profissional no Cine Brasília. E nós já tínhamos contato com as distribuidoras de Rio e São Paulo. E principalmente – como eu citei no início -, nós tínhamos o contato com a Cinemateca do MAM. Infelizmente, hoje não tem mais o acervo. Eu acho que houve um problema sério, transferiram para outro órgão. Mas a Cinemateca tinha o saudoso Cosme Alves Netto – que é história do cinema brasileiro, inclusive. Então, nós tínhamos toda uma relação com a... No Rio de Janeiro, a nossa fonte de informação era a Cinemateca do MAM. Nós tínhamos todas as informações do que era produzido no eixo, no grande eixo Rio-São Paulo via Cinemateca. Eram os nossos curadores.

. E, nessa época, quando não havia o Troféu Candango, mas outro troféu, havia a premiação em dinheiro?

Sr. Fernando Adolfo – A partir de 67, foi criada uma premiação também em dinheiro. Aí, já era uma intenção de você incentivar a novas produções. Porque o Festival tem que incentivar também a produção de filmes, e nada melhor do que um prêmio. Mantém essa trajetória até hoje. É o único festival que mantém todos os prêmios técnicos. Quando eu digo “técnicos”, é o que se fala de roteiro, imagem, som, figurinista, maquiagem. Todos os prêmios técnicos, Brasília criou, e é o único que mantém até hoje todos esses prêmios.

. Interessante é que não aparece na imprensa isso.

Sr. Fernando Adolfo – É porque realmente rouba a cena. É como o Oscar hoje: “_ Melhor diretor!” - aí ‘tá, sai lá Clint Eatswood -, “_ Melhor Filme!”. É o que sobressai, infelizmente.

. Mas no dia da premiação todos...?

Sr. Fernando Adolfo – Todos. No próprio Teatro [Teatro Nacional], a festa entre os técnicos é maravilhosa. Mas, na verdade, isso não preocupa muito porque, durante a semana, eles têm a sua divulgação. É pequena, mas tem. O mais importante que eu vejo não só em Brasília, mas nos outros festivais... E principalmente Brasília, que mantém esse formato de 16[mm] de curta, que convida todos os diretores (isso é o único festival que faz), é exatamente esse encontro desses cineastas. Tanto os veteranos, como os jovens – que são esses da parte de 16mm. Eu acho que essa confraternização, essa discussão de idéias, esse encontro anual, eu acho que é muito mais importante para eles porque é um aprendizado. E a gente sabe que o desempenho do curta-metragem... Por uma política a nível nacional, a carreira dele é limitada aos festivais e mostras, porque ele não tem um mercado exibidor.

. Os técnicos dos curtas também recebem esses prêmios para os técnicos?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, não só dos curtas, do próprio 16mm. E o Festival de Brasília, como sempre inovando, ele vai sempre ampliando. Até o ano retrasado, nós não tínhamos, para 16mm, “Melhor ator” e “Melhor atriz”. Como eram filmes experimentais... Mas, o ano passado, criamos e foi um sucesso. Porque também os filmes já vão desenvolvendo melhores roteiros, as escolas de cinema já estão mais graduadas. E aí a gente criou: “Melhor ator” e “Melhor atriz” em 16mm.

. Mas para 16mm só tem esses dois prêmios?

Sr. Fernando Adolfo – Não, além dos outros prêmios: “Melhor diretor”, “Melhor roteiro”, “Melhor técnico de som”, mas não tinha “[Melhor atriz] Atriz” e “[Melhor ator] Ator”. Foi criado com absoluto sucesso.

. E os seminários começam a ocorrer a partir de quando?

Sr. Fernando Adolfo – Nós temos uma curadoria. A gente discute o Festival o ano inteiro. A diferença do Festival de Brasília... Todo festival acontece, digamos: o de Gramado em agosto... Cada mês num local... Tem aquela semana, acaba, só no ano que vem. O Festival de Brasília não, ele é o único festival que tem um cinema próprio. Ele se estende, pertence a um órgão do governo, que é a Secretaria de Cultura. Ele tem uma formação de público, porque ele tem um cinema. Não só um público adulto, mas o público juvenil. Nós temos um “projeto escola”, dentro do Cine Brasília, que é a formação desse público infantil. Nós atendemos, praticamente, a mais de oitenta mil crianças anualmente, com entrada franca. Esse projeto começa em abril e vai até novembro, final de novembro. Eu tenho sessões às quinze horas. De segunda à sexta-feira, às dez da manhã e às quinze horas, para escolas públicas do Distrito Federal. São seiscentas crianças de manhã e seiscentas à tarde. O Festival tem essa função de formar um público. E as sessões comerciais do Cine Brasília... Quando eu digo “comercial”: que cobra ingresso. Mas a preço de três reais para estudante. É um dos cinemas que tem um preço de seis reais, e que com mostras temáticas com as embaixadas – sediadas em Brasília – ou com mostras também temáticas com filmes de distribuidoras, a gente também forma o público jovem com um segmento do cinema de arte. O Festival de Brasília tem também esse perfil que o diferencia dos outros festivais: ele é o ano inteiro preparando-se para...

. Mas o senhor pensa o Festival como sendo o ano inteiro porque o cinema está o ano inteiro formando esse público?

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente. É uma formação de público, ele forma esse público. Durante o Festival, forma-se um público técnico com oficinas: oficinas de roteiro, oficinas de maquiagem – que é oficina técnica. Cada ano, a gente diversifica mais esse tipo de oficinas. E durante o Festival, porque são trabalhos

que custam caro, aproveita-se o incentivo do Festival. E, durante o ano, você forma esse público com a programação do Cine Brasília.

. E esses alunos são de todas as escolas do DF?

Sr. Fernando Adolfo – Todas as escolas públicas do Distrito Federal. Ele tem uma importância porque ele não é só um complemento educacional e cultural, ele é também social. Como eu lhe disse, são 1200 crianças, diariamente, de segunda à sexta. E são poucas crianças porque a rede de ensino do Distrito Federal... A rede pública chega a quase 500 mil alunos. Infelizmente, eu só posso atender 80 mil, você imagina a quantidade de crianças que, absolutamente, jamais entrarão em qualquer cinema.

. Mas não tem como fazer um rodízio?

Sr. Fernando Adolfo – Esse rodízio só dá para atender a esses 80 mil, mas são 500 mil - é difícil.

. Não dá para fazer um rodízio das escolas?

Sr. Fernando Adolfo – Ah, não. Nós fazemos. Mas se eu tenho 100 escolas em Ceilândia, eu só posso trazer 30.

. Mas no outro ano?

Sr. Fernando Adolfo – Ah, no outro ano vai sendo outra turma. Para você ver como é a carência. É um problema também cultural, social e educacional, porque você traz a criança a uma nova cultura, a uma nova inserção na aula.

. São alunos do ensino fundamental?

Sr. Fernando Adolfo – Não, nós temos filmes... Nós trabalhamos com alunos, não sei bem, da terceira até à oitava série. Com escolas de deficientes. Nós temos um perfil de cada público. As inscrições são abertas, as escolas é que telefonam e se inscrevem. Então, nós temos esse perfil de exhibir.

. Eu dei aula na Secretaria de Educação, no Centro de Ensino Médio 02 do Gama, então, eu sempre me interessei por esses assuntos.

Sr. Fernando Adolfo – É um projeto que a gente faz com o maior carinho, porque a gente sabe que essas crianças, sem esse projeto, elas não teriam acesso ao cinema.

. É, essa realidade das cidades-satélites só quem já foi lá conhece.

Sr. Fernando Adolfo – É, é dramático. A gente sabe, a gente conhece, a gente trabalha. Nós temos o projeto que é uma parceria também da Secretaria de Cultura e do BRB [Banco Regional de Brasília] que é o Cinema Voador. Já ouviu falar?

. É, do José Da Mata.

Sr. Fernando Adolfo – Ele atinge um público muito grande nas cidades-satélites, ele é exibido ao ar livre... Quatro, cinco mil pessoas. Quinta, sexta, sábado, domingo em cada cidade. Ou duas vezes, dependendo do tamanho da cidade. Isto é durante o ano também, a gente leva o cinema de graça.

. Eu até gostaria de ir numa exibição dessa.

Sr. Fernando Adolfo – É importante. A gente tem o calendário. Se você quiser, eu lhe dou o calendário. Até o final do ano, nós temos cidade por cidade.

. Eu vou querer sim. E as crianças, elas assistem o quê?

Sr. Fernando Adolfo – Eu, praticamente, só exibo filme brasileiro. Filme infantil. Eu trabalho numa linha... Enquanto eu estiver à frente, eu não gosto de passar filme da Xuxa, dos Trapalhões, porque eu acho que tem... É um segmento, eu acho, para uma classe mais... [Fim de fita] Os filmes que se vê sempre: “O Castelo Rá-Ti-Bum”. Uns filmes que já vêm... Que têm uma certa... Têm uma função cultural. “Tainá 1”, “Tainá 2”. Eu tenho o Festivalzinho, em que - no Festival (foi em novembro) - eu já exibi pelo prestígio do Festival, para as crianças das escolas públicas do Distrito Federal. Eles assistiram “Tainá 2”, que só ia ser lançado em janeiro de 2005, eles assistiram em novembro.

. Eu assisti no Festivalzinho.

Sr. Fernando Adolfo – Eu tenho esse perfil do filme brasileiro. É uma pena que a produção é muito pouca.

. Para criança?

Sr. Fernando Adolfo – Produção de filme brasileiro infantil, infanto-juvenil, é muito pouca. É uma pena. Mas eu mantenho essa programação sem interferir na coisa mais comercial.

. Voltando ao passado, porque a gente acabou falando do Festival atualmente. Não sei se o senhor chegou a ir nesta mostra Brasília a 24 Quadros, que teve no CCBB?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, acompanhei, claro.

. Aquele catálogo, ele tem me orientado muito na pesquisa, porque ele, realmente, tem muita informação.

Sr. Fernando Adolfo – É, foi o Carlinhos. O Carlos Alberto Mattos foi o curador, eu cooperei com a curadoria. Foi genial, bacana.

. Ali diz que “Em 1979, na 508 Sul, Vladimir Carvalho, Rogério Costa, Miguel Freire criam o Centro de Cultura Cinematográfica”¹⁷². O que era este Centro de Cultura Cinematográfica?

Sr. Fernando Adolfo – É, realmente, eu conheço o catálogo, eu vi, como você diz aqui. Já existia o Centro de Cultura Cinematográfica. Aonde é que está aqui, que você diz?

. Na segunda folha.

Sr. Fernando Adolfo – E há um equívoco aqui exatamente. [Pausa]. É, não tem nada a ver. Isso aqui em 79, isso foi uma reunião que houve na 508 Sul. Mas isso foi para a criação... Isso foi a ABD que foi criada em 78. Não tinha nada a ver. Porque, na verdade, quando ele cria o Centro de Cultura Cinematográfica, ele cita aqui que o Vladimir... Eles podem ter discutido, mas quem criou foi o José Da Mata, que não consta aqui. O José Carvalho Da Mata, que é hoje o que projeta o Cinema Voador. Claro que Vladimir, que Rogério e Miguel Freire – que hoje já mora no Rio de Janeiro – devem... Devem não, apoiaram realmente. Mas não foi para discutir isso, na verdade. Isso foi uma criação do Da Mata, que já vinha do Cineclube de Brasília, e que foi criado. Quer dizer, isso aqui, na verdade, foi a discussão da ABD [Associação Brasileira dos Documentaristas] que foi criada em 78. E aí foi exatamente quando surgiu essa reunião em 79. E aí, era propondo um pólo de cinema em Brasília, que não era propondo o pólo, eles já discutiam... A ABD, na verdade... Não se falava em pólo de cinema naquela época. Ele foi idealizado, exatamente, em 89. Quer dizer, dez anos depois. Mas aqui era a ABD mesmo, nessa época.

. A ABD-DF?

Sr. Fernando Adolfo – A ABD Nacional e discutindo a ABD-Distrito Federal.

. A criação?

Sr. Fernando Adolfo – A criação que existe... Que hoje, na verdade, chama-se ABCV [Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo]. Então, isso aqui, na 508...Porque nessa época, a 508 era onde se discutia. Nós tínhamos um cineminha lá. Exibíamos filmes, da Embaixada, os filmes 16mm. E essas discussões foram... Mas não assim: “pólo de cinema”. Ali tem um equívoco, onde diz “para discutir pólo de cinema”. Era na verdade para discutir o cinema no Distrito Federal.

. E tinha esse nome mesmo: Centro de Cultura Cinematográfica?

Sr. Fernando Adolfo – Não, porque, na verdade, ele confunde aqui. Porque o Centro de Cultura é uma empresa. Era o José Da Mata. Quando o Clube de Cinema de Brasília acabou, o José Da Mata fica na Escola Parque exibindo filmes, que depois passa para a Cultura Inglesa, lembra?

. Não, mais ou menos, essa parte...

Sr. Fernando Adolfo – Ah, a Cultura Inglesa você não lembra também, que foi uma extensão. Então, o Centro de Cultura: Centro é uma empresa do José Da Mata. Este Centro de Cultura é uma firma jurídica.

¹⁷² Na verdade, houve uma confusão da minha parte. Esta passagem citada não está no catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, mas na página do Pólo de Cinema e Vídeo do DF, no *site* da Secretaria de Cultura do DF. Esqueci ainda de

. Foi isso que o senhor falou antes: que houve uma confusão. Acho que o senhor já tinha mencionado.

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente. O Centro de Cultura é uma empresa que geriu o cineclube. O cineclube chamou-se depois Cineclube Nelson Pereira dos Santos. Então, o Centro de Cultura Cinematográfica é que substituiu o Cineclube de Brasília, que foi o primeiro, e cria o Cineclube Nelson Pereira dos Santos.

. E o que é esse Cineclube Nelson Pereira dos Santos?

Sr. Fernando Adolfo – O que é não, ele foi. Essa empresa, que era o José Da Mata responsável, cria o cineclube, e o cineclube Nelson Pereira dos Santos começa a exhibir filmes na Escola Parque, suprimindo a falta do Cineclube de Brasília que acabou.

. Em 69. Ele começa em 79, dez anos depois.

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente, que nós acabamos. Claro. Aí ficou... Não, nesse tempo, surgiram outros cineclubes. Digamos, você tinha o Cineclube Olho d'Água, que passava filme nas paredes de Taguatinga. Não eram grandes... Eram pessoas que gostavam de cinema, como Pedro Anísio, Antenor Júnior, e que se via filmes. Miquéias Paz e tal. Então, não era... Depois é que surgiu o Cineclube Nelson Pereira.

. Nessa época, o Nelson Pereira dos Santos nem estava aqui mais.

Sr. Fernando Adolfo – Não, mais não. Foi uma homenagem que o diretor do Centro de Cultura Cinematográfica... Uma homenagem a Nelson Pereira, claro. O nosso maior cineasta.

. Mas aí, nesse momento, no Cineclube [Cineclube Nelson Pereira], havia só exhibições, não havia mais aquelas discussões...?

Sr. Fernando Adolfo – Aí, partiu, exatamente, só para exhibições. E, evidentemente, não toda semana, mas, mensalmente, nós fazíamos questão de... Aí não, aí já era o José Da Mata, claro, eu estou falando “nós”... Aí tinha filmes, que aí ele já convidava Vladimir [Vladimir Carvalho], Rogério [Rogério Costa Rodrigues], Geraldo [Geraldo Sobral Rocha], Miguel [Miguel Freire] e outros, para dar palestras. Tinha o mesmo espírito, mas não como acontecia: as pessoas sendo, praticamente, remuneradas para isso. Isso não, já era mais uma coisa esporádica e tal.

. Porque, antes, havia a exibição do filme e depois o debate, e as pessoas recebiam por isso?

Sr. Fernando Adolfo - Exatamente. Depois do Cineclube [Clube de Cinema de Brasília], aconteceram vários debates também e tal, mas em filmes específicos. Ele ficou, praticamente... Mas supria a falta do Cineclube [Clube de Cinema de Brasília] sim, mas não tinha mais aqueles debates calorosos do início, não é? Porque os tempos já eram outros também.

. E, no caso, a remuneração vinha da bilheteria?

Sr. Fernando Adolfo – Com certeza. Como eu lhe disse: eram filas, era lotado. E dava perfeitamente para suprir todas essas despesas, que não eram tão poucas. Você tinha que manter escritório, funcionário... Eu mesmo... Você tinha bilheteiro, eu fui bilheteiro, fui porteiro, porque não tinha quem pagar as pessoas no início do Cineclube de Brasília, no primeiro Cineclube. Então nós fazíamos de tudo, com o maior orgulho. Fui porteiro, bilheteiro. Nós tínhamos que fazer as coisas para crescer.

. Mas, havia então um acordo entre a Fundação e o Cineclube de Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Claro, uma parceria. A Fundação Cultural sempre em conjunto.

. E a Fundação Cultural, ela se torna Secretaria de Cultura em qual ano?

Sr. Fernando Adolfo – Em 99, há uma mudança: quando muda o governo em 99, assume o governo [Cristóvam Buarque] e resolve, digamos, extinguir todas as fundações. Porque não foi só a Fundação Cultural: Fundação Educacional, Fundação Hospitalar, Fundação... Todas. Então, é criado um grupo de trabalho, e em 99 é extinta a Fundação Cultural e fica criado só um novo estatuto, só a Secretaria de Cultura. Foi em 99.

. E o Vladimir? Eu acho o Vladimir uma pérola do cinema... De Brasília, não só do cinema, mas de Brasília, porque...

Sr. Fernando Adolfo – Eu acho que ele é uma história do cinema brasileiro, na verdade. Brasília... Particularmente para nós, receber Vladimir foi uma coisa que caiu do céu. Vladimir, ele vem desde “Aruanda”, de Linduarte Noronha. Ele vem desde... Parceiro de Coutinho [Eduardo Coutinho]. É o homem que tem uma história, uma trajetória, que sai da Paraíba, Bahia, Rio de Janeiro, Brasília. E, felizmente, veio parar em Brasília na década de 70, aliás, em 70. E aí forma, praticamente, todos os cineastas de Brasília, todos. Além de deixar sua grande obra. Deixar não, continua filmando, está filmando agora o “José Lins”. Deve ser mais uma obra-prima, como é o habitual dele. Mas, como você disse, é um dos cineastas mais respeitados não só em Brasília, mas nacionalmente e internacionalmente. Mas deixa toda uma história registrada na UnB, porque ele se aposentou, como você sabe, mas aí continuou não só no CONCIVI [Conselho do Pólo de Cinema e Vídeo do DF], que é o Conselho _____, continua na APROCINE hoje, que é a Associação dos Longa-metragistas de Brasília, e continua atuando. Nunca parou desde que saiu da UnB, e filmando. Então, continua sendo o nosso representante maior do cinema, não só aqui no Brasil, mas em todo... Documentarista fantástico.

. Que cinema o senhor acha que o Vladimir faz sobre Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Olha novamente... A trajetória de Vladimir com cineasta, quer dizer, como documentarista, ele é aquele documentarista autêntico. Ele vem sobre toda aquela estrutura da terra em que ele nasceu e viveu e conheceu, toda aquela miséria sertaneja, aquela dificuldade; quem conhece “Aruanda”, sabe exatamente como é que começou. E dos curtas que ele tem antes de chegar nos longas-metragens. Tanto “O País de São Saruê”. Como próprio assistente do Coutinho. Ele conviveu com aquilo. Ele chegando a Brasília, ele nota outra realidade – professor da UnB – e retrata muito bem este carinho, este amor, ou este aconchego que ele tem por Brasília, realizando o “Conterrâneos Velhos de Guerra”. Ele realmente mostra nua e crua a história de Brasília, porque ele tem uma origem de documentarista e tem que mostrar a realidade. Quer dizer, ele não fantasia a realidade. Eu acho que Brasília, a partir desse momento, ela começa a... O documentário tem essa força. É diferente da ficção, em que você provavelmente... Já a ficção já diz: tem aquela função. E aí ele começa a mostrar tanto para nós estudantes, ou para o próprio público que não conhece a história de Brasília profundamente... Começa a sentir e sentir a realidade como essa epopéia Eu acho que a maior contribuição que ele pode ter dado a esse público é exatamente contar a verdade, mostrar

essa realidade. E vem depois, quando ele chega... Aí já a própria história de “Barra 68”, que é a própria história da Universidade de Brasília. Ele mostra profundamente, com entrevistas, assim, antológicas. Inclusive, uma entrevista com o ex-reitor do regime militar. É uma entrevista realmente antológica, uma coisa fantástica ele conseguiu. Eu acho que o resgate que ele tem de Brasília é impagável. Sinto profundo respeito. Ainda falando em Vladimir, é impossível deixar de citar o resgate da vida e obra dele, feito pela professora Dácia Ibiapina, da própria UnB, com o DOCTV sobre Vladimir, que também chama “Conterrâneo Velho de Guerra”, e que conta toda a trajetória, a vida do Vladimir. Eu acho que a contribuição para Brasília é insuperável, é impagável. Está na história de Brasília e será para as gerações futuras.

. Eu concordo plenamente. Vladimir é uma pessoa realmente muito especial.

Sr. Fernando Adolfo – *Sui generis*, ele é fantástico. E Brasília tem de agradecer a ele eternamente, porque são obras que toda uma geração vai aprender, vai analisar, vai estudar, vai discutir. E ele representa muito mais para a cultura brasileira com todo o seu conjunto de obras.

. O senhor falou já do que é que teria sido a participação do José Da Mata no cineclubismo, que é isso do Centro de Cultura Cinematográfica.

Sr. Fernando Adolfo – É, o José Da Mata é uma figura importante no cenário da cinematografia brasiliense, não só pela criação do cineclube (que aí na exibição): por ter propiciado várias discussões, várias mostras. Ele já foi programador do Cine Brasília há uns anos atrás, com o saudoso Marco Antônio Guimarães. E depois cria o Cinema Voador - já atingindo uma grande camada da população do Entorno de Brasília, cidades-satélites -, que aí realmente é a função social. Ele tem essa importância, é um registro que em tudo o que se fala sobre cinema de Brasília é claro que a figura dele também aparece.

. Mas quando ele surge com essa empresa, ele surge como, digamos, um autônomo?

Sr. Fernando Adolfo – É como um entusiasta mesmo, a gente pode chamar assim. Aquele menino, que chegou do interior da Bahia, e gostava de cinema, e freqüentava cinema (obviamente, quem vinha do interior ficava em Taguatinga e tal) e descobre o cineclube, o Cineclube Brasília [Clube de Cinema de Brasília], conhece o Geraldo [Geraldo Sobral Rocha]. Então, se apaixona vivamente pelo cinema. Por funções, digamos, por vários tropeços, o cineclube tem que fechar, ele imediatamente reabre outro, não deixa morrer. Porque ali poderia simplesmente ter morrido. Eu, como funcionário público, não tinha como esporadicamente... Geraldo e Rogério não puderam mais, então, com certeza acabaria. Se não tivesse, prontamente, um amante do cinema criado outro cineclube para manter viva essa chama. Isso eu acho importante.

. Mas foram dez anos depois, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, na verdade, durante esses dez anos... Não foram dez anos depois, porque eles continuaram, esporadicamente, a fazer - como eu disse - exibições em paredes, na rua.

. Ele também?

Sr. Fernando Adolfo – Ele também continua. E a Fundação Cultural exibindo tanto na Escola Parque, não como cineclube. Mas a constância da exibição de filmes neste período todo: tanto na Escola Parque, como na 508 Sul. Quando cita aqui, que nós conversamos anteriormente, aquelas reuniões de 79: lá tinha um cinema também de 16mm. A Escola Parque continuava exibindo filmes para a Fundação Cultural. Ele também

continuou trabalhando na Fundação Cultural, mantinha a exibição de filmes. Não houve um lapso assim de não existir mais.

. Mas ele sempre trabalhou na Fundação Cultural?

Sr. Fernando Adolfo – Não, ele, simplesmente, a vida dele era... Autônomo, ele é - como você citou -, ele é realmente um autônomo do cinema. Ele trabalhou, apenas por uma coincidência, durante... Parece que dois anos só, programando o Cine Brasília.

. Mas, hoje o trabalho que ele faz...

Sr. Fernando Adolfo – É só isso, só vive disso. Ele criou aquele Centro de Cultura Cinematográfica, uma empresa. Ele vive dessa empresa, que é exibir filmes. Não só em Brasília, mas você sabe que ele já exibe filmes... Ano passado, ele exibiu aí no Vale do São Francisco, já exibiu filmes aí em todo o interior de Goiás. A firma dele é contratada para exibir... Fazer cinema de rua. Ele vive disso.

. Mas ele tem um contrato aqui com a Secretaria de Cultura?

Sr. Fernando Adolfo – E tem um contrato conosco só para as cidades-satélites, só no Distrito Federal.

. E ele exibe os filmes aonde? Ah, no caminhão!

Sr. Fernando Adolfo – É, tem um caminhão, um caminhão grande com uma tela. É uma tela de 14 metros, com equipamento original de cinema. Não é equipamento multimídia, é um projetor 35mm, com som *dolby*, ele dá qualidade técnica para o público. O público assiste, realmente, um cinema em que ele estaria dentro do cinema. Com lâmpada xenon[?], a lâmpada xenon é a lâmpada que se usa em projetor de um cinema normal. E tem toda a tecnologia de um cinema de um *shopping center* ou de um Cine Brasília, só que na rua.

. Isso eu acho que deve ser muito interessante. Eu estou curiosa para assistir uma...

Sr. Fernando Adolfo – É, e tem as arquibancadas, e as pessoas sentam nas arquibancadas.

. Ele monta as arquibancadas?

Sr. Fernando Adolfo – São dois ônibus. Um com a tela, outro ônibus com o equipamento de projeção e as caixas de som, e um caminhão que leva as arquibancadas e lona e tal. E é realmente uma coisa.

. É como se fizesse um circo também.

Sr. Fernando Adolfo – É, exatamente, só que a céu aberto mesmo. No circo, você tem uma lona, e o Cinema [Cinema Voador] não, ele é a céu aberto. Arquibancadas para quatro, cinco mil pessoas. É muita gente, então, não é um circo.

. Agora, aquela exposição que teve aqui não dá essa...

Sr. Fernando Adolfo – Não dá essa dimensão, não dá, não dá.

. Eu pensei que eram assim umas poucas pessoas em volta.

Sr. Fernando Adolfo – A exposição nós tínhamos de fazer... Eu resolvi fazer uma homenagem ao Da Mata, ele já merecia, tendo o Festival, ter uma exposição. Aí fizemos um catálogo e fizemos esta exposição. Mas o Da Mata não tem muita coisa guardada, para garimpar aquilo foi muito difícil. O Da Mata, nesse ponto, ele é muito resistente. Conseguimos fazer, realmente não dá a dimensão. Mostra mais ou menos o que é que é, mas não mostra a dimensão do que é o trabalho social que tem atrás das exposições.

. Eu gostaria que o senhor tornasse a falar da Cultura Inglesa. Eu procurei a respeito no catálogo da mostra Brasília a 24 Quadros, e lá é dito que, em 1982, Vladimir Carvalho fez lá o 1º Festival do Filme Brasiliense, e que lá costumavam ocorrer, no auditório, sessões animadas de cinema. Como é que era esta história da Cultura Inglesa?

Sr. Fernando Adolfo – Você citou novamente o Vladimir. Claro, Vladimir é um parceiro de todos nós. Mas a Cultura Inglesa foi criada, exatamente, para ser um cineclube. Era o que eu lhe falei do Centro de Cultura Cinematográfica, que era o Cineclube Nelson Pereira dos Santos. Então, o Da Mata é que passou a exibir os filmes, que eram na Escola Parque até então, na Cultura Inglesa. Lá ficou funcionando o Cine Clube Nelson Pereira dos Santos. São os clássicos que foram exibidos com Rogério, Da Mata, Geraldo Sobral, o próprio Vladimir. Eram eles que debatiam, discutiam. Essas animações eram esses debates sobre essas obras exibidas lá. Era o Cineclube – uma extensão do que foi na Escola Parque - que passou para a Cultura Inglesa.

. O Cineclube Nelson Pereira dos Santos passou a ser na Cultura Inglesa?

Sr. Fernando Adolfo – Na Cultura Inglesa. Porque lá era um auditório, e a Cultura Inglesa, para dinamizar o espaço, fez um contrato com o Centro de Cultura Cinematográfica, que é [foi] o programador. Quem sempre programou a Cultura Inglesa é [foi] o José Da Mata, que é [foi] o Cineclube Nelson Pereira dos Santos.

. Eu descobri que eu vou assistir uma sessão do José Da Mata. Porque eu moro ali perto da Vargem Bonita, não sei se o senhor conhece?

Sr. Fernando Adolfo – Conheço.

. E ele vai exibir lá. Agora, na semana que vem. Quando eu vi, eu falei: “_ Gente, que sorte a minha”. Foi a última coisa que a gente falou, foi justamente nele.

Sr. Fernando Adolfo – Foi nele. Porque toda semana ele exibe numa localidade diferente. É sempre quinta, sexta e sábado. São três dias. Ele exibe uma programação infantil e depois uma programação para o público em geral. Sorte. Você vai ver e você vai conhecer esse projeto belíssimo.

. Mas ainda assim eu gostaria que o senhor imprimisse a programação para mim.

Sr. Fernando Adolfo – Ah sim, com certeza.

. Ele começa a preparar lá o lugar com quanto tempo de antecedência?

Sr. Fernando Adolfo – Olha, a montagem é rápida. Você precisa apenas de um ponto de luz. Como é em praça pública, a própria administração de cada localidade, em contato com a CEB, puxa esse ponto de luz. Porque tem que reforçar a energia, porque é um projetor profissional, com lâmpadas e som de alta potência. E isso você faz num dia só tranquilamente. E no máximo dois dias, porque ele tem que armar as arquibancadas e levar os dois ônibus. Mas a produção... Ele já tem prática. Em um dia ou dois, está praticamente todo armado o circo – digamos assim.

. No mínimo, ele deve chegar lá de manhã?

Sr. Fernando Adolfo – É, ele passa o dia todo. Os técnicos ficam o dia inteiro, o dia montando. Faz um ensaio à noite com curta-metragem.

. E ele costuma estar presente?

Sr. Fernando Adolfo – Ele sempre está presente. Faz questão sempre de estar presente. Ele supervisiona. Faz questão de estar em todo...

. O senhor falou também no CONCIVI, que o Vladimir atuava no CONCIVI. Eu não tenho idéia do que é o CONCIVI.

Sr. Fernando Adolfo – É o Conselho do Pólo de Cinema. Esse CONCIVI chama-se Conselho do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal. Ele já vem desde 1991, quando foi criado para, exatamente, criar o Pólo. E Vladimir Carvalho, claro, sempre fez parte do CONCIVI, até recentemente também era membro do CONCIVI. Porque o CONCIVI, ele é composto... Por força regimental, são doze conselheiros. São seis conselheiros indicados pelo governo (para ser paritário) e seis indicados pela comunidade. “Comunidade”, o quê? ABCV – que é a Associação Brasileira de Cinema e Vídeo, e que cuida dos curta-metragistas, e APROCINE, que é dos produtores de longa-metragem – que Vladimir [Vladimir Carvalho], Geraldo [Geraldo Moraes], Manfredo [Manfredo Caldas], Barbieri [Renato Barbieri] fazem parte, fazem parte da APROCINE. E eles indicam representantes do CONCIVI. Então, é um conselho que delinea a política do Pólo de Cinema. A política de fomento... Toda a política que envolve o Pólo de Cinema e Vídeo, em produção, em fomento, em captação. O Conselho cuida só da produção de cinema do Pólo de Cinema e Vídeo.

. Elaboração de editais também?

Sr. Fernando Adolfo – Ele é submetido ao CONCIVI sim, só que o edital é elaborado pela própria Secretaria de Cultura, e é evidentemente, como a lei determina, ele segue a Lei oito mil, meia, meia, meia [Lei 8.666], que é aquela de licitações públicas, e é aprovado pela Procuradoria Geral do Distrito Federal, que tem um regime jurídico. O edital é elaborado pela Secretaria de Cultura, a Procuradoria Geral aprova, e é submetido ao CONCIVI. O CONCIVI vê detalhes técnicos. Tem que passar pelo CONCIVI os editais, mas os recursos são todos do Governo do Distrito Federal. O CONCIVI só aprova os termos do edital.

. Eu até queria comentar com o senhor (pois eu cheguei em casa e fui olhar as informações a partir das quais eu fiz as perguntas) que esta informação de que o Vladimir, o Rogério Costa já pensavam no Pólo, em 1979, está na página do Pólo de Cinema [na web].

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, isto foi um encontro da ABD, naquela época. Esta discussão de “pólo” já existia, porque teve a APROCINE. Porque era um projeto também... O Pólo porque ele foi criado com o nome Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal. Até então, podia se falar em pólo, mas era uma coisa que só foi surgir, você imagine, em 1991. Praticamente depois de dez anos, ele só foi formulado mesmo, e com eles todos fazendo parte. Mas ABD era que cuidava de toda... Era a ABD nacional, que era que cuidava de toda a política cultural no Brasil inteiro, principalmente documentário. E foi quando foi criada a ABCV – exatamente nessa época –, que foi a Associação Brasileira de Cinema e Vídeo. Foi criada em 78, porque ela é filiada a ABD desde 78. Então, essas discussões tiveram, realmente, este início. O embrião, obviamente, foi essas discussões dos cineastas de Brasília. Com certeza, tá?

. E a respeito deste grupo Pedra, que no final da década de 70 já aparecia nos créditos dos filmes (seria isto)?

Sr. Fernando Adolfo – Pedra é o seguinte: chamava-se Pedra Produções Artísticas. Na verdade, é uma única pessoa, um responsável por isto. Chama-se Pedro Anísio, que é um cineasta de Brasília. Então, Pedra vem de Pedro Anísio Produções Artísticas. Pedra é Pedro Anísio Produções Artísticas. E Pedro Anísio é uma produtora. Ele criou essa produtora. Não era cineclube, não era para exibição, e sim para produção. Pedro Anísio produz, está aí até hoje, faz filmes e tem uma história. Em 92, no Festival de Brasília, eu estava à frente na Coordenação Geral também, nós conseguimos trazer o Bernardo Bertolucci, nós fizemos uma homenagem a um cineasta italiano – o Gianni Amico – que era amicíssimo do Bertolucci, e ele aceitou o convite. Com interferência do Joel Barcelos, que nos assessorou, um grande ator e amigo do Gianni Amico. E Pedrinho fez um curta-metragem sobre a presença do... Fez em 16mm, existe esse registro em cinema feito pela Pedra Produções Artísticas. Existe, é uma produtora, é uma das mais antigas, e o Pedrinho Anísio está aí, produzindo, filmando. Essa é a história da Pedra.

. É muita história, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, o cinema brasileiro já tem uma história. Que é a própria história de Brasília, a UnB... Eu acho que aí surgiram os primeiros estudos, contatos, os primeiros atores de Brasília, que surgiram com Nelson [Nelson Pereira dos Santos], que fez aquele filme, o “Fala, Brasília”. E formou os primeiros técnicos, na verdade. Porque os atores são o próprio povo, mas os técnicos já foram formados dentro da escola e, na rua, na prática.

. Mas esses nomes que estão aí vieram da UnB?

Sr. Fernando Adolfo – Claro. Todos.

. Porque o Vladimir era professor. Mas este Pedro Anísio?

Sr. Fernando Adolfo – O Pedro Anísio era estudante, foi estudante da UnB, aprendeu na UnB. O professor Rogério era professor da UnB, o professor Geraldo, de que eu lhe falei. Tanto os dois Geraldos: tanto o Geraldo Rocha, como o Geraldo Moraes, diretor de vários longas, também professor da UnB. Se aposentaram, mas todos já estavam na UnB. A UnB foi o caminho, saíram, com certeza, dali. Todas as discussões eram na UnB. Então, todos passaram pela UnB. Esta história passa pela UnB, com certeza.

. E o Afonso Brazza? O que é que ele é na história do cinema brasileiro?

Sr. Fernando Adolfo – Tem uma história. É representativo: ele, digamos, fez um cinema popular, nunca teve nenhuma intenção de atingir, dentro das salas de exibição, grande público. É tanto que os filmes dele, de

recursos mínimos, eram imediatamente lançados em vídeo. E, claro, você não ia encontrar em nenhuma locadora, mas que ele saía vendendo nas ruas, nas feiras, e era filme do que ele aprendeu, a escola que ele teve em São Paulo. O Afonso foi ser maquinista em São Paulo. Quer dizer, na parte técnica. E conviveu com todos aqueles, hoje grandes cineastas, da Boca do Lixo, em São Paulo. Ele conviveu desde o Zé do Caixão, que foi um dos grandes mestres dele na parte técnica, até Carlão - Carlos Reichenbach – que também era da Boca do Lixo. Então, Brazza teve este contato maravilhoso. Com Ozualdo Candeias... Todo aquele cinema marginal: Rogério Sganzerla... O cinema marginal da Boca... O Afonso teve uma escola e, quando voltou para Brasília, já tinha toda essa técnica. E adquiriu esse equipamento. Você vê que ele tinha uma câmera 35[mm]. Ele tem... Essa importância dele é fundamental, é o cinema que se chama hoje (eu não gosto do nome) *trash*. Não era isso a intenção dele, ele fazia um cinema rude, mas para o povo. É até a escola em que ele aprendeu. E transformava isso _____. Você pode ter uma idéia porque em todos os filmes dele, o roteiro é dele, as falas, todos dublados. Tecnicamente, você não pode exigir muita coisa, mas um filme que tinha sua comunicação. Eu acho que a importância dele é marca ainda. E todos os grandes cineastas de Brasília respeitam, digamos, o maior produtor de cinema do Distrito Federal. Chegou ao sétimo, oitavo, se não me engano longa-metragem - não é brincadeira. E tinha público sim, ele teve público, e o que ele não imaginava é que os filmes dele chegassem à distribuição nos grandes cinemas. E chegou. Ele começou exibindo modestamente em película, no Cine Karim, que ainda existe, no Karim do Cine Márcia, que era da rede Karim no Conjunto Nacional, e conseguiu chegar – impressionante, mas é verdade – na rede Cinemark do Pier 21 e em Cinemas de São Paulo.

. Mas isso, ele já tinha falecido?

Sr. Fernando Adolfo – Não, ainda vivo. Ainda vivo, ele conseguiu esses contatos. E, em São Paulo, naqueles cinemas, ele conseguiu ter uma distribuidora. E isso é difícil hoje em dia; para os grandes cineastas, já tem uma dificuldade. E tem uma distribuidora chamada Polifilmes em São Paulo, que adquiriu os direitos dos filmes do Brazza. Então, ele tinha uma importância. Uma distribuidora de São Paulo adquiriu os direitos para distribuir em São Paulo e em outros estados, é porque ele tinha um público. A distribuidora tem uma meta. Ele tinha o seu público.

. Mas o que é que é ser maquinista no cinema?

Sr. Fernando Adolfo – Ser o quê?

. Maquinista.

Sr. Fernando Adolfo – O maquinista é toda uma técnica que você começa de trabalhar com cenário, de trabalhar com a grua, de trabalhar... Digamos, um electricista... O maquinista aprende tudo aquilo: de você trabalhar com microfones, saber como são aquelas posições. É uma parte técnica, porque o diretor tem essa necessidade. O Afonso começou por aí. Começou de baixo, fez a carreira, claro.

. Mas aqui em Brasília, ele era bombeiro, não era?

Sr. Fernando Adolfo – Não, ele era. Era a profissão dele. E nas horas vagas, filmava...

. Nas horas vagas, cineasta.

Sr. Fernando Adolfo – Claro. Claro, ele não tinha a técnica do roteiro. Era uma pessoa que nunca teve uma faculdade, uma universidade. Era intuitivamente, mas ele fazia. São comédias os filmes dele. A idéia dele de tiroteio... Toda uma dificuldade, porque ele não tinha som. O “som guia”, que a gente chama hoje em cinema. Ele filmava tudo sem som. Depois tinha que ir a São Paulo e dublar todos os atores. Todos, todos. E você imagina que um filme do Brazza, ele tinha cem, cento e cinquenta atores. Para você dublar cada um desses era uma coisa que não é brincadeira, e ele conseguia fazer isso.

. Porque ele não tinha o equipamento de som?

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, o equipamento ele poderia até conseguir, mas é porque, na certa, ele não saberia lidar com isso, era mais difícil lidar tecnicamente. Como eu lhe disse, ele saiu de uma escola da Boca do Lixo, e isso ele aprendeu na Boca do Lixo, com os técnicos da Boca do Lixo. Ele tinha contatos em São Paulo, com amigos dele, que trabalharam com ele na Boca, ele fazia por preços inimagináveis. Barato porque era o Afonso Brazza que tinha sido amigo. Fica muito mais barato, claro, do que você ter um som direto, como a gente diz. Você teria de pegar um áudio profissional para captar esse som direto.

. E os filmes dele eram feitos do bolso dele?

Sr. Fernando Adolfo – Era, eu acho que já no penúltimo filme, ele conseguiu um recurso aqui nosso, do FAC, que é um apoio do GDF. Mas a maioria... Todos os filmes eram de recurso próprio. Como eu lhe disse: imediatamente o filme era todo passado para vídeo, e ele saía vendendo para os amigos, nas feiras, na rodoviária, no Conic. E com essa venda do vídeo, ele imediatamente partia para outro longa. Quer dizer, ele empregava todo o dinheiro... Morreu pobre, claro, e nunca ganhou dinheiro com cinema. Porque ele fazia filme um atrás do outro. Era compulsivo.

. Existem umas imagens que mostram também o Vladimir fazendo propaganda dos filmes dele, não tem isso¹⁷³?

Sr. Fernando Adolfo – Tem. Claro, isso aconteceu não só em Brasília, mas com grandes cineastas. É o que acontece, talvez, mais forte ainda hoje: é o domínio do mercado americano. A gente cita o americano, porque são as grandes redes. O filme nacional para chegar à tela é muito difícil, como todos sabem. Vladimir, realmente, já foi com faixas para a rua, fazendo a divulgação: “_ Olha vai ser lançado o filme tal... “Conterrâneos Velhos de Guerra” [1990]... “O País de São Saruê” [1971]... Ou vamos trabalhar até no último, no “Barra 68” [2000]. E ele fazia com o maior despreendimento, ia para as ruas, com faixas, para divulgar, porque não consegue tela. Você lança um filme brasileiro hoje, ele fica dois, três dias no cinema, eles tiram de cartaz porque a data já está reservada com grandes lançamentos das grandes *majors*, que são as multi-nacionais. E Manfredo já fez isso, Vladimir já fez isso. Com certeza.

. E a respeito desse chamado “primeiro auge de produção e criatividade”, que foi atingido na década de 90, pelo cinema brasileiro? Isso é real? Isso tem uma influência do Pólo de Cinema é Vídeo? O que é que isso – “o primeiro auge” – numericamente?

Sr. Fernando Adolfo – Numericamente é o seguinte: até então, não havia uma política voltada para a produção de filme. Em 90, 91, se cria o Pólo de Cinema. Quando você cria o Pólo de Cinema, automaticamente você tem de criar os dispositivos de produção. Porque se você tem um pólo, você tem que produzir, não é verdade? Quando você diz esse “avanço”, começou aí exatamente: esse trabalho de captar recurso do próprio governo. Porque em Brasília, até hoje, a iniciativa privada... Não são como os grandes centros que têm grandes empresas... Brasília não tem tantas grandes empresas para financiar essa produção.

¹⁷³ Recordei-me depois que estas imagens são cenas do filme “Vladimir Carvalho: conterrâneo velho de guerra”, de Dácia Ibiapina.

E as leis de incentivo, na época, até 90... Principalmente até 90 - que foi a época em que foi desmantelada a EMBRAFILME -, 90, 92, que não teve produção no Brasil todo. Mas Brasília... Coincidentemente, quando se acaba a EMBRAFILME, se criava o Pólo de Cinema. Já tinha perspectivas de o próprio governo investir. Mas aí foram, praticamente, os cinco anos em que o cinema brasileiro inteiro sofre. A partir de 95, é que é chamada, hoje, a “retomada do cinema brasileiro”. Mais uma retomada, evidentemente. Foi a partir de 95 – aí o cinema brasileiro mesmo. E Brasília acompanha também, a partir de 95. Em 98, tem edital de cinema e conseqüentemente... Então, a década de 90 sim foi a década... Mas isso no cinema brasileiro inteiro, porque a partir de 95 a chamada “retomada” foi quando Carla Camurati lançou “Carlota Joaquina” [“Carlota Joaquina, princesa do Brasil” (1995)], e aí já tinha um investimento de empresas e tal. Porque até 92, o único órgão que fomentava era a EMBRAFILME. Foi, no governo Collor que assumiu, que acabou. Foi no Brasil, e Brasília acompanhou, com certeza.

. Na página da *web* do Pólo, tem os filmes que foram produzidos pelo Pólo, de 91 para cá, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, o que nós falamos hoje é que, de 91 para cá, Brasília... O Pólo de Cinema já produziu mais de cem filmes.

. Desde que foi criado?

Sr. Fernando Adolfo – Desde que foi criado, mais de 120 filmes, entre longas, curtas, vídeos. Tem uma programação constante. Mas é, se você falar, um pólo sem objetos de arte visual... É substancial, não é o ideal. Cinema é uma arte muito cara, quer dizer, recursos difíceis. Mas eu acho que ela começou a crescer em Brasília a partir de 99, 2000, quando foi criado o FAC. Porque aí foi, além dos editais de curta, que nós já temos no Pólo... O FAC começa, como é um dinheiro incentivado, começa a melhorar muito a produção.

. E o que é ser o quarto pólo de produção de cinema [do Brasil]?

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, fomos sim e com muito orgulho, não só da Secretaria de Cultura e do Pólo de Cinema, mas dos próprios cineastas de Brasília. Hoje, nós somos o terceiro. Até então Rio Grande do Sul tinha uma produção constante, continua...

. Foi a partir de 2004?

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, no final de 2003, nós começamos a atingir essa meta. Exatamente pelos incentivos dos editais e do FAC. E chegamos a 2004 confirmados como o terceiro pólo produtor. É tanto que, em 2004, tem esse *boom* da produção brasiliense. Isso é importante. Esperamos que em 2005, este ano agora, tenhamos mais. Mas é o terceiro pólo... Em 2003 e 2004, foi através do trabalho desenvolvido pelo Pólo, os editais e o FAC que chegamos a esse terceiro lugar, que é reconhecido pelos próprios cineastas e pelos próprios gaúchos, que sentiram que a produção deles caiu um pouco e que Brasília superou.

. O primeiro é São Paulo e depois o Rio?

Sr. Fernando Adolfo – Sempre são Rio de Janeiro e São Paulo, os grandes produtores. O Rio e Janeiro sempre na frente.

. Na página [da *web*] do Pólo, é dito que ele foi criado a partir de um debate muito grande em 91. Isso ocorreu de fato?

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, isso ocorreu da seguinte maneira. O Pólo de Cinema, como você diz, desde 78 ele vinha sendo discutido. Não como Pólo, mas como uma política cultural cinematográfica para Brasília. Mas em 90, o atual governador Joaquim Roriz, também candidato ao governo do Distrito Federal... Tinha um grupo de trabalho que foi criado com a campanha de Roriz. E esse grupo de trabalho sugeriu a Roriz a criação do Pólo de Cinema. Esse grupo de trabalho foi formado; à frente dele, tinha o então secretário... O que seria depois o secretário de Comunicação Social, que foi o Renato Riella, sugeriu que no plano de governo estivesse incluída a criação do Pólo. Hoje, o deputado José Roberto Arruda... Era Fernando Lemos, que já foi secretário de cultura... Esse grupo criou o Pólo de Cinema. E aí chamou... Tinha Vladimir, toda a classe de Brasília se juntou e apoiou a criação do Pólo. E foi criado pelo governador Joaquim Roriz, com esse grupo de trabalho, sugerido pelo então secretário Riella, Arruda, Fernando Lemos. São os três cabeças que convidaram os cineastas de Brasília e fizeram este plano de trabalho. E o governador cumpriu, criando o Pólo.

. Eu li que lá houve oficinas e cursos sobre roteiro, montagem e direção. Como é que foi isso?

Sr. Fernando Adolfo – Até 98, nós tínhamos... No Brasil, o Ministério do Trabalho tinha recursos destinados a essa formação de técnicos, que era o FAT – Fundo de Apoio ao Trabalhador. E depois de 98... Aí, realmente, foram feitas várias oficinas, oficinas longas, preparatórias, oficinas de mais de trinta dias, quarenta dias de formação mesmo. Grandes nomes como Suzana Moraes já vieram para dar oficinas de trinta dias aqui. Quer dizer, não é brincadeira você trazer uma pessoa do Rio, de São Paulo, ficar hospedada em hotel durante um mês. São recursos muito altos. Comprar material... Mas como eu disse, existiam esses recursos do FAT, que eram repassados à Secretaria de Trabalho do governo do Distrito Federal, e em conjunto se fazia...

. Era um recurso federal repassado...?

Sr. Fernando Adolfo – Repassado, exatamente. A função dos FAT... Os recursos federais eram passado aos estados, às Secretarias de Trabalho de cada estado, que investiam em preparação de mão-de-obra, não só em cinema. Eu acho que os outros recursos também eram recursos substanciais e também para outras áreas. Mas foi a partir de 98, em 99, o governo federal suspende essa negociação e vem até hoje sem esse recurso. Estão tentando voltar esse ano. O FAT, eu acho que está se reestruturando. O próprio Ministério do Trabalho com as Secretarias. Infelizmente, com esse volume de dinheiro, não dá para se fazer atualmente sem esse recurso do FAT.

. Agora, talvez volte a existir esse FAT. E aí...?

Sr. Fernando Adolfo – Mas não parou definitivo. Como existe o Festival de Brasília, eu anualmente substituo essa falta de recurso para oficinas mais constantes, por trabalhos efetuados no Festival de Cinema [Festival de Brasília do Cinema Brasileiro], que dura uma semana e tem recursos incentivados. E aí nós fazemos. Preparamos, uma vez por ano, vários técnicos e diretores, roteiristas de Brasília.

. E quem era esse público desses cursos lá no Pólo, quando eles existiam?

Sr. Fernando Adolfo – Brasília, como eu lhe disse, tem a ABCV que é a Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo. Para você ter uma idéia, ela tem mais de setenta sócios, setenta pessoas filiadas. São todos estudantes que saem da UnB, hoje saem da Católica [Universidade Católica], das faculdades...

. Isto significa setenta cineastas?

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente, com certeza absoluta. São pessoas que saem, que estudam na UnB, na Católica, nas áreas de cinema. O público é esse. Brasília tem teatro, tem Escola Dulcina. Você vai fazer um curso de atores, de maquiagem, você tem os estudantes de teatro da Faculdade Dulcina. Você vai somar, esse público é muito grande. É um interesse fantástico. Brasília, quando você abre, você lota qualquer oficina, porque há esse público.

. Mas esses setenta que estão inscritos na ABCV como sócios, eles já realizaram filmes?

Sr. Fernando Adolfo – Todos, praticamente. Ou realizaram filmes como diretor, ou como fotógrafo, ou como maquinista, ou como roteirista, ou atores, atrizes. Brasília hoje é, como eu disse – além de ser o 3º pólo produtor de produção do Brasil -, ela também já exporta não só diretores, mas fotógrafos. Eu vou citar um exemplo - de diretores são vários, mas digamos: André Luís da Cunha, um estudante que saiu da UnB, hoje um dos fotógrafos mais requisitados do Rio, São Paulo, o próprio Rio Grande do Sul requisita, Santa Catarina... Então, os nossos técnicos formados em Brasília já têm esse nível de trabalhar em outros estados.

. Isso é interessante, porque eu já ouvi dizer que, na música, também é assim.

Sr. Fernando Adolfo – É, Brasília tem uma história na música, e felizmente o cinema está acompanhando. Brasília, não só festivais nacionais... Hoje mesmo, você pode ver nos jornais, tem dois filmes brasileiros que vão participar de um festival na Espanha: o “Subterrâneos” [2003], do Eduardo Belmonte (que foi aluno da UnB) – abriu o Festival de Brasília o ano retrasado -, e o filme que foi premiado no Festival de Brasília, o curta do Bruno Torres, que está na Espanha.

. Este “O Último Raio de Sol” [2004]?

Sr. Fernando Adolfo – “O Raio de Sol”. Foi premiado no Festival de Brasília e já participou este ano, no Festival de Tiradentes. Foi o primeiro prêmio “júri popular”. Foi selecionado para o Festival de Recife em final de abril, e para a Espanha também. Quer dizer, mostra o nível dos nossos cineastas e reforça o apoio.... Todos eles com o apoio do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal e do FAC.

. Essas perguntas são mais sobre o Pólo mesmo. Eu conheço muito pouco a respeito do Pólo. Acho até que é porque não há, na verdade, muita informação, a não ser esta que está no *site* [*site* da Secretaria de Cultura do DF]...

Sr. Fernando Adolfo – O Pólo, para você ter uma idéia, nesse dois últimos meses agora, desde dezembro, eu não tinha mais agenda para a produção de filmes, ele está lotado. A produção do filme do André Luís Cunha, que eu lhe falei (que ele agora está indo para a direção) filmou em dezembro. Em janeiro, teve a produção de outro curta-metragem. Quando eu digo a “produção”, é que ela passa dez, quinze dias filmando no Pólo. O curta-metragem que foi um edital do Pólo também: “Dona Custódia” saiu a semana passada, toda uma produção com cenário. E, imediatamente já, desde sábado, semana passada (e provavelmente vai ficar mais dez ou quinze dias filmando) outro curta-metragem, uma produção do Duque Associados. E o estúdio do Pólo de Cinema está com um cenário belíssimo. O Pólo existe realmente, e ele não é muito comentado porque as pessoas têm a impressão... As pessoas ouvem muito falar no PROJAC, que é o do Rio de Janeiro. Mas aí você tem que ver que é novela, é artista circulando. O Pólo, na verdade, ele dá esse suporte. Mas as pessoas imaginavam que o Pólo ia estar circulando de atores, atrizes - não. Digamos, nós tivemos agora filmes lá porque o roteiro se baseia. Mas, se um roteiro é premiado, digamos... O roteiro tem uma temática urbana, tem que ser filmado no Núcleo Bandeirante, em Taguatinga, na Ceilândia ou no Conic, ou dentro de um apartamento. Quer dizer, o Pólo incentivou o filme, tanto financeiramente, como institucionalmente. Mas não é obrigado a filmar no espaço do Pólo. Então, é por isso que ele não é tão comentado. Mas eu acho que este fomento é que é importante, é a produção. Para depois você reequipar o Pólo; o Pólo é uma área de

quase setecentos hectares. E há um novo planejamento, há já um novo projeto para ocupar não toda essa área, evidentemente. Para você ter uma idéia, o PROJAC, do Rio de Janeiro, ele tem sessenta hectares. É um espaço muito grande, ele tem que ocupar não só de cinema, ele é chamado Pólo de Cinema e Vídeo, mas outras mídias também, como televisões, como editoras. Hoje, a mídia cinema não existe mais, cinema só. Essas novas mídias são todas... Há um novo projeto, não é de pequeno prazo, porque é um projeto ambicioso, mas que há negociações. E, futuramente, uma Escola de Cinema está sendo negociada para lá, já tem contatos com o Ministério da Cultura, já vão se abrir os contatos com as próprias autoridades de algumas Secretarias de Brasília, para já mostrar este projeto. Então, ele tem um futuro.

. E a seleção dos projetos que vão ser contemplados pelos editais: como é que ela se dá? É o CONCIVI que faz essa seleção?

Sr. Fernando Adolfo – Não, absolutamente. O CONCIVI, ele aprova o edital, mas só as suas regras, as suas normas, os seus valores – em dividindo. Sendo o edital público, então, é criada uma Comissão de Seleção. São duas etapas: ele tem uma etapa que analisa a documentação. As pessoas têm que estar quitadas com todos – por ser um edital público –, com todos os seus impostos em dia, tanto federal, como local. Sendo aprovada esta documentação, aí parte para a análise do projeto em si: e aí são escolhidos cinco membros, pessoas de reconhecido conhecimento da área cultural, que vão analisar esses roteiros. São pessoas oriundas desta área e que não estejam envolvidas nas inscrições. Para você ter uma idéia, este edital de curta-metragem - que encerraram as inscrições agora na semana passada -, nós tivemos cinquenta e oito projetos inscritos, entre 16[mm] e 35[mm]. São cinquenta e oito cineastas participando dessa seleção. É nesse sentido: essa comissão é também indicada por representantes. O curta-metragem são representantes da Associação [Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo] e representantes da Secretaria de Cultura, que escolhe cineastas ou diretores, roteiristas, professores, pessoas da área cultural da cidade.

. Da Associação: ABCV?

Sr. Fernando Adolfo – A Associação que é dos curta-metragistas indica dois representantes da classe.

. Associação dos Curta-metragistas?

Sr. Fernando Adolfo – É, ABCV - Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo que representa os curta-metragistas. No caso do longa-metragem, a Secretaria indica pessoas ligadas ao cinema, estudiosos, professores. Este critério... Não só o edital da Secretaria, mas todos os editais: tanto em nível local – que eu cito o nosso -, e em nível federal – tanto da ANCINE, do Ministério da Cultura -, todos têm esse mesmo perfil.

. Eu não sabia que a ABCV era só para curtas.

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, é.

. A APROCINE é que...

Sr. Fernando Adolfo – A APROCINE é que representa os produtores de longa-metragem.

. Mas, no caso, vocês não chamam pessoas da APROCINE. Como, por exemplo, chamam da ABCV?

Sr. Fernando Adolfo – Pode, claro. E vice-versa: pode até botar um da ABCV para julgar o da APROCINE. Isso não vai... Desde que eles não estejam envolvidos. Mas pode, não há essa separação não.

. Em 92, o Pólo abre o primeiro edital nacional para [finalização de] longa-metragem. Há por parte dos cineastas brasilienses uma certa insatisfação do Pólo do DF abrir um edital para o Brasil inteiro?

Sr. Fernando Adolfo – Não, na verdade não. Para você ter uma idéia, este primeiro edital para o Brasil... O Pólo foi criado com assessoria com o intuito de trabalhar em nível nacional, porque Brasília não tinha uma produção, digamos, concretizada. Eram valores consistentes para a época, e com certeza Brasília não ocuparia todo esse espaço. E havia uma discussão no CONCIVI, porque o próprio CONCIVI, até então, tinha um representante em nível nacional. Não era só como é hoje, que não tem esse representante em nível nacional, que era o próprio Nelson Pereira dos Santos, que representava os cineastas brasileiros. Foi criado, não houve nenhuma discussão e tal. Mas Brasília... Cresceu a produção e se chegou a um consenso; não que os cineastas de Brasília pediram isso, é que os próprios outros estados começaram a fazer seus editais sem a participação de outros estados. Não foi nenhuma retaliação, era uma coisa simples: se os impostos são gerados aqui, nós já temos condições, produção, produtoras especializadas, já temos técnicos, cineastas. E os outros, digamos: o Rio de Janeiro tinha o seu edital para o Rio de Janeiro, São Paulo para São Paulo, Rio Grande do Sul para o Rio Grande do Sul. E porquê Brasília para o Brasil inteiro? Se os recursos já não são suficientes para todos. Foi uma coisa de consenso, nem os nacionais se rebelaram, e eu acho que foi uma coisa justa para ter... Se o dinheiro é gerado aqui, os impostos são daqui, eu acho que tem que ficar aqui sim.

. Mas esse edital de 97 ainda era...?

Sr. Fernando Adolfo – É o de 97 que eu digo, ele foi para o Brasil inteiro.

. Mas já se exigia que trinta por cento da equipe técnica e do elenco fosse formada aqui em Brasília.

Sr. Fernando Adolfo – Por técnicos brasilienses. Por quê? Como eu lhe disse, nós já tínhamos pelo menos, nessa época, trinta por cento - Brasília já dispunha. Hoje nós temos, praticamente... Não digo cem por cento, porque o filme também tem aquela intenção comercial. E você precisa de um ator ou uma atriz de renome, talvez até um fotógrafo de renome internacional, porque o Brasil tem muitos. Então, essa margem a gente continua usando trinta por cento _____. Mas, na época, já exigia isso. Hoje não, porque é brasiliense. Mas nós não exigimos que sejam todos brasilienses, não. O edital já diz que podem ser técnicos de fora; fica a cargo do diretor e do produtor escolher um ator, uma atriz que vá, realmente, engrandecer o filme com relação ao público.

. Desde 97, o Pólo abriu outros editais, com alguma exigência como esta: de que trinta por cento da equipe técnica e do elenco fosse formada em Brasília? Quer dizer, essas exigências, com o tempo, elas foram sendo...

Sr. Fernando Adolfo – É, elas vão ser adaptadas. Mas, de qualquer maneira, tem que ter para você preservar a mão-de-obra local. Por isso, é importante que você tenha esses trinta por cento. Você preserva a mão-de-obra local que temos; na verdade, como eu já disse, Brasília já está exportando. Digamos, o cineasta tem que ter uma residência de, pelo menos, três anos, fixa na cidade. Todos os estados prevêm isso. Por quê? Porque é uma política... Hoje em dia, os recursos são da população, você tem que aplicar onde são...

. Essa exigência de três anos já foi desse último edital, não é?

Sr. Fernando Adolfo – Não, ela já vem desde editais anteriores. Isso na verdade não é só o edital do Pólo de Cinema; o edital do FAC também exige isso porque é para provar que os recursos são de empresas de Brasília, e que essas pessoas residem em Brasília. É exatamente para o dinheiro não ser alocado para outro estado que já tem mais recursos do que nós.

. E também houve, neste último edital, esta exigência de que os dez curtas selecionados realizassem o filme aqui no DF.

Sr. Fernando Adolfo – Ele tem que ter uma temática, pelo menos, do Distrito Federal. Nós somos uma cidade hoje... Vai para quarenta e quatro anos. Brasília tem história. Mas, pelo menos, que tenha essa temática não só de Brasília, mas do próprio Centro-Oeste, para você preservar um pouco essa coisa...

. Por exemplo, um filme como “A Paisagem Natural” [1990], do Vladimir. Se ele fosse ser inscrito nesse edital, para ser filmado ainda, ele seria aceito dentro desta exigência de que fosse realizado em Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Não, na verdade, você tem duas vertentes aí. Você citou o Vladimir. Ele está filmando agora o “Zé Lins” [“O engenho de Zé Lins”]. Quer dizer, ele obteve o apoio do FAC. No ano passado, o apoio integral que ele pediu, que foi distribuído. Na verdade, ele está sendo filmado... Porque a história tem de ser onde ela aconteceu, onde ela existe. Então, essa exigência não há neste caso, para você... No curta-metragem, ainda se insiste um pouco nessa temática. Com relação ao longa, não tem sentido.

. Na matéria do jornal, é dito que os dez curtas terão de realizar os filmes no Distrito Federal. Eu tenho a impressão de que há uma (vou usar essa palavra) confusão. É como se as pessoas não soubessem bem onde começa Brasília, onde termina, onde é Distrito Federal... E até mesmo o Centro-Oeste parece que vira Distrito Federal também. Outro dia, eu escutava a rádio Nova Brasil FM fazer uma propaganda de Corumbá de Goiás e Pirenópolis, que começava dizendo: “_ Conheça Brasília”. Eu pensei: “_ Mas isso não é mais Brasília”.

Sr. Fernando Adolfo – Não é Brasília.

. Então, quando há essa exigência de os filmes serem realizados no DF, isto está claro na cabeça de quem formula essa exigência: de que é exatamente no Distrito Federal? Por exemplo, quando eu vi o José Dumont, falando d’ “O Último Raio de Sol” [filme no qual o ator encena um papel], ele diz: “_ Nós estamos falando desses filhinhos de papai de Brasília”. Só que a história do filme também não se passa em Brasília, os personagens não estão em Brasília, eles estão em Alto Paraíso, nesta região da Chapada...

Sr. Fernando Adolfo – Mas ali não. Eu acho que a idéia do filme é a de que, na verdade, o Alto Paraíso é... E como é hoje: você vai a Caldas Novas, Pirenópolis, noventa por cento são de brasilienses. Então, é nessas viagens que esses filhinhos de papai, como ele cita, fazem. Quando você cita a exigência do edital: primeiro, esse edital é discutido com a própria classe. O CONCIVI tem representante da ABD e da ABCV. Quando ele diz que ele tem que ser produzido... Na verdade, ele não obriga você a filmar dentro do Distrito Federal. A produtora tem que ser do Distrito Federal, porque nós já temos produtoras capazes. O cineasta tem o roteiro. O roteiro dele foi aprovado. No currículo, que nós vamos discutir, a produtora tem que ser de Brasília. Porque ele simplesmente poderia pegar os recursos do Distrito Federal e pegar uma produtora do Rio ou de Goiânia, ou de São Paulo. A produtora é que fica com esse dinheiro e distribui nas partes técnicas, ela que gasta o dinheiro na produção do filme. Ele diz: é a produtora do Distrito Federal. O Belmonte [José Eduardo Belmonte] está rodando o segundo longa dele, mas o roteiro tem Brasília, tem São Paulo e Rio de Janeiro. Ele vai ter que filmar no Rio e em São Paulo. É claro que tem filmagens em Brasília também. Agora, a produtora tem que ser do Distrito Federal. Por isso é que tem uma certa confusão. Mas não obriga que as cenas tenham que ser todas... Como eu citei o exemplo do Vladimir. Mas o filme “Zé Lins” tem de ser filmado na Paraíba, no Rio de Janeiro, onde andou José Lins, não é?

. É porque, no jornal, indicava-se esses dois pré-requisitos: de que as produtoras locais estivessem constituídas no DF há pelo menos três anos, de que os dez curtas selecionados fossem realizados no Distrito Federal.

Sr. Fernando Adolfo – Aí deve ter havido um equívoco. Porque realizar é isso: é a produção.

. É a produção?

Sr. Fernando Adolfo – Realizar é a produção que tem que ser realizada. Não são as filmagens em si. Porque o roteiro (dependendo) – como eu citei o do Belmonte – tem cenas...

. E o que é que o espaço físico do Pólo oferece aos cineastas para a realização do filme?

Sr. Fernando Adolfo – É como eu lhe disse, esse dois, três meses, ele está constantemente... Ele tem um estúdio. Esse estúdio é próprio para você formar qualquer cenário. Ele é imenso, tem um pé direito de quase vinte metros. Tem toda uma acústica, ele é revestido para absorver impactos externos, ele tem toda uma iluminação. Ele agora... Esse curta... Ultimamente, foram três curtas que nós tivemos lá. O primeiro curta teve que construir um submarino lá, estava nas dimensões... Foi construído um submarino dentro do estúdio. Agora, o “Dona Custódia”, que é a história da obra do Fernando Sabino... Foi construído todo um apartamento dentro do estúdio.

. O nome da obra do Fernando Sabino é “Dona Custódia”?

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente.

. É um romance?

Sr. Fernando Adolfo – É.

. Engraçado, eu conheço bastante coisa do Fernando Sabino, nunca ouvi falar desse.

Sr. Fernando Adolfo – É “Dona Custódia”. É um escritor que se aposenta e, depois, tem uma empregada. Tem todo esse diálogo. Mas acontece todo dentro de um apartamento. Um apartamento inteiro foi construído no estúdio do Pólo. Ele dá esse espaço. Se a pessoa tivesse que alugar um apartamento, ia ser uma fortuna. É difícil, porque tinha que ter um apartamento vazio. Quer dizer, é complicado. Tem outro cenário, porque nós estamos começando agora, exatamente essa semana, mais um curta-metragem, uma produção de Brasília com grande elenco. E também com um cenário enorme, ocupa o Pólo inteiro, o estúdio do Pólo inteiro. Ele oferece, além do estúdio, alguns equipamentos. Nós temos um convênio com a Quanta, que é a maior empresa de iluminação do Brasil, de São Paulo. Nós temos um convênio. E temos equipamento de iluminação. Podemos emprestar. E temos uma câmera em 35[mm], uma câmera em 16[mm]. Temos refletores, microfones. Então, o Pólo ainda tem uma certa infra-estrutura.

. E lá se faz também a montagem?

Sr. Fernando Adolfo – Nós temos ainda, no próprio Pólo, uma moviola onde se faz montagem. Mais em 15 mm, o próprio curta em 35[mm]. Essa moviola, para facilitar, já fica aqui na W3, no Centro de Atividades, que é um equipamento utilizado normalmente. Então, para não ter esse deslocamento todo. Temos um gravador, que chama-se gravador Nagra[?], que é um gravador próprio, principalmente, para documentário, porque é de extrema precisão. Quer dizer, não temos nenhum equipamento moderno, de última geração, porque não é a função do pólo atualmente. Eu acho que a política, atualmente, é primeiro reforçar a produção, e depois se pensar em... Porque hoje é muito caro e torna-se obsoleto rapidamente; não adianta você comprar equipamento de última geração. E no poder público, hoje, nós não temos técnico, é proibido se fazer concurso. Até a manutenção ia ficar muito aquém do necessário, e acaba se perdendo todo o material caríssimo.

. Lá se produz vídeos também?

Sr. Fernando Adolfo –É, porque ele tem essa função também e esse material.

. Então, deve ter também sala de edição?

Sr. Fernando Adolfo – Não, sala de edição não. Porque, como eu disse, são equipamentos em que você teria uma manutenção constante, uma renovação constante, porque com o avanço dessas novas mídias... Como o computador, você compra um hoje, daqui a um mês você tem uma coisa mais avançada. Então, de repente, você empregou um dinheiro que em seis meses você teria que substituir. É uma coisa muito cara, muito difícil. Eu acho que, no momento, o Pólo não é para investir em equipamentos, nem teria esses recursos.

. Então, o que ele oferece mais é o espaço?

Sr. Fernando Adolfo – É, além do espaço, os próprios recursos para a produção. Porque Brasília, para você ter uma idéia, no ano passado, nós investimos, praticamente, mais de dois milhões de reais só em produção. Não é qualquer estado que investe, digamos assim... Dois milhões de reais é substancial. Nós temos este edital de curta de seiscentos mil, nenhum estado brasileiro tem. Só Brasília, anualmente, bota seiscentos mil só para a produção de curta-metragem. O ano passado foi quase um milhão de reais só do FAC, e agora mais um edital de quinhentos mil para longa. Quer dizer, ano passado foi mais de dois milhões. Isso é substancial. O Pólo tem toda essa função, a Secretaria de Cultura. E tem uma coisa fantástica, que é invisível, que chama-se “o apoio institucional”. Este apoio institucional é o que, digamos, encarece muito qualquer produção. Porque você tem um filme de época e aí você tem que fechar ruas. Recentemente, num filme do Barbieri [Renato Barbieri], nós tivemos que cercar toda a praça dos Três Poderes. Tem que ter polícia, Detran, você precisa de helicóptero. Isto tudo é um custo, que, institucionalmente, o Pólo atua junto das secretarias do governo, e que sai tudo, praticamente, de graça. Se a produção fosse pagar, era um custo imenso em cima da produção. O Corpo de Bombeiros... No próprio filme que eu estou citando [“As Vidas de Maria”], tivemos que fazer uma chuva, em agosto, na igreja Dom Bosco, para o casamento d’ “As Vidas de Maria” [(2004), de Renato Barbieri]. É todo um aparato, com uma chuva artificial, com bombeiro. Isso, numa produção, fica caríssimo. O Pólo tem toda essa estrutura que a mídia... Não por falta de conhecimento, mas são detalhes pequenos que não são divulgados, mas que na produção influem muito.

. É uma produção que vai desde oanel que a atriz principal usa até o negativo do filme?

Sr. Fernando Adolfo – Isso aí é a etapa que, talvez, seja a mais cara, que chama-se “finalização do filme”. Porque aí, claro, toda essa finalização requer recursos extras. Muito caro porque é tudo feito em São Paulo, Rio, São Paulo, que é exatamente o que a gente chama, hoje, de *transfer*, você passar de digital para película.

É você fazer toda uma parte de efeitos especiais, de mixagem, é uma parte caríssima. Isso é Rio, São Paulo. Brasília não dispõe.

. É uma longa história, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, o cinema é. São cem anos de cinema, cento e poucos anos. Mas Brasília tem quarenta e quatro anos de história.

. E como é ser diretor do Pólo de Cinema e Vídeo do DF?

Sr. Fernando Adolfo – Eu, como eu diria, sou um funcionário de carreira. Já passei por várias diretorias, praticamente todas. Burocraticamente, dentro da Fundação Cultural, ou Secretaria de Cultura. Então, o Pólo de Cinema foi mais uma experiência. Já fui o diretor de vários departamentos. Sou o diretor do Pólo e já tinha sido antes, aí fui para outra opção, depois voltei novamente. Estou desde 99 como diretor do Pólo, e para mim foi mais uma experiência. Eu já lido com a área de cinema, tenho todo um relacionamento com cineastas não só de Brasília, mas, devido ao Festival, do Brasil inteiro. Então, foi mais uma função. Como eu tenho essa facilidade de diálogo, de amizade, eu acho que isso facilita o contato com os produtores, atores e técnicos de Brasília.

. Mas é mais uma função para quem já fez uma ponta em “Deus e o Diabo na terra do sol”?

Sr. Fernando Adolfo – É, para você ver, a gente tem toda... Além disso, sou coordenador geral do Festival de Brasília, que toma o tempo o ano inteiro (você fazer um evento desse porte). Toda a área de cinema: temos o Cine Brasília, que temos que fazer uma programação mensal, também requer tempo. Mas é tudo dentro da área de cinema, como eu lhe disse, esse conhecimento, essa amizade com toda a classe, e também em nível nacional, facilita, não é tão cansativo.

. É o senhor que faz a programação do Cine Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – É, o Cine Brasília tem uma programação voltada para um público específico. O Cine Brasília mantém uma política de valores de cobrança de ingresso acessível ao grande público. Aquele público que, hoje, também não pode mais tanto assim freqüentar o shopping, ele mantém um preço popular: é três reais para estudante, que são os nossos maiores freqüentadores. Ele tem uma programação cultural, é voltada para o cinema de arte e, obviamente, com programações temáticas. Com as embaixadas, nós fazemos mostras, anualmente. Nós temos já tradicionais mostras. Como acontece sempre em março (os países de língua francesa), que é a Semana da Francofonia. Nós temos o mês inteiro em junho, sempre com a União Européia; nós temos filmes de todos os países da União Européia. Temos mostras específicas de várias embaixadas: Portugal, Espanha. Nós temos uma mostra só de cinema brasileiro – que é a ABCV. Este ano nós, provavelmente, teremos mais três mostras: com a Câmara Legislativa, com a ABCV – só de filmes brasileiros. São dez anos do Prêmio Câmara Legislativa no Festival, nós vamos passar mais de trinta filmes premiados em Brasília. O Cine Brasília tem essa característica. Não existe mais cinema com mais de seiscentos lugares, e, evidentemente, o público é pequeno com relação à capacidade. É ocioso, mas é porque ele tem uma programação voltada para um público específico. Filmes que, praticamente, você não assiste nos grandes shoppings, não vai assistir nunca. Dificilmente, mas a gente faz reprises de filmes que foram mal lançados. Mas é voltado, nesse sentido, para uma mostra de cinema de arte, o que se chama “cinema de arte”. Trabalhamos com distribuidoras independentes e alternativas, ao invés de trabalhar como as grandes *majors*, que só trabalham com filmes comerciais.

. Mas esses filmes que passam lá, geralmente, não são filmes que tem em vídeo, que já foram exibidos há muito tempo?

Sr. Fernando Adolfo – Não, na verdade, ele pode até exibir um filme que foi lançado em vídeo. Quando acontece isso é porque... Você em vídeo, você vai assistir na televisão, é uma coisa pequena, você não tem todo o recurso do cinema. Hoje, para o cinéfilo, não adianta ele assistir em vídeo, se eu tenho uma obra que foi recuperada em película, uma obra que estava perdida, ela pode estar passando na televisão em vídeo, mas você vai ver em toda a sua dimensão no cinema. É diferente. Eu acho que o cinéfilo prefere a sala de cinema, o clima da sala de cinema, a tela grande, a tecnologia do filme que não tem intervalo. É diferente, tem esse fator. Por isso é que eu disse que é para um público específico.

. Eu concordo com o senhor...

Sr. Fernando Adolfo – E o público que estuda, ele não vê muita televisão. Trabalha de manhã, trabalha de tarde, estuda à noite. Às vezes, ele não tem essa chance de naquele horário... Só se coincidir para que ele assista aquele filme, mas é raro.

. Mas o que é que o senhor acha da frequência do Cine Brasília fora do Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Isso aí, aliás, é uma pergunta que todo... Ninguém responde. Difícil isso, não é pela programação. O festival é porque tornou-se esse evento que é uma festa esperada o ano inteiro. Toda essa juventude que vai, ela tem um espírito do próprio Festival de Cinema, daquela Mostra Competitiva... São filmes que estão estreando no Festival de Cinema, tem todo esse... E tem toda a história por trás do Festival. O público brasileiro assumiu aquilo como o seu maior evento. Você vai hoje em Salvador, o seu maior evento é o carnaval, em Recife também; no Nordeste, tem cidades que é o São João; no Rio de Janeiro e São Paulo... Brasília é uma cidade nova, o Festival nasceu com a cidade, praticamente. Então, o público tem esse carinho, ele assume o Festival como esse grande momento dele. Essa diferença. E o cinema de arte, como eu lhe disse: um público específico. Ele não atinge essa camada; é o público estudantil, é um filme dirigido para o cinema de arte. É um cinema grande, o filme fica lá uma semana, é pequeno o público e vai continuar sendo.

. Mas é muito pequeno, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É muito pouco o público, exatamente pelo perfil da obra de arte, que, infelizmente, é isso.

. Mas porque é que no Academia [Cine Academia], que também é um cinema de arte, tem mais gente?

Sr. Fernando Adolfo – Academia tem uma vantagem... Não tem uma vantagem. São dez salas, ele tem... O Cine Brasília é serviço público, eu não posso alugar um filme... Digamos: a Academia tem a chance de trabalhar também com a grande distribuidora do cinema de arte, que hoje você tem. Você tem a Imovision. A Imovision é uma distribuidora, mas ela só trabalha com lucro. Ela prefere distribuir esse filme na Academia porque ela cobre quinze reais o ingresso. Se ela cobre quinze reais o ingresso, ela está ganhando; ela sabe que, no Cine Brasília, eu vou cobrar três. Então, é muito mais interessante... Mas eu jamais poderia passar o Cine Brasília para quinze reais: eu teria esse mesmo filme, mas aí foge toda essa política do que é. Então, a Academia tem essa chance. Como tem outro cinema... Mais dez salas estão sendo abertas, agora, na Casa Park, que vai ser esse mesmo perfil de concorrência com a Academia de Tênis. São dez salas mais a livreria Cultura. Quer dizer, vai competir com a Academia de Tênis. O governo, como Estado, eu não posso pagar esse preço. Academia, como é um cinema particular, o cara pode pedir: “_ Ah, eu quero cinco mil de

aluguel, ou dez mil para você passar esse filme”. Academia pode bancar esses dez mil, de cobrar ingresso caro e ficar lá um mês cobrando quinze reais. O serviço público não tem como pagar isso. Isso é que o público não vê. É uma boa observação, mas tem todo esse trâmite... Que eu teria que virar o Cine Brasília num cinema comercial como é... Academia é um cinema comercial. E tem outros incentivos; ele tem, digamos, vou citar apenas “telecomunicações” que bancam isso como patrocínio. Não é verdade? Então, é um cinema comercial. A observação que você fez... Outro dia saiu uma reportagem no Correio Braziliense. É isso mesmo. Mas, infelizmente, há esse problema. Eu teria que transformar o Cine Brasília, exatamente, igual aos outros: comercial. E não é a função, felizmente.

. Mas, então, os filmes que passam lá não são filmes mais antigos, filmes que estão assim empoeirados...

Sr. Fernando Adolfo – Também eu passo. Claro, claro, porque eu acho que é a função dele. Só que o Cine Brasília, eu acho que a tendência dele é ser sempre um cinema de mostras. Como é um cinema do Estado, ele não requer lucro. Porque o comercial, eles querem lucro. E a distribuidora visa um lucro. Então, é o que eles dizem: “_ Ué, porque você não bota o seu cinema para quinze reais também?”. Quer dizer, eles não querem saber do fator social do cinema: que eu atinjo este público que não pode pagar esse preço. Academia tem realmente esse público que mora no Lago Sul, esse público que tem carro vai lá pagar esse preço porque tem dinheiro. O Plano Piloto ainda tem condições de frequentar. E o Cine Brasília não tem como capturar esses filmes porque não pode pagar por esses filmes. Então, eu passo exatamente filmes que são alternativos, mas filmes que são recuperados, que tem muitos anos que você quer rever. Mas é uma luta inglória o Cine Brasília disputar com essas grandes redes, e mais uma inaugurando. É mais um entrave.

. Gostaria que o senhor falasse do papel do Fundo da Arte e da Cultura na área de cinema.

Sr. Fernando Adolfo – Com relação ao FAC. O FAC é um instrumento... Eu acho que essencialíssimo na adição[?] cultural de Brasília. O FAC foi criado ainda pelo Governador Roriz, a partir de 99, quando ele assume o governo. E a secretária de cultura (nomeada então), Maria Luiza Dornas, idealiza o FAC. Por quê? Sempre a comunidade cultural e artística de Brasília, a exemplo de outros estados, pedindo uma lei de incentivo à cultura, e uma coisa com muita discussão, vários deputados distritais propondo leis. E estas leis de incentivo, digamos, podem ser uma faca de dois gumes. Primeiro, porque não só em Brasília... Aliás, é uma norma em todos os estados: uma coisa chamada renúncia fiscal. E qualquer secretário em nível nacional, estadual, da própria presidência da república sabe que renúncia fiscal é um perigo. Isso depende muito de arrecadação e é uma coisa inconstante. E o FAC, como Brasília é uma cidade jovem... Projetos que o próprio governador Roriz estabeleceu de pólos, de indústrias, em Brasília, atrairiam novas empresas para Brasília. Felizmente, deu certo. E hoje é um instrumento incontestável, que atinge toda a camada cultural de Brasília. E o cinema tem a sua fatia, a partir, principalmente... De dois anos para cá, tem aumentado a fatia da área de cinema substancialmente. Uma política desenvolvida com a classe cinematográfica e o secretário Pedro Bório [Secretário de Cultura], que assumiu, na época, a secretaria... Um compromisso com a classe, e tem cumprido isso. E eu, na diretoria do Pólo, confirmado como diretor pelo próprio Pedro Bório... Traçamos esta meta de também aumentar essa fatia. Não em detrimento das outras áreas, mas explicando para a própria classe cultural que o cinema também é importante, que mantém divisas, que gera mais rendas, empregos, leva a própria imagem da cidade ao país inteiro, ao exterior, porque o cinema tem essa força. E por ser também uma indústria muito mais cara, que forma pessoal técnico em nível muito mais tecnológico avançado. O FAC tem desenvolvido e cria, a cada ano... Para você ter uma idéia, esse ano o FAC dispõe, para a área cultural de Brasília, de quase oito milhões de reais. Eu acho que continua sendo Brasília o maior investidor na área cultural. Num processo de incentivo que não seja uma lei, e sim um mecanismo direto em que as empresas repassam esse dinheiro, diretamente, para o Conselho de Cultura.

. O cinema estaria recebendo hoje a maior parte desses oito milhões?

Sr. Fernando Adolfo – O cinema é porque, além do FAC – em que ele tem uma fatia substancial -, existe o projeto do Pólo de Cinema, por meio de edital. Então, os editais – tanto de curta 35[mm], 16mm e de longa-metragem – chegam praticamente... O ano passado, só de edital, foi praticamente um milhão de reais. Com mais um milhão do FAC: dois milhões. O cinema, por ser mais caro, ele tem esse outro incentivo do Pólo.

. E o senhor já fez, ou faz ainda, parte da comissão de seleção de roteiros-cinematográficos do FAC?

Sr. Fernando Adolfo – Na verdade, eu já fiz parte de comissão de análise de roteiros não só do FAC, como dos editais do Pólo de Cinema. E também em nível nacional: já fiz parte da análise de roteiros (em nível federal) da ANCINE, vinculada ao Ministério da Cultura e à Casa Civil. É interessante porque alguma pessoa que tem uma experiência na área de cinema, que conhece, praticamente, todas as suas fases, é importante, pelo menos, não só fazer parte, ou não obrigatoriamente fazer parte, mas que tenha pelo menos a coordenação final nessa comissão.

. E, no caso dos roteiros do FAC e do Pólo, que são sobre Brasília, o que é que eles mostram da cidade?

Sr. Fernando Adolfo – Brasília, hoje, ela já tem uma diversidade cultural. Brasília: quando você fala em Brasília, você fala no Distrito Federal, que está, praticamente, com dois milhões de habitantes. Isso cidades como Taguatinga, Ceilândia, Samambaia, Santa Maria são mega-cidades. E cidades com superpopulação. Superpopulação, em qualquer parte do país, gera conflitos. São problemas sociais de todas as maneiras, não só sociais, mas culturais, educacionais. E isso influi no artista. Você vê hoje: Brasília não tem só aqueles roteiros urbanos. Tendo em vista esse problema social e político; essencialmente político – é o onde concentra todos os poderes... Evidentemente, desperta essa tendência dos jovens cineastas estudantes. Nos roteiros, a gente vê que, em anos anteriores, era voltado mais para a ficção. Pela própria instituição da cidade, ou talvez por se concentrar praticamente no Plano Piloto, com alunos formados na UnB. Hoje, você com extensões tanto da UnB e com faculdades em Taguatinga, em Ceilândia, em Santa Maria, em Valparaíso, então, os alunos têm contato com outra forma de... Ou talvez mais profundamente com problemas mais sociais, abrangentes. Não só o da própria violência, que, infelizmente, também Brasília chega à sua vez exatamente por esse crescimento. E, às vezes, desordenado. Essa proximidade com o Entorno, com cidades de Minas, da Bahia... Tem todos esses conflitos, eu acho que os roteiros seguem muito isso. A gente tem roteiristas hoje que moram em Taguatinga, roteiristas que moram no Guará, que conviveram mais com os problemas das cidades-satélites, não só do Plano Piloto. E isso a gente, nota nos roteiros, essas tendências.

. Mas os roteiros de antes, como o senhor falou, eram mais de ficção. Hoje, já tem mais roteiros de documentário?

Sr. Fernando Adolfo – Claro. Hoje, o documentário está numa fase não só nacional, mas internacional. Nesses últimos quatro anos, ele deu um salto muito grande. Também facilitou, como eu já havia falado antes, pelas novas tecnologias. O documentário é muito mais difícil de captar recursos do que um “ficção”, onde você pode usar o *merchandising* de patrocinadores, de investidores. No documentário não, ele não deixa também de ser uma ficção, mas ele é direto, ele é uma “ficção-verdade”, ele denuncia, ele é muito mais contundente nesse ponto. Então, ele sempre teve uma carreira muito menor. Mas, felizmente, ele está retomando a sua real dimensão não só no Brasil, mas também em Brasília, que tem grandes documentaristas, como o próprio Vladimir Carvalho, Manfredo Caldas, Barbieri [Renato Barbieri] (que era apenas na ficção, já incorreu em vários documentários também importantes). Eu acho que o documentário tem essa felicidade de maior comunicação, principalmente com um público específico, porque ele retrata a realidade do nosso povo, a realidade da sua gente, da sua cidade, do momento político e histórico.

. Mas quais seriam esses anos onde a ficção estaria mais presente? Anos 90?

Sr. Fernando Adolfo – Até os anos 95, quando começou esse novo *boom* do cinema brasileiro. E é onde começa - nós podemos chamar - o Dogma 95, que foi um cinema de baixo orçamento que surgiu somente com cineastas europeus, com filmes que chegaram a dar rendas de público e de bilheteria não iguais, mas próximas ao de ficção. Um exemplo: “A Bruxa de Blair”, que foi o famoso Dogma 95, pois ali que explodiu de público. E com as novas tecnologias, chegou-se a esse padrão que nós chamamos de “baixo orçamento”. O “baixo orçamento”, com a nova mídia, facilitou muito a carreira do documentário. Por isso é que ele chega... Você, hoje, tem uma experiência importante, porque o baixo orçamento dá para você filmar tranquilamente. Você não usa a película como você usava antigamente. Com a nova mídia, você pode, simplesmente, fazer gravações diretas de horas e horas, e depois editar. Você guarda aquele momento, que é digital realmente. Na película, era muito caro o documentário. Você gravava durante quatro minutos, oito minutos no máximo, teria que cortar. Ficava uma coisa mais difícil, muito mais cara. E hoje com a nova tecnologia... Eu acho que isso ajudou muito o documentário: a voltar a ter uma carreira... Hoje, já tem bilheteria, às vezes, maior do que o próprio “ficção”, no cinema artístico-cultural.

. E eu ouvi dizer também que os cineastas no FAC são os mais organizados. É assim mesmo?

Sr. Fernando Adolfo – Eu acho que a classe cinematográfica - por se dividir em suas associações. A classe de cinema, não só no FAC, eu acho que eles já vêm... Ela tem um fortalecimento, como nós já falamos anteriormente, desde a criação, nos anos 70, das ABD's – Associações Brasileiras de Documentaristas -, e então formou toda essa organização. Em Brasília, você tem uma associação dos curta-metragistas, uma associação dos longa-metragistas. Eles debatem semanalmente, mensalmente tem assembleias. É mais organizada nesse sentido.

. O senhor falou de estudantes que estão fazendo cinema, que são de várias faculdades do DF, não só mais da UnB. Essas pessoas que estão fazendo cinema são ainda, na sua maioria, estudantes?

Sr. Fernando Adolfo – Com certeza. Você tem, hoje, uma Católica em Taguatinga, uma cidade com mais de quatrocentos mil habitantes. E teriam que se deslocar, a mensalidade... Ficaria muito mais caro. O acesso a essas extensões em outros locais, outras cidades, tem facilitado a matrícula desses alunos, a proximidade com as suas residências. E alunos que se formaram na UnB são professores, já são contratados por essas universidades, dão aulas nessas universidades. Esses alunos já têm essa formação com ex-alunos da própria UnB. Vão ser estes estudantes que continuam investindo nesses roteiros. Para você ter uma idéia, neste último edital, nós tivemos cinquenta e seis projetos inscritos. Isso é importantíssimo.

. Neste edital do Pólo?

Sr. Fernando Adolfo – Do Pólo. São cinquenta e seis projetos; nós tivemos trinta e cinco filmes inscritos em 16mm e vinte e um em 35mm. Para você ver que nós temos muitos cineastas em Brasília mesmo, ou pelo menos tentando ser.

. Mas eles estão dentro de cursos de Comunicação?

Sr. Fernando Adolfo – Hoje, a universidade... Como chamam, curso de Jornalismo... São cursos correlatos com relação à área do audiovisual.

. E a Católica [Universidade Católica] está despontando neste aspecto?

Sr. Fernando Adolfo – Está sim, a Católica hoje tem...

. Porque tem um nome forte lá que é o Mauro Giuntini.

Sr. Fernando Adolfo – É, o Mauro Giuntini hoje é... Mas já teve outros, como o professor Pedro Jorge de Castro, que foi professor da UnB, que também foi da Católica. Eu acho que isso foi o primeiro incentivo. Então, eu acho que o curso de Cinema está se estendendo a outras áreas, não só a Católica. Tem uma escola também, eu acho que é em Valparaíso, eu não me lembro o nome agora, mas que tem um curso de Cinema também.

. De cinema?

Sr. Fernando Adolfo – É, na verdade, de Jornalismo... Alguma coisa ligada ao audiovisual, não tenho certeza do nome. Mas eu sei que eles têm, inclusive, feito cobertura do próprio Festival de Cinema, coberturas idênticas à que a própria UnB vem fazendo dos festivais, com alunos. A própria direção do Festival concedendo espaço para eles trabalharem, não só no Hotel Nacional, mas no Cine Brasília, nos locais de abertura e encerramento, entrevistando os organizadores, os participantes. É interessante. É, praticamente, uma “mini-UnB”, mas tecnicamente muito bem preparados, com perguntas inteligentes. A gente nota nos alunos, pelo aspecto de entrevistar as pessoas, que eles têm uma boa formação em cinema. É, Brasília está bem... E fora os alunos da Católica. E outras faculdades particulares, que eu acho que já estão ministrando cursos também. Jornalismo... Eles partem para a área do audiovisual, eu acho que é uma formação correlata, só que eles têm esse mesmo interesse.

. Falando agora do Festival. Em que ano o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro foi interrompido e como se deu esta interrupção?

Sr. Fernando Adolfo – Como eu tinha dito, ele foi criado em 65, e já tinha acontecido o golpe militar, que foi em 64. O Festival foi criado ainda dentro do regime autoritário. E, desde então, ele foi muito visado. Mas como esse movimento, que podemos chamar, esse “golpe militar”... Ele, nos primeiros anos, foi muito brando, eles estavam ainda em formação, uma terrível formação, nós não esperávamos que chegasse a tanto. E ele conseguiu, desde 65... Conseguimos chegar até 1971. Aos trancos e barrancos, evidentemente, porque eram filmes censurados, eles cortavam os filmes, cenas políticas que eram o tema persistente na época (tinha que se filmar isso), e foi chegando a um ponto em que ficou insustentável: eles proibiam filmes, quando não proibiam, mutilavam o filme. Mutilavam com cortes, cortes... Filme que tinha uma hora e meia, cortavam vinte minutos, trinta minutos, quer dizer, praticamente você perde o filme inteiro. E eram longas negociações com a Censura da época, que cuidava não só do cinema, mas de todas... De música, de teatro e tal. Mas ela acontece, finalmente... Eles conseguem o que já vinham tentando há muitos anos, porque eles achavam que, anualmente, se reuniam em Brasília todos esses intelectuais, que eram, realmente, os que eles mais temiam. E - na própria capital da república - eles sempre se sentiam ameaçados. E, em 71, resolveram proibir definitivamente. Aproveitaram que tinha filmes polêmicos, como o filme do Vladimir Carvalho [“O País de São Saruê”]. E, coincidentemente, o outro filme também era de um produtor de Brasília, que era o professor Douglas Marques de Sá, coincidentemente, professor da UnB; era um filme chamado “Nenê Bandalho”, de um diretor carioca, mas uma produtora brasiliense. Incrível que, naquela época, nós já tínhamos produtor interessado, e era professor da UnB - o professor Douglas Marque de Sá - e era ligado à área de arquitetura ou artes plásticas, qualquer coisa assim. E esses dois filmes criaram tanto problema... Coincidentemente, esse ano [1971] foi no Cine Atlântida, o Cine Brasília em reforma. Em 71, houve um incidente no próprio Cine Atlântida, onde eles proibiram dois filmes. Inclusive, “O País de São Saruê”, de Vladimir Carvalho, e substituíram por um filme que fazia apologia ao futebol e sem nenhuma condição de concorrer a um festival já com o nome do Festival de Brasília, que chamava “Brasil Bom de Bola”. E eles impuseram a exibição desse filme, e à força o filme foi exibido, teve de ser exibido no Cine Atlântida. Mas, felizmente, o público não deixou que o filme fosse exibido.

. Vaiou muito?

Sr. Fernando Adolfo – É, aí houve briga com a polícia, chamaram a polícia, e o público aos berros, aos gritos. O Cine Atlântida tinha, praticamente, 1500 lugares, 1500 pessoas, quebraram cadeiras e tal, e aí tiveram que parar a exibição, o que era a intenção do público. E aí a Censura aproveitou e proibiu o Festival. Na verdade, ficamos até 75, quando voltou.

. O senhor falou que este filme, com produção de Brasília, era de um cineasta carioca, também professor da UnB. É isso?

Sr. Fernando Adolfo – Não, o filme chamava-se “Nenê Bandalho”. O diretor era carioca, era um filme de Emiliano Fontana, diretor de cinema do Rio de Janeiro. Mas a produção do filme era de Brasília, era de um professor da UnB.

. Ele que bancou o filme?

Sr. Fernando Adolfo – Era um dos que... Não bancou (na época, você não chamava captar recursos), mas que coordenou a produção. O produtor hoje é o responsável pelo filme, é ele que coordena todas as despesas, a captação de recursos, agenda todas as filmagens, tal. E era um professor da UnB, professor Douglas Marques de Sá, que é um dos produtores associados do filme. Quer dizer, Brasília já participava também... Eu acho que, por isso, eles aproveitaram... Quer dizer, Vladimir Carvalho com um nome já marcado por eles, já morando em Brasília, Vladimir chega em 70, eles proíbem o Festival em 71, ele pegou exatamente esse auge. E ficamos, durante três anos – 72, 73, 74 – sem o Festival de Cinema.

. Eu gostaria que o senhor contasse aquela história, que eu li numa entrevista sua no *site* da Secretaria de Cultura, em que o senhor desapareceu com os rolos do filme.

Sr. Fernando Adolfo – É, porque os filmes tinham uma censura prévia. Eu levava os filmes para a cabine e tal e ficava assistindo filmes com a Comissão de Seleção e a Censura. E eu me lembro muito bem que nesse dia eu assisti ao filme, quer dizer, eu consegui assistir pelo menos - porque o público não pôde, foi proibido -, e tinha um desembargador... Claro, não esqueço nunca, era o desembargador Hugo Auler[?], conhecidíssimo, eu acho, de Brasília, da área jurídica e tal, e que fazia parte desse pessoal que a Censura indicava para censurar o filme. Um homem intelectual e tal, mas ligado ao pessoal da Revolução, da ditadura. Eu ouvi todos os comentários, e chegava a um ponto em que eu vi não adiantava mais cortes, eles chegaram a um ponto: “_ Não, esse não há como cortar, esse tem que ser proibido definitivamente”. Eu senti que o filme seria proibido, então, terminou o filme, eu já sabia que o filme ia ser proibido. Colocamos outro filme, eles estavam assistindo outro filme, eu consegui retirar o filme e levei para a sede da Fundação Cultural. Chegando lá, voltei para lá, e já estava a confusão inteira. A polícia: “_ Cadê o filme?”. E o operador: “_ Não, alguém levou, alguém levou”. Claro, ele não ia dizer o nome: “_ Alguém levou”. E quando eu vi procurando, eles também não sabiam que eu tinha levado, eu voltei para a Secretaria [Fundação Cultural], retirei o filme e escondi o filme, porque eu sabia que eles iam lá.

. Eles iam destruir o filme?

Sr. Fernando Adolfo – Com certeza absoluta. Felizmente, ficou proibido, claro, mas preservada a cópia. Para mim, foi ruim, porque ameaçaram, evidentemente descobriram que fui eu. Claro, só eu poderia ter tirado o filme de lá, aí eu tive que realmente me esconder, fiquei um tempo... Desapareci mesmo. Porque eles,

obviamente, iriam me prender. E eu poderia perder o emprego, porque eu fiquei até mais de trinta dias sem comparecer ao serviço, mas consegui sobreviver, mas preservei o filme – isso é importante.

. Qual era o filme?

Sr. Fernando Adolfo – “Nenê Bandalho”, do Emiliano Fontana.

. E o senhor tinha alguma relação com ele?

Sr. Fernando Adolfo – Não, absolutamente. Era a relação com o próprio Festival. Conhecia o professor Douglas, claro. E o Emiliano Fontana não tinha a mínima idéia do que estava acontecendo, porque as pessoas inscrevem os seus filmes nos seus lugares de origem e mandam o filme para Brasília. Elas não sabem o que acontece ali. A Censura prenderia e correria ali. Então, sobreviveu o filme.

. Que bom, não é?

Sr. Fernando Adolfo – É, tem uns casos interessantes.

. Então, o senhor esteve nesta época em que o filme para ser inscrito tinha de ter um certificado de autorização da Censura?

Sr. Fernando Adolfo – Era, existia o Certificado de Censura. O Certificado era, exatamente, o que determinava os cortes. Porque este Certificado determinava assim: corte do rolo tal, da cena tal, ou corte definitivo. Às vezes, tinha um corte que eles botavam só um sinalzinho: “_ Na parte tal, você tem que tirar o som”. Se tivesse um palavrão, a imagem não comprometia, mas o palavrão sim. Eles determinavam: parte tal, tem que baixar o som. Era uma coisa terrível, você tinha que estar assistindo o filme, com o certificado na mão, para chegar naquela parte, você tirava o som do cinema. Aí o pessoal gritava, já sabia que era o corte da censura. Tinha partes de nudismo, aparecia aquelas bolinhas cobrindo partes íntimas. Era toda uma maquiagem, um negócio terrível, nós éramos obrigados a fazer isso. E cenas em que era terrível, por isso quando se ouve dizer “_ A tesoura passou aqui”, é porque tinha cenas que você tinha que, literalmente, cortar, mesmo com a tesoura. Você perdia partes imensas: um metro de filme, você perde praticamente uma cena. Um plano de um filme importantíssimo, você teria que realmente cortar. Mas, às vezes, você tinha que, mesmo com cortes... Era importante você passar o filme, pelo menos era um protesto, era uma coisa de você, pelo menos, não entregar os pontos – como a gente dizia. Mas chegou a um ponto em que teve de entregar.

. Esta censura nos filmes, por vezes, era feita durante a exibição?

Sr. Fernando Adolfo – É, o som principalmente. Quando era corte de som, você tinha que tirar o som, teria que baixar o volume totalmente. Então, isso era no momento. Os outros não, tinha que ser literalmente. Porque a Censura... Eles não levavam o filme para cortar, eles determinavam os cortes. Você tinha o filme, eu estou exibindo no Cine Brasília, e, obviamente, cada sessão tinha um censor assistindo o filme, é claro. Existia na época, as pessoas mais jovens não sabem, mas todos os cinemas, todos os teatros tinham cadeiras reservadas com a placa escrita “censura”, “spat”[?] e “juizado de menores”. Nós tínhamos quatro cadeiras, em todos os cinemas, que ninguém podia sentar naquelas cadeiras. Tinha uma placa que era exatamente para a polícia repressora. Eles assistiam, se você não cumprisse aquele corte, dali mesmo eles subiam e prendiam o filme. Você tinha de fazer o corte.

. Essas pessoas que faziam o papel de censores eram recrutadas no país inteiro?

Sr. Fernando Adolfo – Não, na hora em que eles iam apreender um filme... Porque, evidentemente, a Censura tinha pessoas preparadas, pessoas com nível intelectual. Pessoas que trabalhavam para a direita, eles eram funcionários, ou da polícia federal, ou do Ministério da Justiça, dos ministérios militares... Eram funcionários da polícia federal, a Censura era um órgão da polícia federal, eles tinham pessoas capacitadas. Eu convivi com pessoas... Eu andava muito liberando filmes, e, obviamente, ouvíamos pessoas determinar cortes, mas que sentiam aquele corte, eles cumpriam ordens. Eram funcionários que recebiam ordens para fazer aqueles cortes e eles com nível intelectual... Você vê que tinha estudantes, funcionários deles que estudavam infiltrados não só na UnB, mas no Elefante [Colégio Elefante Branco], em todos os colégios. Eles tinham funcionários deles com nível intelectual, e evidentemente tinham os burrinhos deles – como nós chamávamos também -, que eram idiotas, completamente.

. Mas essas pessoas da Censura faziam parte da Comissão de Seleção dos filmes do Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Não, aí é outra história. A Comissão de Seleção dos filmes não tinha nada a ver com a Censura. Ela era constituída pela própria direção do Festival: na época, a Fundação Cultural. Quer dizer, na época da ditadura, era livre, isso aí não tinha nenhum problema. O problema era depois com a Censura. A Comissão de Seleção era, normalmente, indicada pelo diretor do Festival, na época, do diretor-executivo da Fundação Cultural, mas de pessoas do meio da área cultural mesmo. Em algum ponto, a ditadura indicava nomes, pessoas de confiança dela, ou pessoas ligadas e tal, mas normalmente eram profissionais. E, às vezes até no júri, eles indicavam pessoas... Tinha realmente essa certa influência de nomes ligados... Porque a Comissão teve épocas... Era formada por pessoas do Itamaraty, quer dizer, hoje não é mais, é só a classe cinematográfica. Na época não, autoridades faziam parte do júri, principalmente.

. Se o filme era do Rio, o Certificado de Censura era dado pela Censura do Rio?

Sr. Fernando Adolfo – Não, a Censura é sempre Brasília – o órgão principal. Qualquer filme para exibir em São Paulo, no Rio, em Salvador, no Nordeste, o filme tinha que vir a Brasília. Ele tinha que ser assistido em Brasília. Mas no Rio também já tinha uma parte da Censura que já podia assistir esse filme lá, mas a maioria... Todos vinham para Brasília, o central era aqui. Filmes e filmes. Existiam despachantes próprios aqui em Brasília, que recebiam filmes das distribuidoras para levar à Censura, a Censura assistia e emitia o Certificado. Isso era sempre Brasília, com certeza.

. De posse desse Certificado aqui, a pessoa ia inscrever o filme no Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente. A censura não era só no cinema. Uma peça que estava no Rio de Janeiro, uma peça de teatro que estava no Rio, aí pedia uma pauta aqui em Brasília, essa pauta vinha estrear aqui em Brasília no Teatro Nacional, na Sala Martins Penna, ou na Villa-Lobos; antes de passar para o público, ela tinha que ter um certificado especial, a Censura assistia a esse espetáculo. Até ao teatro, a Censura primeiro assistia, para depois terminar esses cortes; até no teatro os cortes eram determinados. Os censores assistiam: “_ Não vai ter esse palavrão, não vai ter essa cena, não vai ter isso...”. Determinava o corte na fala do...

. Mas isso não era nas peças do Brasil inteiro?

Sr. Fernando Adolfo – Do Brasil inteiro, do Brasil inteiro. Qualquer teatro do Brasil tinha que ter um censor, para assistir o que se chamava “ensaio geral”.

. Mas todas as peças não tinham de vir até Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Não, eram as que vinham, claro. Qualquer teatro que vinha a Brasília tinha que ter um ensaio geral antes.

. Mas, no caso dos filmes, todos os filmes tinham de vir para Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Tinham que vir para Brasília para passar por essa Comissão de Censura, para determinar esses cortes: político, ou de palavrão, ou de nudismo, ou religioso. Eles tinham muitos...

. Eu não sei se o senhor já viu um livro do Inimá Simões: *Roteiro da Intolerância*?

Sr. Fernando Adolfo – Conheço Inimá, meu grande amigo.

. Ele mora aqui em Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – O Inimá mora muito aqui e em São Paulo, ele fica sempre nesse movimento. Mas eu acho que, atualmente, sim. Ele já cooperou com a gente no Festival de Cinema, eu já convidei ele várias vezes para trabalhar conosco no texto, na curadoria, porque ele é muito bom. Eu acho que, atualmente, ele está em Brasília sim. Não sei se está na UnB, eu falei com ele há uns tempos atrás.

. É, esse livro é muito bom, é uma pesquisa que ele faz sobre a censura no cinema.

Sr. Fernando Adolfo – Inimá é um grande conhecedor, pesquisador, ele conhece muito bem.

. Eu pergunto se ele está aqui em Brasília, porque eu recebo um e-mail de uma livraria, falando de seus eventos, e o nome dele está sempre entre os nomes dos que recebem o e-mail. Pensei que ele morasse aqui em Brasília

Sr. Fernando Adolfo – Eu acho que ele está aqui em Brasília sim, com certeza.

. Sr. Fernando, como nasce o Troféu Candango? Havia essa premiação troféu mais dinheiro, ou inicialmente era só o troféu?

Sr. Fernando Adolfo – Inicialmente, era só o troféu. O Troféu Candango, na verdade, surge já com o Festival, em 1967. Foi encomendado a uma pessoa que era da equipe do Oscar Niemeyer, um dos arquitetos que trabalhava no escritório do Oscar Niemeyer, chamava-se Dino Crocci. O Dino Crocci era tipo o Ceschiatti [Alfredo Ceschiatti], trabalhou com o Ceschiatti - que tem as esculturas do Teatro Nacional, da Praça dos Três Poderes, do Itamaraty. E o Dino Crocci cria a imagem do Candango, do que é hoje. Foi criado pelo Dino Crocci, era da equipe do Niemeyer, carioca que morava no Rio de Janeiro, mas sob a supervisão de um funcionário nosso, da Fundação Cultural, da época, que era o Willy Mello, que está vivo até hoje. Willy Melo era funcionário da NOVACAP, requisitado pela Fundação Cultural, belo desenhista, artista plástico, e que trabalhava na área de exposições da Fundação Cultural. E ele foi ao Rio de Janeiro, aqui em Brasília, na época, não tinha fundição. O Dino Crocci fez um modelo que não era exatamente o que é hoje, o próprio Willy Mello é que fez uma certa modificação na posição das mãos, mas isso com o Dino

Crocci. Quer dizer, nós tivemos a própria participação de funcionários da Fundação Cultural na confecção deste catálogo[?] que foi criado por esse Dino Crocci.

. Mas, então, a pessoa já recebia o troféu e...

Sr. Fernando Adolfo – E um pequeno prêmio em dinheiro. O Festival, como estava começando, não era o mega-festival que é hoje, com recursos, com incentivos, o que não existia na época. Mas já tinha o prêmio em dinheiro, com certeza.

. E o Festivalzinho, ele sempre existiu, não?

Sr. Fernando Adolfo – Não, não. O Festivalzinho, a partir de 85, antes de 90, foi uma idéia, inclusive, de uma jornalista que não mora mais aqui: da Maria do Rosário Caetano, que era então jornalista do Correio Braziliense, hoje está em São Paulo. E eu me lembro que, reunido com ela, ela sugeriu a criação do Festivalzinho. “_ Olha, uma idéia genial. Vamos colocar em prática” - criei o Festivalzinho, mas a idéia foi da jornalista Maria do Rosário Caetano.

. Mas sempre foi com escolas do DF?

Sr. Fernando Adolfo – Sempre, porque a essência dele era exatamente isso: era dar a chance do aluno da escola pública assistir. Sem impedir a escola particular, mas prioritariamente para a escola pública. Isso foi a intenção da própria Maria do Rosário: que desse acesso a esse público que não tinha acesso ao comercial.

. E esse Mercado do Filme Brasileiro, criado em 2003, o que é que é ele? Na verdade, eu acho que a gente, que vai como público no Festival, o desconhece totalmente.

Sr. Fernando Adolfo – Esse Mercado foi criado em 2003, foi o I Mercado: Festival de 2003 [Trigésimo Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro]. E ele foi sugerido, embrionariamente, pelo secretário de cultura Pedro Bório, que é um homem de artes, além de ser diplomata. E quando eu digo “diplomata” é porque, evidentemente, já serviu em vários países e conhece vários festivais internacionais e sugeriu: “_ Porque não fazer, em Brasília, com as embaixadas?”. E eu aceitei o desafio, isso é importante, é difícil essa organização fazer. E convoquei um grande amigo meu do Rio de Janeiro, que é o Tarcísio Vidigal, que já estava divulgando filmes no exterior, ele é proprietário de um grupo novo de cinema, ele já tinha uma experiência de ter feito um Mercado no Festival Internacional do Rio de Janeiro e ele já participava de festivais: de Cannes, festivais internacionais, de Berlim. Tem uma série de experiências. Eu o convidei, e ele: “_ Olha, é difícil. Vamos tentar embrionariamente e tal”. Interessante é que eu até comuniquei à classe de Brasília, à classe cinematográfica. E alguns céticos: “_ Ah, eu acho que isso não é possível, isso vai desvirtuar” – naquele primeiro momento. E, na verdade, foi importante, porque nós tivemos quatorze países naquele primeiro, foi até uma surpresa. E para esses quatorze países, nós conseguimos vender mais de trinta filmes. Se você, no Festival de Brasília, consegue comercializar trinta filmes para países como o próprio Estados Unidos (que é um mercado difícil do nosso cinema, ou de qualquer outro, entrar), para o México, para a Espanha, para a França... Foi animador realmente. A crítica achou interessantes os resultados, e em 2004 fizemos o II Mercado. Aí sim firmou-se, nós vimos que realmente era o caminho por aí. Eu acho que no momento em que o cinema brasileiro está levando prêmios em todos os festivais, praticamente participando de todos os festivais no mundo inteiro (na Ásia, na América, na Europa, América do Norte, América Latina inteira), o Brasil está com um nome praticamente todo ano disputando o Oscar, ou pelo menos indicado ao Oscar, quer dizer, nós vimos que realmente era o momento de comercializar. E é negócio, cinema é negócio. Com eu disse, é uma indústria cara, então, gera. E trouxe, novamente, o público brasileiro ao cinema e a repercussão internacional. E eu acho que ficou definitivamente, porque no do ano passado [2004], nós tivemos trinta países inscritos. Eu acho que demonstra um interesse muito grande pelo cinema

brasileiro. Trinta países não é brincadeira, inclusive, companhias aéreas – como Air France ou American Air Lines – se inscreveram: “_ Não, nós precisamos passar filme brasileiro nas viagens inter-continentais”. Eu acho que foi uma idéia feliz e que marca uma nova fase do Festival de Brasília com relação ao mercado de filmes internacionais. E com certeza, agora com o MERCOSUL, eu acho que a tendência é realmente isso... Ficou pioneiro, no Rio de Janeiro não tem mais, e não tem no Brasil, eu acho que Brasília ficou como a sede do Mercado.

. Isso se dá como? Eles se inscrevem para assistir os filmes e ver se querem comprar ou não?

Sr. Fernando Adolfo – Não, a primeira etapa é um negócio importantíssimo. Para você ter uma idéia, o ano passado nós tivemos trezentos filmes brasileiros inscritos. Quer dizer, a produção dos três últimos anos foi inscrita no ano passado.

. Ah, não são só os do Festival.

Sr. Fernando Adolfo – Não, são trezentos filmes. Então, todos os produtores, ou mesmo pessoas que têm seu filme particular, inscrevem o filme para o Mercado. Tanto ele pode ser curta, longa, ficção, documentário, animação – o mercado é muito grande (o internacional). E a visibilidade do filme... Para você ter uma idéia, foram trezentos filmes inscritos. No I Mercado, cento e oitenta; no II Mercado, trezentos filmes inscritos. Então, eles inscrevem esses filmes, existe um catálogo desses filmes. Porque, na verdade, as pessoas imaginam: “_ O Mercado é durante uma semana, o Festival acabou, fez o negócio...” Não. Aquele catálogo... Ele pode ter negociado dois três filmes por país aqui, mas, com aquele catálogo, ele vai ficar negociando o ano inteiro, porque ele, lá no país dele, vai negociar ou televisão... Outras mídias: ou somente para DVD, ou para a própria distribuição em tela. Ele é um mercado que fica o ano inteiro gerando esses negócios. É isso. E nós, evidentemente, convidamos esses potenciais compradores. Compradores que já têm uma tradição junto ao mercado brasileiro via grupo de cinema e, obviamente, novos parceiros: este ano tivemos o Japão, tivemos a Austrália, tivemos a Rússia, nós tivemos países interessantes, países da América Latina – chegamos a trinta países. Eles têm interesse em comercializar e é negócio, é importante para o produtor brasileiro, o diretor brasileiro, ver seu filme sendo vendido no mercado exterior.

. Quando o senhor diz “chegamos a trinta países”, quer dizer que trinta países foram convidados?

Sr. Fernando Adolfo – Trinta países.

. E essas companhias aéreas, como elas chegaram?

Sr. Fernando Adolfo – Porque, como eu lhe disse, ele gera negócios durante o ano inteiro. Obviamente, compradores do ano anterior foram oferecer filmes a essas companhias. Então, elas descobriram que existia o Mercado: “_ Já que vocês estão nos oferecendo, nós também vamos participar do próprio Mercado”. E se inscreveram e estão se interessando. Isso gera negócios.

. É muito interessante mesmo.

Sr. Fernando Adolfo – É interessante, é comércio exterior mesmo, é tanto que, para isso, nós temos o apoio imprescindível da APEX – que é a Agência de Exportação do Brasil -, do Ministério das Relações Exteriores, através do Departamento Cultural, que é dirigido - por sorte nossa - pelo embaixador Edgar Telles Ribeiro, que, coincidentemente, foi professor de cinema da UnB. Escreve, é um escritor, tem livros, tem obras já adaptadas para o cinema. Então, você vê: no Itamaraty, nós temos uma pessoa ligada ao cinema

de Brasília, um dos co-fundadores da ABD [Associação Brasileira de Documentaristas] nacional, hoje é o diretor do Departamento Cultural do Itamaraty. Isso é importantíssimo, é um grande apoio do Ministério das Relações. Para você ver que gera, é comércio, é negócio.

. Por exemplo: o nome do filme está lá, eu levei o catálogo para casa e quero comprar o filme. Com quem eu vou entrar em contato?

Sr. Fernando Adolfo – O catálogo tem a produtora. Durante o Festival, como você sabe, no Mercado, nós montamos um grande espaço com cabines de projeção no hotel sede do festival. Todos esses filmes... Essas cabines são projetadas para cinema. Nós temos dez, doze, quinze cabines para assistir filme. Todos esses trezentos filmes mais os concorrentes do Festival estão todos legendados em inglês – um trabalho interessante –, e eles assistem esses filmes. Claro que eles não vão assistir trezentos filmes numa semana. No catálogo, ele já escolhe os principais ali. Nessa semana, ele assiste o que der para assistir: que é de manhã, à tarde e à noite assistindo filme. E, à noite, ele está assistindo os filmes do Cine Brasília, que também já são com legendagem eletrônica. E, com o catálogo, ele vai discutir depois o que não pôde assistir. E vai ter o endereço da distribuidora, o fax, o telefone, o e-mail, e eles fazem contato. Pede a cópia, assiste, porque ele sabe que existe: está no catálogo e tem a cópia legendada.

. As legendas todas em inglês são colocadas pela produtora do filme?

Sr. Fernando Adolfo – Normalmente, nós já pedimos (hoje não é uma coisa tão cara) que eles já mandem a cópia com legendagem. Normalmente, eles já têm porque (principalmente os longas-metragens) eles já participam de vários festivais no exterior, eles já mandam fitas legendadas para a seleção em vários festivais.

. E quem vem representar esses países?

Sr. Fernando Adolfo – Normalmente, os produtores de cada companhia. Essas *majors* têm um gerente comercial.

. As *majors*, que o senhor chama, são as grandes distribuidoras?

Sr. Fernando Adolfo – As grandes distribuidoras, claro. Mandam os seus gerentes-comerciais - os seus *managers*, como eles chamam -, mandam as pessoas que representam o grupo[?]. São potenciais compradores, são pessoas que trabalham no mercado exterior. Todas elas são distribuidoras que têm os seus diretores responsáveis pela venda no mercado externo, e esses diretores comparecem todos. Nós convidamos: para cada produtora vem um comprador, que é o responsável para assistir os filmes e recomendar à sua produtora.

. E lá, eles devem colocar, no caso: na Rússia, o filme com a legenda em russo.

Sr. Fernando Adolfo – Ah, sim. Eles fazem a tradução imediatamente, é fácilimo.

. É muito interessante isso, mesmo.

Sr. Fernando Adolfo – É, hoje a tecnologia, não é? É fácil tudo. Agora, para você ter uma idéia, de 06 a 12 de maio, vai ter um grande evento do governo brasileiro com países árabes, e eu estarei exibindo no Cine

Brasília, de 06 a 12 de maio, um filme árabe por dia. Todos os filmes árabes em película, em 35mm, mas já com legendagem eletrônica. Vai ter legenda.

. Aquela que fica embaixo da tela?

Sr. Fernando Adolfo – É, uma coisa muito simples hoje.

. A respeito do Festival: porque sua programação principal realiza-se no Cine Brasília? Porque são tantas insatisfações por parte do público: a questão de ficar na fila e ainda assim não conseguir comprar o ingresso; a questão dos banheiros que não suportam o público...

Sr. Fernando Adolfo – Você vê... Tanto que nós já fizemos uma adaptação, que é a Praça da Alimentação, que tem sido um atrativo à parte nesses últimos dois anos, muito bem decorada, muito bem equipada com bares, restaurantes, para atender exatamente a esse grande público que comparece ao Cine Brasília. Nós já damos duas sessões, praticamente as duas sessões são lotadas; uma às vinte e trinta, outra as vinte e três horas. As duas são lotadíssimas, porque isso demonstra... Se começa as vinte e três, termina, praticamente, duas da manhã, mas lotadíssima – isso demonstra o interesse do público. A preocupação do Festival foi exatamente para atender... O Cine Brasília e qualquer outro cinema vai ser sempre pequeno, para o grande público, para o que é o evento. Mas vai ter de ser sempre lá porque o Cine Brasília, não só confortável como as pessoas acham, é o cinema que tem uma tecnologia de ponta, ela é altamente elogiada. Porque é um festival que tem uma disputa, é um festival de mostra competitiva, ele tem que ter toda uma qualidade técnica perfeitíssima, porque é uma competição. E o Cine Brasília tem toda a estrutura. O som *dolby* é um técnico da própria Dolby dos Estados Unidos, o representante da América Latina é que faz toda afinação. Você vê que é só elogio de todos os diretores. Não esqueço que, o ano retrasado, Walter Carvalho disse: “_ Olha, eu vi uma exibição desse filme aqui muito melhor do que eu vi num festival, em que o meu filho estava concorrendo no exterior”. Tem essa qualidade. Mas para atender esse público, nós estendemos a mostra; ela tem uma reprise já no Pier 21 (é uma sala grande, com seiscentos lugares), no CCBB (é uma sala pequena, mas com várias sessões) -, e em Taguatinga. Provavelmente, esse ano, com mais uma opção da Mostra Brasília no Conjunto Nacional; estamos em contato com o Cine Márcia e tal. A nossa intenção é ampliar para atender esse grande público, porque realmente o Cine Brasília já é pequeno.

. Uma amiga minha fez uma observação muito interessante: a de que essa sessão de oito e meia [20:30hs] é muito importante também – como o senhor fala – “para quem gosta de cinema”. Porque quem gosta de cinema quer algo com qualidade e quer ter um certo conforto também. Eu acho que sentar no chão pode ser muito interessante por um lado: “_ Nossa, eu quero tanto ver esse filme, que eu até sento no chão”. Mas existe um outro lado: eu estava sentada no chão, e pisaram nas minhas pernas. E, se eu comprei o ingresso, por que acontece? Se eu comprei o ingresso, porque é que eu sento no chão?

Sr. Fernando Adolfo – Isso é uma coisa que acontece em todos os festivais, pelo menos no Brasil inteiro. Por quê? Porque é aquela questão...

. No Festival de Gramado também?

Fernando Adolfo – Também, porque não há como você numerar aquelas cadeiras, porque é difícil você manter... É uma tradição do Festival, ele lota. Se você botar o Festival para só vender as seiscentas poltronas, você vai criar um clima lá fora. E deixa de ser um clima de Festival, passar a ser um público, assistindo um filme, como qualquer evento normal. E, na verdade, são filmes que estão competindo. E o calor desse público competindo é importante para o ator, para a atriz, para o diretor, para o produtor que está presente. É você restringir a seiscentas pessoas somente, seiscentos lugares, quando você na verdade coloca mil pessoas. É um desconforto... E são trinta e oito edições com essa capacidade, e é só uma vez por ano. E a sessão das

vinde e três horas dá esse conforto, porque aí a pessoa não precisa sentar no chão. ‘Tá certo que aí é o desconforto do horário. Mas ela tem a reprise, como eu disse, mais em três lugares; a pessoa não precisa ir exatamente naquele dia. Agora, a sessão das vinte e trinta é muito mais lotada – e é justificável, tem que ser -, principalmente pelo público mais jovem, porque hoje é tipo uma televisão: ele quer o contato com o ator, porque ele sabe que vai estar o ator, vai estar a atriz, o diretor, ele quer entrevistar, quer fotografar. Tem esse apelo, que não há como você limitar só aos lugares sentados.

. Na Praça da Alimentação, vendia-se alimentos também? Não era só bebida?

Sr. Fernando Adolfo – Alimentos também. Para você ter uma idéia: no ano passado, nós tínhamos os restaurantes importantes de Brasília. Como o Bar Brasil (são comidas típicas), tinha uma pizzaria, tinha quatro restaurantes. Foi uma decoração perfeita, ampliamos os bares com mesas, cadeiras. Na Praça, ficaram quatro restaurantes: comidas, claro, tínhamos cerveja, bebida, mas como comidas típicas.

. Essa questão do Festival é polêmica.

Sr. Fernando Adolfo – Claro, o Festival é polêmico, como eu disse.

. O Festival de Brasília sempre teve seu grande público composto por jovens na faixa dos vinte anos, como é hoje?

Sr. Fernando Adolfo – Sempre. Em Brasília, o jovem sempre participou. Nos primórdios, porque não tinha, realmente, muita coisa para se fazer. E cinema, como diz o próprio cinema, “cinema é a maior diversão”. E o cinema brasileiro sempre gera essa curiosidade. É nosso, você quer se ver, você quer ver as suas histórias, os seus dilemas, as suas alegrias... É todo um ponto diferente, é um cinema que demora a ser lançado na tela, porque aí, como eu lhe disse, é outra política. Os filmes americanos têm poder de estar todo dia estreando filmes; o cinema brasileiro passa num festival e vai estreiar depois de cinco, seis, às vezes, oito meses. Então, ele gera esse grande público. E o jovem principalmente - é o público que frequenta mais. Todos os festivais têm essa característica.

. Mas, nos anos anteriores, os jovens seriam mais politizados?

Sr. Fernando Adolfo – Claro. E os filmes também tinham outra temática. Você vê nos anos sessenta, setenta... É a própria mudança da sociedade, são os próprios temas. O cinema vai mudando, são gerações... Vão mudando, vão se aperfeiçoando, o mundo vai criando temas para você... Hoje, a violência... Para você ter uma idéia, no Festival de Cannes esse ano, praticamente todos os filmes eram os mesmos: era a Guerra do Iraque, era o terrorismo. Praticamente todos os filmes estavam vinculados a isso. Por quê? Porque é o momento em que o mundo vive. Isso gera, realmente, ao artista, desenvolver, questionar isso, estudar isso, polemizar sobre isso. Isso é interessante, isso muda muito.

. Mas como o senhor vê essa presença do público jovem como a maior presença. O que é que isso significa, também, se não há um outro público tão marcadamente presente?

Sr. Fernando Adolfo – Olha, a intenção do Festival é, exatamente, formar um público; a principal é formar esse público. Quando você diz “formar”, é o jovem. Porque o outro já está formado. E Brasília é uma cidade que, praticamente, se você for somar, é do público jovem. E quando você vê o público jovem, é porque o público jovem gosta dessa concentração, que o público que já não tem essa paciência de ficar nessa concentração de jovens... Isso afasta um pouco. Tem pessoas de idade que ficam com aqueles jovens, pessoas lá da terceira idade, da melhor idade, que assistem aos filmes no maior carinho, enfrentam aquela

fila. São os primeiros a entrar, são pessoas lá que têm sessenta anos, setenta anos, na primeira porta para entrar, naquela fila do Festival. Tem essas pessoas que são cativas, mas a maioria é o jovem que gosta desse tema de ficar até mais tarde, conversando e tal. Tem menos compromissos, digamos assim, familiares, com o trabalho. Eles têm mais esse tempo de estar, praticamente, reunidos todo o dia.

. Na entrevista que está no *site* da Fundação, o senhor diz que “Brasília é um festival político, apesar de não ter o vigor dos anos de censura, ainda hoje continua discutindo a política cultural”. Como o senhor viu esses gritos, muito presentes no Festival, de “Viva a ANCINAV!”?. Quase todos que subiam ao palco faziam essa aclamação.

Sr. Fernando Adolfo – O da ANCINAV mostrou realmente, não é? Na certa, o palco mencionou e o público, a platéia, que é uma platéia politizada... É porque o Festival de Brasília tem essa característica. Quando eu disse “polêmico”, é porque o Festival de Brasília é diferente dos demais festivais, ele sempre teve esse perfil. Alguns festivais têm aquele perfil mais turístico, mais “glamourizado”, e Brasília sempre investiu mais nessa área artística. Ele tem esse formato cultural artístico e político. Isso o Festival de Brasília sempre teve e mantém isso. Isso é uma característica, talvez, insuperável, porque formou essas gerações em trinta e oito gerações [edições]. E ele vai manter politicamente essa postura, porque ele realmente é um festival diferente, que investe em... Dependendo de cada ano, ele investe na ousadia mesmo. É ousadia, literalmente, isso. Experimentalismo, ele não teme essas... Investe na meta-linguagem. Quando acha importante, ele tem que discutir os temas... Brasília sempre teve essa coragem de polemizar. E, politicamente, discutir. É um festival em que você não tem... Durante uma semana, de manhã, à tarde e à noite, você respira, discute, com debates, com oficinas e com os temas políticos que, normalmente, acontecem na capital da república. E, por ser na capital da república, ele tem essa característica diferente. Como eu disse, os outros têm um perfil que vai mudando, porque Brasília é um pouco mais conservador.

. Mesmo nessa época - onde havia esse outro lado, que era o lado do *glamour* no Festival -, o *glamour* convivia com o lado político? Como era isso?

Sr. Fernando Adolfo – Claro que convivia sim. Porque esse lado político não era uma questão só nossa, esse lado político, dessa geração, era universal. Para você ter uma idéia, o Festival de Brasília quando começou, o Festival de Cannes já tinha vinte anos, sei lá, quinze anos. Então, a nossa geração e a geração de atores e atrizes já sabia, já acompanhava todo esse clamor dos festivais. De Berlim, que já existia. São festivais tradicionais, com mais de cinquenta anos. No mundo inteiro, tanto lá, já convivia. Em 68, foi principalmente na França, com todo aquele movimento estudantil, mas convivia com o *glamour* também. Brasília sempre conviveu sim. Nós tínhamos Leila Diniz, eram nossas musas, Dina Sfat... Os grandes atores, da época, das meninas (Paulo José, que você tinha), que atraíam multidões aos cinemas. Esse *glamour* tinha que existir. As piscinas mesmo... Festival é sempre um momento não só de reflexão, mas um momento de “desconcentração”, onde todos estão reunidos ao mesmo tempo durante uma semana. Quando, obviamente, essas pessoas nunca se encontram, não são da mesma cidade, ou na mesma cidade – como Rio, São Paulo, Salvador, Recife - não estão sempre em contato. E, no Festival, até esse *glamour* aparece nesse momento.

. O senhor participou de todas as edições do Festival de Brasília. O que é que mudou e o que é que continua da mesma forma?

Sr. Fernando Adolfo – Mudou o mundo na verdade. De 65 para cá, mudou tudo, mudou muito. E o Festival apesar de manter a sua tradição... Mas ele vem inovando, e como nós citamos, o Mercado é uma inovação. Provavelmente, tenhamos que inovar para a era digital, para exibição em digital – isso evidentemente. Agora, com relação à sua temática, ao seu formato histórico, isso ele sempre manteve sim. Essa trigésima sétima edição, que foi a do ano passado, mostrou, juntamente com a trigésima sexta, em que foram selecionados filmes só de diretores já consagrados e, no ano seguinte, praticamente, de diretores estreantes... Então, mostra que ele mantém aquele formato, investindo no novo, ou no próprio documentário, como você disse. Ele tem essa mutação também. No momento em que o próprio cinema brasileiro cresce, ele cresce junto. Quando o cinema brasileiro tem os seus percalços, o Festival de Brasília também, com certeza, tem que ter,

porque eles são... Trabalham em conjunto, têm uma única forma: o Festival vive de filmes, e os filmes do Festival. Essa pergunta, eu acho, está dentro desse contexto de toda uma produção: se vai bem, se vai ruim. Isso é importante, isso muda, evidentemente, conforme o andar da carruagem.

. Eu vejo que o Festival mudou um pouco. Hoje, tem a Mostra Brasília. Sempre existiu essa...?

Sr. Fernando Adolfo – Não, porque não tinha produção. Por isso que eu disse: ele anda conforme a sua produção. Quando houve o maior crescimento, que foi o primeiro edital de 98, aí nós tínhamos produções para realizar a Mostra Brasília. Ela só foi surgir quando nós sentimos que tínhamos produção, que desse uma mostra já de longas, curtas e 16[mm]. Ela, inevitavelmente, veio amadurecendo e tinha que surgir um dia, porque Brasília estava formando seus cineastas. Nós tínhamos, praticamente, só Vladimir aqui em Brasília que filmava, não tinha leis de incentivo, era mais estudantes de Cinema. Quando formou essa geração, começou a Mostra Brasília. Então, ela surgiu pelo volume de filmes.

. A Mostra Brasília não são só os filmes que concorrem ao Prêmio Câmara Legislativa?

Sr. Fernando Adolfo – Com certeza. Porque, na Mostra Brasília, têm que concorrer todos os filmes inscritos no Festival. Todos os filmes de Brasília, inscritos no Festival, fazem parte da Mostra Brasília. Todo filme pronto em Brasília, obviamente, ele vai inscrever no Festival. Quer seja selecionado, ou não. Ele não sabe se vai, porque é difícil você saber. Mas ele tem essa vontade de ser selecionado. E ele inscreve automaticamente no Festival. Ano passado, nós tínhamos dezenove inscritos, só três curtas foram selecionados.

. Mas o que eu observo é que os filmes da Mostra Brasília são também os filmes que estão concorrendo ao prêmio da Câmara Legislativa.

Sr. Fernando Adolfo – Sim, porque o prêmio da Câmara Legislativa é dedicado à produção do Distrito Federal. O Prêmio Câmara Legislativa, que é essa Mostra Brasília, é dedicado à melhor produção do Distrito Federal, quer ele esteja concorrendo ao “Candango” [Troféu Candango], ou não. Para esses filmes que não são selecionados para o Festival, para a Mostra Competitiva, eles têm uma grade de exibição. Já que eles não podem ser exibidos na Mostra Competitiva, nós criamos a Mostra Brasília para exibir esses filmes durante o Festival.

. Mas a Mostra Brasília tem alguma vinculação com o prêmio da Câmara Legislativa?

Sr. Fernando Adolfo – Ela é o prêmio, ela é.

. É como se a Câmara Legislativa criasse um setor dentro do Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Não, a Câmara criou o prêmio... Digamos, tem o prêmio de cinquenta mil para o melhor longa, dez para o curta e cinco... Esse prêmio é dado pela Câmara Legislativa, ela é que oferece esse prêmio. Por isso é que se chama Mostra Brasília. Esse ano, agora em abril, nós estamos fazendo o seguinte: uma homenagem, com os filmes do ano passado, que se chama Prêmio Brasília 10 Anos Câmara Legislativa. Agora, em abril, vamos passar no Cine Brasília, em homenagem aos dez anos do Prêmio Câmara Legislativa. Surgiu em 1996, são dez anos.

. Então, todos os filmes da Mostra Brasília são todos os filmes que concorrem...

Sr. Fernando Adolfo – Ao Prêmio Câmara Legislativa, que é a Mostra Brasília. O prêmio é porque é Câmara.

. E eles podem estar concorrendo na Mostra e estar concorrendo no Festival?

Sr. Fernando Adolfo – Exatamente.

. Se eles estiverem concorrendo no Festival...

Sr. Fernando Adolfo – Automaticamente, eles estão concorrendo ao Prêmio Câmara, porque ele é produção do Distrito Federal. Ele pode ganhar o Festival e pode ganhar o Câmara automaticamente.

. Mas tem que se inscrever no Prêmio Câmara para concorrer?

Sr. Fernando Adolfo – Não, não existe. O Prêmio Câmara é automático. Concorrem ao Prêmio Câmara Legislativa os filmes inscritos no Festival de Brasília.

. Que são produção do DF.

Sr. Fernando Adolfo – Do DF, exatamente. Se você tem um filme de Brasília e você não inscreveu no Festival, você não pode participar. Você tem que inscrever o filme no Festival, seja selecionado ou não. Agora, se você, por acaso, esqueceu, não inscreveu o filme, ou não quis, aí você não vai ser exibido naquele dia, você não concorre, porque você não foi inscrito. Ele é claro: para o Prêmio Câmara Legislativa, tem que ser inscrito no Festival. Só a produção do Distrito Federal.

. Entendi. E como é ser o coordenador geral do Festival de Brasília?

Sr. Fernando Adolfo – Olha, como eu já coordenei... Participo desde o começo... Mas toda a prática leva você a ter uma certa facilidade, conhecimento de dialogar com os patrocinadores, com a classe política, com a classe artística, cultural, da cidade, que participa do Festival. Sou um funcionário de carreira, é tranquilo, é mais uma fase burocrática, não tem nada de misterioso. É ter uma certa prática, que eu tenho, de coordenar essa equipe. Isso é que é a coisa mais importante da coordenação. É uma equipe de mais de oitenta funcionários. Essas oitenta pessoas você tem que coordenar durante uma semana. Você imagina que você tem um festival com trezentos convidados, praticamente, de fora – entre diretores, atores, Mercado. Você pode imaginar que cada convidado tem um problema. Chega no hotel, é de transporte, é de alimentação. É uma coisa que você tem que segurar nessa sua equipe de coordenação. Se você tem uma equipe profissional, se você tem uma equipe de confiança, você coordena com a maior tranquilidade. Brasília hoje é considerado, e sempre foi, um dos mais organizados, por esse *know how*; por todos esses anos, uma equipe afinada. É fácil coordenar essa equipe, tranquilo, é só um ganho.

. E, na sua opinião, o que é o cinema brasiliense?

Sr. Fernando Adolfo – Brasília hoje, como nós já vínhamos discutindo isso aqui, ou relembrando isso, é o terceiro pólo produtor. Quando eu digo “o terceiro pólo”, tem que ficar claro que não é só em produção.

Evidentemente, produção é importante porque mostra o nosso interesse em aplicar os recursos do Distrito Federal também na produção de filmes, no fomento, na produção que é o anseio da classe. Isso nós já somos definitivamente. Em qualidade, com certeza, nós já estamos entre os principais, porque nós... O cinema de Brasília está participando de quase todos os festivais nacionais. Para você ter uma idéia, saiu a seleção essa semana do Festival de Recife, que acontece em abril. Nós temos dois filmes brasileiros selecionados – importante. O de Tiradentes, que aconteceu em janeiro, Brasília tinha filmes selecionados e premiados. Quer dizer, em anos anteriores, a mesma coisa: filmes de Vladimir [Vladimir Carvalho], de Betse [Betse de Paula], de Manfredo [Manfredo Caldas], já participando de festivais internacionais, na França, na Argentina, na Espanha. Esse aspecto já demonstra que Brasília já ultrapassou as nossas fronteiras. É um cinema reconhecido também mundialmente, são filmes convidados. O filme que abriu, recentemente, o Festival de Brasília, o “Subterrâneos”[2003], do jovem Eduardo Belmonte, em abril participará de um festival na Espanha. O do Bruno [Bruno Torres], que foi premiado o ano passado, “O Último Raio de Sol” [2004] também (além de Recife selecionar) já foi selecionado para o Festival Internacional da Espanha, e está inscrito na França. Quer dizer, mostra que Brasília é, realmente, não só no Brasil...Mas hoje um dos cinemas mais respeitados pela sua modernidade, pela sua renovação de linguagem. Mostra que Brasília está entre os grandes produtores, não só em produção e em tecnologia, mas em estética e artisticamente, como os principais do Brasil.

. Quando o senhor fala “Brasília”, o senhor está falando de um cinema brasileiro? O senhor acredita nisso: num cinema que tem uma identidade brasileira?

Sr. Fernando Adolfo – Olha, se discute muito essa identidade. Eu acho que o cinema... Ele é universal, não é? Você não tem que ter essa identidade brasileira. Obviamente, vai surgir um filme ou outro que tenha essa identidade: o próprio “Subterrâneos”. Estou dizendo isso porque conta toda uma história do Conic, e é de um cineasta que nasceu em Brasília, que já nasceu, que já tem idade. Mas eu cito o Mauro Giuntini, que nós citamos o nome dele, é um cineasta genuíno, é um rapaz que já nasceu em Brasília, e que tem um filme belíssimo que é sobre o movimento dos sem-terra. Quer dizer, olha aí, não tem nada de uma identidade. O artista... Eu acho que é isso, não é criar... Não é uma identidade de Brasília. Evidentemente, tem momentos em que ele vai traçar sua identidade, vai fazer algo sobre sua cidade, mas não quer dizer que ele seja daqui. Betse de Paula, que já foi embora, morou aqui muito tempo, é carioca e fez um filme sobre Brasília, fez curtas-metragens só sobre Brasília e não é brasileiro. Quer dizer, essa identidade, eu não sei muito o porquê. O cinema baiano, nos seus anos todos, Glauber está aí, não é uma identidade baiana, é universal. Ou Nelson, ou Ruy Guerra, que não é brasileiro, e tem filmes como *Os Fuzis* – nada mais do que a identidade cultural brasileira, por um estrangeiro, moçambicano. Quer dizer, esta é uma relação que eu não vejo muito...

. Então, eu posso já desligar aqui. Senhor Fernando, obrigada, viu?

Sr. Fernando Adolfo – De nada!

_ Entrevista com Renato Cunha, realizada em 12 de dezembro de 2005.

. O que é exatamente produzir um filme? Quando a gente fala: “_ O filme foi produzido em Brasília”. O que é que é isso?

Renato Cunha – A produção do filme... Eu estava dando uma olhada nas suas perguntas... Também vai estar ligada depois... Quer dizer, se liga, por um fator, à distribuição também. Por que você perguntou o que é a distribuição, distribuir o filme. Então, produzir um filme, na verdade, é você pensar na concepção do filme e realizar essa concepção também. Parte do início... Desde a pré-produção, quando você começa a articular com as pessoas a idéia do filme que você vai fazer, o tema, você pensa no suporte também em que você vai realizar – que depois você perguntou, que depois eu vou explicar o que é que é também. Então, quer dizer, de como você vai fazer esse filme. Isso se chama pré-produção, mas já faz parte dessa parte de fazer um filme que chama “produzir”. Na verdade, a gente tem três partes para poder botar um filme para estar no mercado, ou então para poder passar para as pessoas assistirem. Quais são? Produção, distribuição e exibição. Então, são três partes que têm que estar ligadas, mas, no Brasil, isso não funciona. A gente sempre precisa de um distribuidor que seja de um outro lugar. Então, produzir um filme, na verdade...

. Que seja de um outro lugar... Da onde?

Renato Cunha - A gente pode pensar em curta-metragem, a gente só tem o mercado dos festivais, por exemplo, e o longa-metragem. Geralmente, no Brasil, até uns cinco anos atrás, a distribuição de filmes só era feita pelo cinema norte-americano. Eles dominavam toda essa rede de distribuição. Por isso, que a gente ia nos cinemas do Brasil e não assistia a nenhum filme brasileiro. Ou então, isso acontece ainda hoje muito. Mas, depois a gente entra nessa questão da distribuição. Produzir um filme é isso: é você pensar nessa concepção do filme e executar o filme. Ir lá, realizar, filmar e acabar o filme, fazer a pós-produção que é a finalização do filme. Então, produzir é todo esse esquema desse primeiro passo de colocação do filme no mercado, que chama “produção”. Entendeu? Então é isso. Quando se fala: “_ Ah, o filme está produzido em Brasília”. É porque foi feito em Brasília. É bem simples, é isso mesmo. Só que são várias etapazinhas que estão dentro dessa produção. A gente coloca: pré-produção, a produção em si – que é a execução do filme, a filmagem e tudo – e a pós-produção que é a finalização e fechamento do filme. Você tem que pensar o que é que você vai gastar de material. Na verdade, você precisa... Geralmente... Às vezes, a gente faz uma produção independente. O que é que quer dizer isso? Você não tem o dinheiro para fazer o filme, você não tem um produtor que compre a sua idéia, então, você vai atrás, entra em edital, procura o FAC - como a gente faz muito aqui em Brasília -, consegue uma verba e acaba, por essas questões financeiras, o diretor fazendo tudo, até produzindo o filme. Dentro da produção do filme existem duas funções que é de produtor mesmo. A gente chama de diretor de produção, que é aquele que vai pensar: “_ Ah, vou pensar no figurino, vou pensar nos objetos de cena, vou pensar na construção da cenografia”. Então, ele vai conseguir todo o dinheiro que vai distribuir... Não é que ele vai conseguir o dinheiro, ele vai conseguir os meios para se fazer isto. Quem vai conseguir o dinheiro é uma outra pessoa chamada de produtor executivo. Então, quando a gente trabalha com curta-metragem, é muito difícil que a gente tenha uma pessoa para cada função desta. Às vezes, foi como eu lhe falei, quando a gente não tem recursos, e a pessoa acaba abarcando tudo isso, ganha[?] um edital, alguma coisa, o diretor, às vezes, isso acontece muito em curtas do país, acaba fazendo todas essas funções. Ele é diretor de produção, ele é produtor-executivo, cuida de dinheiro. Isso não é muito bom para o filme porque você acaba deixando de pensar, às vezes, no lado artístico e acaba mexendo com essa coisa de dinheiro, isso é meio conflitante para quem está fazendo arte. No longa-metragem, já é mais complicado, é muito difícil você fazer um longa-metragem sem ter um produtor mesmo, um produtor-executivo. Então, quer dizer, o diretor de produção, ele vai estar antenado com essas coisas do filme em si, da execução do filme. Então, vai lá: “_ Ah, ele coordena aquela equipe ali. Falta... O que as pessoas vão almoçar no *set* de filmagem?”. A gente está lá filmando, ninguém pára, é muito difícil você parar e ir pro restaurante as filmagens. Ir pro restaurante almoçar, você parar a filmagem. O diretor de produção pensa nisso: “_ Ah, vamos ver um almoço aqui. Fazer uma lasanha”. Ou, então, traz de um restaurante em que ele conseguiu patrocínio. Põe tudo ali no *set* de filmagem, as pessoas comem, daqui a meia hora, uma hora, estão lá filmando de novo. Entendeu? Faltou alguma coisa, a gente precisa de uma geladeira aqui no cenário.

Então, o diretor de produção pensa. E o produtor-executivo calcula a verba e distribui a verba para poder executar o filme.

. Essa pergunta: “_ O que é que faz exatamente uma produtora?”. Mas a produtora ela teria... Todas essas pessoas estariam como que cadastradas nela?

Renato Cunha – Ah, isso é legal assim. Porque quando a gente pensa em produtora, a gente pensa numa empresa. Então, é um outro lado da produção. Eu tenho uma empresa que vai, por exemplo, vai ser a produtora do meu filme. Eu sou diretor, posso até inscrever no edital, ou então posso fazer a captação de recurso com a isenção fiscal pela ANCINE ou pela Lei Rouanet, mas a produtora... Na verdade, é ela que vai trabalhar como produtor-executivo, porque ela inscreve... Na verdade, há essa diferença entre o produtor-executivo pessoa física e o produtor-executivo pessoa jurídica; no caso, a produtora seria um produtor-executivo pessoa jurídica. Então, ela inscreve o filme no nome dela, e você dirige apenas o filme. Ela vai cuidar de toda essa parte, vai contratar o diretor de fotografia, vai contratar todos esses profissionais, os técnicos, que vão trabalhar no filme. A produtora nesse sentido gere também o dinheiro como o produtor-executivo iria gerir.

. E aqui em Brasília? As pessoas falam: “_ Brasília é o terceiro pólo de produção cinematográfica”. Na verdade, eu nunca entendo muito bem isso, porque – quando se fala em pólo de produção cinematográfica – se costuma falar no estado enquanto pólo de produção, e não na cidade, não é?

Renato Cunha – É, na verdade, quando falam não é Brasília. O certo seria falar, se fossem falar... Eu não concordo muito que Brasília seja o terceiro lugar. Mas isso é uma opinião muito pessoal. Mas, quando se fala... E as pessoas falam, deveriam falar: “O Distrito Federal é o terceiro pólo”. E eu acho que em produção mesmo, em quantidade, eu acredito que está sendo no momento. Então, quando se fala que ele é o terceiro pólo é, exclusivamente, em quantidade. Quer dizer, São Paulo e Rio estão na frente, eu não sei qual dos dois, mas eu creio que São Paulo produz mais que o Rio. É isso: São Paulo, Rio e Brasília. Rio grande do Sul teve na frente, eu acho, do Distrito Federal por muito tempo. E a gente passou agora em produção. Eu acho que Brasília ainda está muito incipiente nesse caso assim. Porque quando a gente fala em quantidade, eu acho que ainda falta estrutura que possibilite a gente de ter uma linguagem que seja uma linguagem como o Rio tem, como São Paulo tem. A gente, eu acho que ainda está muito bebezinho, ainda está crescendo ainda nesse sentido. Então, a gente não tem uma formação ainda do cinema brasiliense, mas está caminhando muito agora com esse novo longa do Belmonte [“A concepção” (DF 2005)] que eu assisti. É um filme que tem vigor. Com todos os problemas que a gente tem dentro da produção em Brasília, porque não há uma estrutura para a gente fazer esses filmes... Porque quando você fala em pólo, você pensa o quê também? Que há uma estrutura, que há um Pólo. Na verdade, o Pólo de Cinema que fica em Sobradinho – não sei se você já foi – é meio fictício porque é um lugar... É um lugar virtual. Tem lá um prediozinho, mas não tem nada para se fazer, porque é no meio do mato, você não conta, por exemplo, com estúdio para gravação, você não conta com equipamentos que possam ser distribuídos, você não conta com convênios com empresas. Então, tudo mais é feito no coração e na garra mesmo. Isso iria contribuir para, realmente, o Distrito Federal ser o terceiro pólo e estar criando, realmente, pessoas que estejam integradas para desenvolver uma linguagem cinematográfica. Eu acho que própria de um tempo e de um local. Aí, para mim seria o terceiro pólo em razão da qualidade e não da quantidade. Porque quando eu vejo, nos festivais, os filmes do Nordeste, eles podem até produzir menos que a gente, mas eles estão muito mais avançados em termos de linguagem. Você vê os longas do Nordeste, os curtas. Quer dizer, eles já têm um discurso cinematográfico, eu acho que muito mais forte do que o nosso. Nesse sentido, a gente está engatinhando. Tecnicamente, a gente deu uma evolução muito grande, eu acho, nesse festival. Teve um curta também do André Luís da Cunha que, tecnicamente... Apesar de eu não ter gostado do conteúdo do filme, tecnicamente, aquele filme - para Brasília - é muito importante, porque você vê que tem profissionais que podem executar certas coisas dentro do cinema nacional, que são muito difíceis de fazer, que ali estão primorosas. Apesar de eu gostar muito mais do conteúdo de uma cinematografia; no cinema, eu acho que a técnica é muito importante, e a gente tem que evoluir nesse sentido também.

. Mas se é o que produz mais, é o terceiro a produzir mais, como é que isso é contado? Mais longas? Mais curtas?

. *Renato Cunha* – É, esse é outro problema, porque assim, na verdade, está contando em toda a produção. Eu acredito que esteja contando vídeo, curtas-metragens, longas-metragens. Mas aí a gente tem um problema no nosso Festival [Festival de Brasília do Cinema Brasileiro], que é um Festival reconhecido no Brasil, reconhecido internacionalmente também porque fecha vários acordos comerciais, mas é um Festival que não se abriu ainda para o vídeo. Então, não adianta a gente produzir o vídeo aqui, se a gente não tem como mostrá-lo. E o Festival de Brasília é o melhor lugar para se mostrar, a melhor vitrine para se mostrar qualquer produto audiovisual que a gente produza. Nessa questão, o que eu acho também que deixa a desejar de ser o terceiro pólo, é por quê? Porque a gente pode estar produzindo... Eu acho que agora aumentou bastante, a gente teve vinte ou dezoito curtas-metragens em 35mm, mas, no longa, só tem o Belmonte fazendo longa em Brasília. Tem também a Betse de Paula, mas...

. O Ronaldo Duque também.

Renato Cunha – Tem o Duque que fez também o documentário...

. Não, não é um documentário. Você está falando o do ano passado?

Renato Cunha – Ah não, não é um documentário, mas é sobre a Guerrilha do Araguaia, não é? E a gente não pode esquecer nunca do Vladimir. Mas o Vladimir, eu acho que ele é um ícone em Brasília, é um ídolo. Ele sempre produziu, sempre vai produzir, mas ele está como se fosse...

. Independente de Brasília.

Renato Cunha – É. Mas ele foi o formador de todas as pessoas que estão fazendo cinema aqui no Distrito Federal. Isso, então, é muito importante, a gente tem que sempre lembrar dele. A gente tem essas pessoas fazendo longa. Eu acho que falta ainda o incentivo do Distrito Federal, do Governo do Distrito Federal, para que se produza mais longas. Eu acho que só assim que a gente vai poder fazer aquilo que eu estava falando – que é criar uma identidade do cinema do Distrito Federal. Entendeu?

. Você falou que não concorda muito com isso de “cinema brasiliense”, ou que Brasília é o terceiro pólo de produção. Esse cinema brasiliense, ele é só de Brasília? Quer dizer, o pessoal das cidades-satélites faz cinema também?

Renato Cunha – Olha só, faz e faz muito assim. Os meus dois primeiros curtas foram feitos em cidades-satélites, apesar de uma parte da equipe morar no plano, algumas pessoas morarem nas cidades-satélites, mas foram feitos nas cidades-satélites. Então, eu não vejo muita diferença. Agora, quando se fala “Brasília”, eu acho que é uma questão mesmo de termo, de linguagem. As pessoas falam “Brasília”, eu acho que tomando por todo sentido, mas pode ser pejorativo também. Agora, no Festival, com o filme do Adirley, do [“Rap, O Canto da Ceilândia” (DF 2005), de Adirley Queiroz]¹⁷⁴, ele falou muito isso lá no palco, eu gostei muito do que foi falado, porque - quando se fala em Brasília – pensa-se no Plano Piloto: Asa Sul, Asa Norte, Lago Sul, Lago Norte. Mas não é verdade porque... A gente agora com o fenômeno, eu acho, de crescimento da cidade, com a “grande Brasília” que está se juntando às cidades-satélites... O termo “cidade-satélite” é um termo muito infeliz, porque, na verdade, isso seriam bairros do Distrito Federal, bairros de Brasília. Plano Piloto, um bairro. É muito difícil falar em bairro aqui, porque tem uma estrutura arquitetônica muito diferente. Mas,

¹⁷⁴ “Rap, O Canto da Ceilândia” integrou a Mostra Competitiva 35mm do 38º FBCB (2005).

para mim, o Cruzeiro seria um bairro, como a Ceilândia seria um bairro, então, faz tudo parte do Distrito Federal, da “grande Brasília”. Então, seria a cidade. Para a gente não se equivocar no termo, era melhor falar no cinema do Distrito Federal. No cinema da capital. E a capital é tudo. Eu não acredito que a gente esteja excluindo as cidades-satélites, e nem podemos pensar nisso, nesse sentido. Porque se faz cinema de qualidade nas cidades-satélites, com as pessoas das cidades-satélites. O filme do Adirlei, agora, é uma prova disso, quando ele mostra a Ceilândia assim belissimamente. Eu, particularmente, gostei muito do filme, mereceu muito os dois prêmios que ganhou, foi muito bem-vindo, e tem aquela linguagem. Apesar, também de ele chegar lá no palco e dizer: “_ A gente aqui da Ceilândia não tem nada a ver com Brasília, não sei o quê”. Também não seria o meu discurso. Eu acho que a gente tem que pensar num discurso agregador, não separatista, seja de que lado for. Eu fui criado no Plano, já filmei na Ceilândia, já filmei no Guará, já filmei em Taguatinga. Adoro a Mostra de Taguatinga feita pelo William e pela Nôga, é uma mostra que privilegia o cinema 16mm, o cinema universitário, o cinema independente. Eles são criadores de oficinas nas cidades-satélites, os garotos de Santa Maria já fizeram um vídeo – “A Cidade dos Cavalos”, espetacular, coordenado pelo William e pela Nôga. O Ballerini agora está fazendo uma oficina também, creio que é na Ceilândia, na cidade-satélite, botando o pessoal para produzir. Nesse sentido, devemos pensar em Distrito Federal, e não separar de um lado ou de outro, e sim agregar todo o Distrito Federal para que a produção, realmente, possa crescer e a gente também, em qualidade, faça mais filmes aqui.

. Mas, Renato, quando eu vejo esses catálogos do Festival [FBCB], eu vejo que, lá no final, você tem os endereços das produtoras. A maioria delas está em Brasília.

Renato Cunha – Ah, com certeza.

. Isso significa o quê? Que quem faz de fato é mais de Brasília?

Renato Cunha - Não, na verdade, é que se acabou montando essas produtoras no Plano Piloto. Por quê? Por maior facilidade...

. Não é por que os diretores sejam os donos das produtoras?

Renato Cunha – Também, também tem isso, entendeu? Agora, quando você pensa em cinema independente também, por exemplo, você fala assim: “_ Ah, o Adirlei fez um filme na Ceilândia”. Por isso é que eu falo que a gente tem que agregar e não separar. Ótimo, o filme é da Ceilândia, para mim, não há problema nenhum. Mas, para mim, seria como você chegar lá no Rio de Janeiro e falar assim: “_ O filme é de Botafogo, o filme é do Flamengo, o filme é lá de Realengo”. Entendeu? Não faz muito sentido. Ou então você pensa a Ceilândia como uma cidade. Como eles falaram: foi uma cidade feita para os excluídos, ou os que vivem à margem, ou a periferia. Mas, nas grandes cidades, a gente tem a periferia também. A gente tem de pensar esse fenômeno de periferia no Brasil inteiro, não apenas na cidade de Brasília. Eu sou a favor mesmo que a cidade produza na sua periferia, porque ali tem pessoas que pensam vivendo aquilo que estão vivendo mesmo com a ebulição. E eu acho que um olhar de dentro é muito melhor do que qualquer olhar de fora, nesse sentido. Eu sou a favor mesmo que essas pessoas possam produzir. Mas, por exemplo, o pessoal que fez o filme do “Rap” também teve que contar com pessoas que moram no Plano. E isso é importante, isso é agregar. Mas o importante é que o pensamento saiu de dentro lá da comunidade deles, o filme foi super bem realizado e tudo. Agora, onde se localizar a produtora é muito difícil de a gente saber. Na verdade, eu tenho uma produtora que é meio virtual também, funciona dentro de um quarto da minha casa. Eu moro no Plano, moro na Asa Norte, mas estou aberto a filmar em qualquer lugar do Distrito Federal, a trabalhar com qualquer profissional de qualquer localidade. A gente tem que pensar na cidade e não em guetos, eu acho. Acho que gueto não funciona mais.

. Você falou na Mostra Taguatinga, que você gosta muito. Você acha que o cinema brasileiro são só os filmes? Ou mesmo que não chame “cinema brasileiro”, chame “cinema do Distrito Federal”, são só os filmes, são os eventos? Como é que você pensa isso?

Renato Cunha – É bom pensar na palavra “cinema” no sentido mais amplo. E aí tem que ser tudo mesmo, é o que você falou: são as mostras que vão ser criadas aqui. Eu já estou pensando nas próximas. Porque a gente, na verdade, só tinha mostras realmente dentro do avião aqui, dentro do Plano Piloto. Então, na verdade, com a mostra de Taguatinga, a gente deu um passo grande para se mostrar também o cinema do Distrito Federal. E a mostra de Taguatinga é uma mostra nacional. Quer dizer, vem filmes do Brasil inteiro para cá, são exibidos junto com os filmes do Distrito Federal. Isso é um espetáculo. Você pensa em produção, você pensa em exibição também. Porque esses filmes de curta-metragem... Aonde é que eles podem ser exibidos a não ser em festivais? Não tem outro meio. Aonde é que você vai passar um filme de 16mm que não seja em determinados lugares que têm projetores para 16mm? Ou então que pensem o filme de uma forma mais ampla: filme é filme, e não importa o suporte. E aí a gente vai entrar depois naquela questão de “_ O que é o suporte?”. Se você está trabalhando em película, ou está trabalhando em filme digital e essas coisas, ou em vídeo digital. Pensar no cinema do Distrito Federal é pensar nisso também: pensar onde você vai exibir e como você vai produzir. E porque é que está produzindo também. Aí vem a questão dos debates. Tem a ABCV [Associação Brasileira de Cinema e Vídeo] também aqui, que já é uma organização. Agora tem a mostra da ABCV também, que acontece mostrando toda a produção do Distrito Federal, e é no Cine Brasília. É importante a gente pensar na questão da produção, na questão da veiculação e na questão do debate também.

. Você sabe qual é o nome hoje do Departamento de Audiovisual da Faculdade...

Renato Cunha – O Departamento de Audiovisual da UnB chama DAP – Departamento de Audiovisual e Publicidade. Quando eu estudei na universidade, eu entrei logo depois que o curso... Ele voltou, ele foi reenquadrado. Porque ele tinha saído um tempo. Na verdade, esse curso foi criado na década de setenta, foi um dos primeiros cursos de Cinema no Brasil...

. Foi o primeiro curso de Cinema no Brasil.

Renato Cunha – Foi o primeiro curso de Cinema no Brasil. Contou com Nelson Pereira dos Santos, Vladimir Carvalho era professor, tinha – se eu não me engano – o Jean-Claude Bernardet...

. O Vladimir só veio na década de setenta.

Renato Cunha – Então, você está sabendo muito mais do que eu. Mas o que eu sei é isso: o curso de Cinema foi sempre dentro, se eu não me engano, da Faculdade de Comunicação. Eu não sei se começou no IdA, na Artes, porque isso é uma grande discussão, né: “_ Onde colocar o curso de Cinema atualmente?”. O que é que acontece? As pessoas falam: “_ Ah, cinema é arte, não é comunicação, a gente tem que levar para a Faculdade de Artes”. Já participei de vários debates em que as pessoas falam: “_ Não, mas literatura é arte também. Então, tira da Letras e leva tudo para a Artes”. Onde se coloca, é muito complicado você saber. Hoje em dia, uma tendência que há nas universidades... Foi o que aconteceu com o Cinema da UnB quando eu fiz o curso, que foi uma volta do curso de Cinema... Por um tempo a gente percebeu... Eu não tinha muita opinião formada se deveria mudar ou não, mas por muito tempo a gente percebeu que a universidade não tinha estrutura para ter um curso de Cinema mesmo. Porque a gente estudou lá quatro anos e não tinha condições de pegar numa película, não tinha uma câmera de cinema para poder filmar. Quer dizer, era um curso muito mais teórico do que técnico, de você realmente poder botar a mão na massa e produzir filme.

. Mas você fez lá que curso?

Renato Cunha – O de Cinema.

. Era graduação em Cinema?

Renato Cunha – Quando eu estava lá no último ano, foi que apareceu a discussão para mudar o curso para Audiovisual. Hoje em dia é um curso de Audiovisual porque foi mudado. Foi dada a opção de as pessoas que estavam na época se formar no Cinema, ou depois passar para o Audiovisual, que foi uma junção do Cinema com Rádio e Televisão, formando um curso de Audiovisual – que foi a tendência moderna de várias universidades do Brasil. Se eu não me engano, hoje resta a UFF com o título sob a chancela “cinema”. A maioria... A USP foi uma das primeiras a mudar. E eu acho que a tecnologia não tem muito a ver e nem o academicismo também tem muito a ver, porque, na verdade, a gente tem pessoas espetaculares fazendo cinema que nunca foram formadas. Estudar cinema numa universidade, para mim, é uma questão meramente de escolha. Isso não quer dizer que você vai precisar fazer universidade para ser um grande cineasta. É a mesma coisa que eu exija de uma pessoa... Falar assim: “_ Vai estudar letras que você vai ser um grande escritor”. Não é verdade, nem precisa, ou você escreve, ou você produz cinema, ou faz arte. É uma linguagem, para mim, como a escrita. Isso não precisa que a faculdade lhe dê. Mas se as pessoas gostam de estudar, isso é importante, é importante que tenham cursos para tudo. Vamos ampliar nesse sentido também que é importante. Aí, o nome do departamento é Departamento de Audiovisual e Publicidade, porque também envolve os professores da área de Publicidade. E é importante que tenha essa interação também – apesar de ser bem diferente a linguagem –, mas estão todos trabalhando, na verdade, com imagem também. Por isso é que eu acho que é agregado na Universidade de Brasília.

. Na entrevista com o senhor Fernando Adolfo, ele me disse que o Festival de Brasília [FBCB] foi o primeiro a dar os prêmios técnicos, porque antes só se premiava “Melhor filme”. E eu entendi que os prêmios técnicos seriam para aqueles que, no filme, fariam um trabalho mais técnico. Tipo: diretor de som, diretor de fotografia. Mas ele me disse que não, que os técnicos são todos. “Melhor diretor” é prêmio técnico...

Renato Cunha – Isso. Na verdade, o que ele está falando “técnico” são os profissionais. Quando você premiava o “Melhor filme” apenas, era um prêmio assim... Teve um diretor agora lá, o Camilo Cavalcante, que é do Nordeste, que ele falou uma coisa muito legal quando ele foi receber o prêmio dele. Eu não assisti ao filme dele agora no Festival, mas ele ganhou muitos prêmios lá. E quando ele chegou lá, ele falou assim: “_ Pô, obrigada pelo prêmio, mas, olha só, eu só queria falar que isso aqui não é uma corrida: a gente larga os filmes e eles saem em disparada, quem chegar primeiro ganha”. O prêmio no Festival é super importante por um lado. Por outro lado, a gente tem que tomar muito cuidado, porque não é o que basta, no Festival, você colocar o seu filme para ser premiado. É importante porque abre portas, tem o reconhecimento do seu filme, mas é um prêmio extremamente subjetivo. Porque é criado uma comissão, essa comissão... Dependendo do estado de espírito, dependendo do gosto crítico, dependendo da formação que essas pessoas têm lá, elas dão o prêmio. Se a gente tivesse um outro júri... Eu já tive a oportunidade de ser júri em festival já, no Festival Universitário... Às vezes, a gente causa muita celeuma com os prêmios que são dados, mas é assim que funciona, é um prêmio subjetivo, mas é importante. Quando ele fala em prêmio técnico, é por quê? São as pessoas que estão executando, na verdade. Quando você dá “Melhor direção”, quem é que você está premiando. Não é uma coisa abstrata... Do “Melhor filme”: o filme está aqui como obra. Ele está premiando a execução do diretor, ou ele está premiando o fotógrafo, o diretor de fotografia, som, música original. Isso é o que ele chama de prêmio técnico. Na verdade, não há nenhuma exigência de essas pessoas serem filiadas a nenhuma instituição, ou estarem cadastradas como profissionais ou não. Basta ela ter feito o filme. Ela fez o filme, colocou o nome dela lá, ganhou, o prêmio é dela por direito. “Melhor ator”... São construções, são premiações para as construções do cinema mesmo, do que se faz no cinema e não apenas do produto final, premiando essas pessoas que constróem realmente o filme.

. Então, não tem isso de todo mundo ter de estar sindicalizado, ter uma carteirinha?

Renato Cunha – Não, se você estiver sem a carteirinha, você ganha o prêmio do mesmo jeito.

. Esse termo “sonoplasta” ainda se usa, ou é uma coisa meio ultrapassada?

Renato Cunha – Não se usa. “Sonoplasta”, que eu me lembre um pouco, a gente usava na televisão, aquele cara que fica botando o som lá... “_ Ah, preciso som de chuva”. Hoje em dia, também, a maioria desses sons pode ser construída no computador. Mas, na verdade, quando a gente precisa desse som no cinema, o que é que a gente faz? A gente faz com o técnico de som. Hoje em dia, tem várias denominações, dependendo do profissional, de como eles gostam de ser chamados. Tem o diretor de som, engenheiro de som, técnico de som, tem o microfonista. Mas são sons captados na natureza, e existe também um arquivo muito grande já digitalizado. Muitas pessoas usam desse recurso. Tem também o termo “desenhista de som”. Dependendo da função que essa pessoa que trabalha com som... Que vem do *sound designer* nos Estados Unidos; no Brasil, tem se chamado “desenhista de som”, que é aquela pessoa que vai pensar na concepção do som desde o processo inicial do filme, quando leu o roteiro, quando vai ser executado e distribuído dentro da montagem do filme. Então, ele também vai pensar: como se montam as pistas quando o filme for *dolby*, 5.1; como harmonizar também os sons dentro do filme junto com a trilha sonora também musical.

. Você acha que ainda tem algo a falar sobre as distribuidoras dos filmes?

Renato Cunha – Ah, a distribuição! É isso é que é importante. Quando eu falei que tinham aquelas três pontas da construção cinematográfica, que é a produção, distribuição e exibição... Isso, no Brasil, sempre foi um grande problema, porque as pessoas sempre produziam filme e aí? Até hoje isso acontece. Estão com o filme pronto e aí, pra onde esse filme vai passar? Ou você inscreve no festival, é selecionado, e ele tem aquela vida de dois anos nos festivais, vai passando de festival em festival, e depois o seu filme não chega aos cinemas. O curta nem se fala, apesar de a gente ter a lei – que foi reeditada – de se passarem curtas antes dos longas, isso não funciona no país. Não sei porquê, mas não funciona. Quer dizer, a gente sabe, porque várias leis, realmente, não funcionam, não pegam, não colam. No Brasil, tem essa tradição de lei não colar, o que é um absurdo. Lei é lei, e se existe a lei para passar o curta, eles deveriam passar realmente. Agora, quando a gente fala em longa, é um problema o cara produzir um longa porque não há quem distribua. E, na verdade, o que acontece é que até hoje os Estados Unidos detêm a distribuição mundial de filmes. Ou você rompe com eles – como isso acontece em vários setores da economia – para poder tentar distribuir o seu filme, ou você também entrega seu filme na mão deles, para ser distribuído. E eles, como todo mundo sabe, distribuem filmes em pacotes. Eu acho que a distribuição fica no meio ali, entre a produção e a exibição. Eles detêm aquilo. Como é que o filme passa? Eles vendem em pacote. O filme chega a um determinado cinema, que é o exibidor e fala assim: “_ Ah, eu queria passar aquele filme lá de vocês. Adorei aquele filme”. Ele fala: “_ Tudo bem, você pode passar esse filme, mas você tem que comprar esses outros que a gente produziu aqui também”. Então, não vende separado. E aí, o que é que acontece? Durante o ano, o tempo que a sala tem para exibir os filmes fica lotado. Quando chega um filme nacional que não tem uma distribuição, o que é que acontece? Esse filme entra lá, passa uma semana, quiçá duas, e mesmo que esteja tendo grande bilheteria – como a gente sabe que, no Brasil, vários filmes estão tendo grande bilheteria -, o filme é obrigado a sair porque o exibidor já tem um contrato com o distribuidor pedindo para passar os outros filmes do pacote. São filmes que podem nem dar lucro, mas são filmes que já estão comprados, e aí tem que passar. É isso que a gente tem que ter uma política no Brasil para poder mudar, porque senão nunca os filmes vão ser exibidos como realmente devem ser. Fala-se agora na Globo Filmes, o que eu acho um absurdo, porque também a Globo filmes – apesar de ser brasileira – tem um pensamento completamente industrializado como cinema norte-americano, que eu acho que não cabe para a nossa situação real. Isso aconteceu muito também com as empresas fonográficas, de disco. A gente conseguiu parcialmente dar um basta nisso no Brasil, em relação à música, quando se começou a produzir independente – a música independente no Brasil -, porque a gente teve mais facilidade tecnicamente. E eu acho que isso agora está acontecendo com o cinema também. Com o cinema digital, qualquer um pode ter uma câmera e sair filmando por aí, vai ser muito mais fácil você fazer o seu cinema independente e distribuir o seu cinema também. Você não vai precisar mais estar preso ao

suporte “película”. Você vai poder distribuir facilmente o seu filme, e – tendo uma exibição mais ampla – não sei se via internet, não sei como isso vai funcionar daqui a uns cinco, seis anos, ou dez anos, você também vai poder acabar com essa manipulação do cinema industrial. Para o que a Globo Filmes, eu acho, veio contribuir agora e não solucionar nada, porque ela só produz filmes para dentro da casa dela; por muito tempo, a Globo boicotou todo cinema nacional, agora vem se colocando como a salvadora da pátria. Muito pelo contrário: ela produz filmes também dentro da casa, com atores da casa... Eu acho que a Globo também é uma forma de lucrar com isso. Uma boa saída (eu não sei como isso pode ser feito), além de se pensar na produção independente de cinema, se pensar também na exibição independente e na distribuição independente de cinema. Uma forma em que se dê apoio para se criarem cinemas independentes, a pessoa passa o filme e faz a sua programação do jeito que melhor lhe convier, da melhor forma. Na verdade, você chegou no seu cinema e você não está atrelado a esse tipo de distribuição, você pode passar os filmes que você quiser, e isso vai contribuir também muito para cair o preço do ingresso. Parar um pouco de se pensar...

. Mas onde é que as pessoas vão exhibir? No cinema que elas construíram?

Renato Cunha – Claro, você pode construir um cinema independente numa loja, você pode ter cinema na rua. Eu sou a favor que se volte o cinema na rua, que você entre numa esquina e tenha um cinema lá. E acabar... Não acabar, porque o *shopping* é um fenômeno do século XX, agora adentrando o século XXI com uma força incrível, e os multiplex – que são as salas de cinema – indo atrás nisso. Mas é muito difícil você achar um lugar que distribua esse cinema dito independente. Então, se você não consegue fazer um cinema na esquina, e tem muita gente que, eu acho – se der condições –, vai querer montar um cinema para quarenta lugares, ou cinquenta lugares, os filmes vão ser passados da mesma forma, você paga um ingresso de dois, três reais. É uma loja, como se você estivesse alugando um filme ou vendendo um DVD na esquina. Isso é possível. Agora, que se dê condições para que as pessoas produzam independente e distribuam independente também.

. Mas, aqui no Brasil, há as distribuidoras que vivem só de distribuição, não é?

Renato Cunha – Atualmente, eu não conheço... Eu acho que tem a Videolar no Brasil, que é recente também. Eu não conheço, eu acho que é falta de conhecimento mesmo. Se existirem mais do que essas distribuidoras no Brasil, mais do que duas ou três... Na verdade, as grandes distribuidoras são norte-americanas. A Columbia, essas todas que a gente sabe aí, e que eu já esqueci até o nome. Columbia e “Cia”. Na verdade, a gente vê os filmes brasileiros, de grande popularidade, tendo que se atrelar a essas distribuidoras. É impressionante, o cara produz o filme todo no Brasil. Na hora de distribuir, tem que pegar uma distribuidora estrangeira para poder distribuir o filme dele. E ela que determina qual a quantidade de dias que o filme vai passar aqui no Brasil. Isso foi uma grande luta do Luís Fernando Carvalho, também, com “Lavoura Arcaica”. Ele demorou quatro anos, eu acho, para lançar o DVD dele, para lançar o DVD também é uma questão de distribuição. As empresas exigem qual o formato em que seu DVD deve sair, o que deve conter dentro do seu DVD e tudo mais.

. E a bitola?

Renato Cunha – A questão da bitola foi o que eu estava lhe mostrando. Classicamente, grosso modo, a bitola é o tamanho do filme. Quando você tem aquele filmezinho que você compra na loja para botar dentro da sua câmera fotográfica, que vem dentro daquele rolinho assim, aquele é um filme 35mm, porque o tamanho do filme é 3,5 cm, que conta da perfuração, dessa perfuração até aqui, a outra perfuração. Daqui a aqui, se você medir com a régua, você vai ver que tem 35mm. Aí tem o de 16mm, dependendo da produção que você faça... Antigamente, você vai ver aqui, os Lumière tinham uma fábrica de filme fotográfico, foi daí que eles bolaram que poderiam botar esse filme em movimento, dentro de uma câmera em que ele rodasse continuamente. Então, nada mais é do que uma fotografia, cada negocinho desse aqui é uma foto. Vai rodando lá dentro, um fotograma, e batendo foto. E, quando a gente fala em bitola é, justamente, o tamanho

desse filme. Por pura convenção, se instituiu que o filme 35mm, depois de um tempo já – creio eu, isso foi na década de trinta, quarenta ou um pouco antes -, que o filme 35mm seria o filme comercial, porque aí você depende de ter um projetor também que passe o filme desse tamanho, porque o projetor 16mm – que hoje é chamado de filme universitário, por ser um filme mais barato, porque é menor e por ter um outro formato – também precisa de um projetor específico. Então, quando você quer passar um filme 16mm, tem que mudar o projetor. Aqui no CCBB, tem um projetor que ele é 35/16. Mas você não pode passar isso ao mesmo tempo. Se você está passando um filme 35, você passa. Então, você pára, muda ele para 16 e aí coloca o filme 16mm lá para poder rodar. Então, a bitola nada mais é do que o tamanho do filme. E aí você vê aqui: aqui está a imagem, que é o fotograma, e aqui do lado – este espacinho - é onde vai correr o som do filme, que é o som ótico. Então, aqui vai ser impresso o som do filme, aqui antes da perfuração. E aqui corre o som. Podia ter trazido até um pedaço de filme para você ver, quando a gente abre aqui, você vê até o desenho do som lá. Para mim, é uma coisa do outro mundo, até hoje, quando a gente vê um filme... É luz pura. Então, hoje em dia, a gente trabalha o som digital. E quando quer botar ele em película, a gente transforma esse filme para um som ótico, e daí ele vai ser impresso na película aqui. E aí existem vários formatos. Depois você lê aqui: nove e meio, onze. Hoje em dia, na verdade, só se produz mais o 35 e o 16. Antigamente, tinha o amador, lembra, o 8mm, o Super-8?

. Eu lembro de ter ouvido falar, ver eu nunca vi.

Renato Cunha – Na verdade, olha, geralmente, o 16mm não tem essa perfuração aqui, é uma perfuração só de um lado. E ainda existe o Super-16, hoje, que é muito trabalhado no cinema comercial; na verdade, ele não tem o espaço para essa pista de som aqui. O que é que acontece? A imagem dele cresce um pouquinho aqui, ele tem maior espaço para a imagem porque as pessoas usam esse filme para fazer o *blow up*, que a gente chama de ampliação para o 35. Você faz ele em 16, que é mais barato, a película é mais barata, roda, e até por questão de linguagem, quando você amplia para o 35, ele dá aquele granuladinho. “Um copo de cólera” [(SP 1999), de Aluísio Abranches], por exemplo, foi um filme que foi feito em Super-16 e depois ampliado para 35. A questão é puramente técnica aqui. Agora, o cinema comercial só tem usado a bitola 35. Todos esses filmes que você vê, no cinema, estão em bitola 35mm. E aí o que acontece? Além de ter a bitola, tem o formato, que é a janela. Então, quando você vai filmar, você pode colocar uma janela, que são esses formatos aqui. Dentro desse formato, na hora de filmar, você já pensa nessa janela, que é uma proporção em que vai ser exibido o filme. E na hora em que o exibidor vai passar o filme, ele vai ter que ter essas janelas lá. Ele tem que saber se o seu filme é 166, 185. Porque aí ele coloca a janela, sai direitinho lá. Senão, se ele colocar a janela errada, vai cortar o seu filme. Quando você vê aquele filme mais comprido assim, é 185, ele ocupa aquela tela de cinema inteira. Quando ele está mais cortado aqui dos lados, é 166. Depende da janela.

. Mas isso ajusta aonde, na câmera?

Renato Cunha – Tem tipo uma janelinha que é colocada. Na câmera de cinema mesmo, você também já tem lá a janela para saber o que é que você está enquadrando, você já tem de pensar o seu filme na janela em que vai ser exibido. Isso é uma coisa... As pessoas que estão fazendo, hoje em dia, filme no suporte digital, para depois passar (que a gente chama o *transfer*) para a película, elas têm de pensar isso. No vídeo, é muito difícil calcular isso, tem que ser mais ou menos no olho. A questão técnica da bitola é mais ou menos isso aqui. Eu acho que, você lendo, vai lhe esclarecer também mais.

. Certamente. Eu já entendi. E o suporte, o que é que é? Eu imagino o que seja, mas eu queria uma definição mais...

Renato Cunha – O suporte é isso: como seu filme vai ser finalizado. Se eu tenho um filme em película... É legal a gente falar que faz cinema, porque a gente pensa que é uma coisa muito comum, mas a maioria das pessoas não sabe como se faz cinema, como se fazia cinema: “_ Ah, é filme? Mas como é que faz?”. Quando eu levo, às vezes, meu filme e mostro para as pessoas que nunca ouviram falar, que é uma coisa que está enrolada lá, um rolo de cinema, e é uma película, como se fosse uma foto atrás da outra, as pessoas, às vezes,

falam: “_ Nossa, eu nunca imaginei que fosse assim”. Que tem que laçar lá no projetor, e fica rodando. Antigamente, cinema era só isso. Hoje em dia, com o meio digital, a gente tem um outro tipo de suporte, que é o vídeo. A gente tinha o meio magnético antigamente, e agora você trabalhando diretamente no digital, com a informação digital. Então, quando a gente fala em suporte é isso: como seu filme está finalizado. Finalizo ele com imagem digital ou em película. Por exemplo, o Festival de Cinema de Brasília, ele só aceita filmes em película. Por isso, eu acho que tem uma correria muito grande de as pessoas, hoje em dia, fazerem filme e tentarem finalizar o seu filme em película. Por que o quê acontece? Eu acredito ainda que, hoje, o resultado em vídeo não tenha aquela beleza ainda plástica da fotografia: aquela profundidade de campo, aquelas cores que a gente consegue realmente com a fotografia. Tem uma textura diferente. Por mais que as pessoas não conheçam, quando elas vêem o filme exibido, elas sentem: “_ Por que é que esse filme está meio chapado? Por que tem essa cor? Por que é que o outro tem aquele volume?”. Quando a gente estava falando das universidades, em transformar em audiovisual, eu acho que o audiovisual acaba abarcando isso. O cinema tem aquela coisa... Se bem, que a gente pode pensar em cinema hoje com todos os suportes, com todos os meios, com vídeo ou não. Mas quando você coloca “audiovisual”, eu acho que já abarca todas essas questões, a gente não está trabalhando só a película.

. Então, o suporte pode ser: película, digital, vídeo.

Renato Cunha – É o vídeo digital, na verdade.

. Mas pode ser esse vídeo que não é digital?

Renato Cunha – Pode, o magnético. Por muito tempo se trabalhou com vídeo magnético.

. Na tevê, talvez, não se trabalha ainda com vídeo magnético?

Renato Cunha – Trabalham com digital. Hoje está tudo digitalizado. As fitas são digitais. Eles trabalham com Betacam digital, que é uma fita que tem mais qualidade. Pensando na produção: antigamente o documentário... Pensando em documentário: hoje em dia, se filma... A maioria dos filmes, quando é filme de ficção, é filmada em película. Por quê? Porque quando você filma em ficção, você tem uma coisa programada, tem o roteiro, você sabe as cenas que você vai executar. Mais ou menos, o produtor faz um prognóstico da quantidade de película que você vai gastar. Você compra aquela película e vai lá e filma e roda teu filme direto. Eu acredito que, ainda hoje em dia, ainda ganhe uma qualidade muito grande. O documentário mudou muito, porque, antigamente, se filmava direto o documentário da película. Imagina você ter que filmar... O documentário é um filme que você chega lá, liga a câmera e deixa rodar. Você depende do espírito das pessoas, do que ela vai falar, você não pode chegar e pedir para ela falar uma coisa para você, você tem que deixar que ela verbalize e conte as coisas. Hoje, em dia, o suporte digital veio contribuir para isso. Você vai lá com a fitinha digital, que é uma fita de uma hora, custa super barato, você consegue comprar a quinze reais, dezoito reais, liga ela e deixa rodar. Você vai fazer um curta, às vezes, você tem trinta – um curta de quinze minutos -, você tem trinta, quarenta horas de material bruto, uma coisa que seria impossível com película. E com a tecnologia um pouco mais moderna, você consegue agora transformar também, depois, o seu material já editado em película. Antigamente, era um processo chamado *kinescopagem*: você pegava o seu filme, dentro de uma câmera especial, projetava – ele em digital ou ele em vídeo –, ele era passado para película. Hoje em dia, chama *transfer*, que é um processo completamente digital. Mas, o resultado é o mesmo: você passa do digital para a película. Por isso, quando a gente fala em suporte também, é legal pensar na telecinagem. Porque quando você faz o seu filme em vídeo, só em vídeo e passa, ele vai ter aquela coisa que você acha que não é diáfana, como você estava falando. Então, você vê lá a novela, como ela tem aquela textura. Agora, por exemplo, quando você pega um vídeo na locadora, um vídeo mesmo ou um DVD, o que é que acontece? Aquilo, na verdade, também é um vídeo, como é o vídeo da novela da tevê. Só que é um vídeo diferente, por quê? Porque ele foi originalmente feito em película, e da

película fez-se um processo chamado “telecinagem”, para ele passar para o vídeo. Então, ali ele ainda guarda um pouco daquela textura que a gente conhece do cinema. E aí a outra diferença também de se fazer a telecinagem é você pensar no formato em que ele vai ser exibido. Porque, na maioria das vezes, quando você pega o vídeo na locadora, ele está *fullscreen*, a tela toda. O que acontece? Aquilo tem uma perda da imagem, porque você aumenta a imagem para ela poder caber naquele conteúdo todo, e aí você perde nas laterais. Há um pouco de distorção também. Quando você quer preservar, o que é que você faz? Coloca aquelas tarjas pretas. Por isso é que, às vezes, as pessoas não entendem: “_ Pô, peguei um vídeo na locadora horrível, com aquelas tarjas pretas”. Mas, na verdade, você está vendo tudo ali que o diretor de fotografia pensou e enquadrou. Eu, particularmente, prefiro muito mais que tenha a tarja.

. Eu queria que você falasse dos festivais onde o cinema brasileiro é exibido, da onde eles são, se você souber o ano em que eles foram criados...

Renato Cunha – Eu vou falar, um pouco, dos festivais que eu já participei. Agora, eu vou lhe dar um material depois que eu tenho. Todo ano sai uma publicação sobre todos os festivais do Brasil, que é uma publicação da Kinoforum. Essa publicação é fantástica, já deve ter uns oito anos que tem essa publicação. Agora, cada vez mais está se especializando, cada ano que passa, a publicação está melhor. Fala sobre alguns festivais estrangeiros também, feito para esse tipo de cinema: cinema independente feito para festival. E, além disso, nesse guia da Kinoforum, que é uma instituição de São Paulo, vem todos os filmes produzidos no Brasil, sejam eles em vídeo, bitola 16, 35, os filmes premiados em todos os festivais. É bem legal, você tem uma noção de todos os filmes. Você já conhece essa publicação?

. Não.

Renato Cunha – Então, eu vou ver se eu tenho uma lá para lhe dar. É legal porque aí você vai poder conhecer todos os festivais. Agora, os festivais no Brasil, aí sim, isso é um fenômeno maravilhoso que está acontecendo. Cada ano, você vê sendo criados cinco, seis ou oito festivais, são muitos festivais criados. Isso é importante, sejam eles de vídeo, universitários, sejam festivais... Porque, por muito tempo, a gente teve uma coisa meio hermética: os festivais gloriosos como o de Brasília, ou Gramado, restritos bastante ao profissional que fazia cinema, aquele profissional que estava num pedestal. Agora não, está se abrindo para que as pessoas possam exibir sua linguagem. Porque, apesar dessa linguagem vir do século XX, eu acho que é a linguagem do século XXI. Eu acho que a dona de casa, a partir de agora, vai se expressar pela imagem, todo mundo vai ter sua câmera, como tem agora as pessoas filmando em celular e tudo. Você manda imagem, as pessoas não mandam mais palavras. Eu acho que a gente está na transição assim: teve a carta, a gente se comunicava... Eu acho que o e-mail é uma transição entre a palavra e a imagem. Daqui a pouco, a gente só está mandando imagem porque as pessoas vão ser alfabetizadas pela imagem. Não sei se isso é bom ou ruim, mas isso é um fenômeno que está acontecendo. Quando você faz festivais para isso, e as pessoas podem exibir sua linguagem, no Brasil, é cada vez melhor. Eu, particularmente, participei de festivais assim bastante, eu acho, importantes para o cinema do Brasil independente. Como o Guarnicê, que eu tive a oportunidade de participar com meus dois filmes anteriores. Ganhei um prêmio lá com “O Terceiro Baile” [(DF 2002)]. Já é um festival de longa data, mas mantém a sua tradição de estar aberto para todo os tipos de suporte, e todos passam ao mesmo tempo, no mesmo cinema, sem problema nenhum. E é um festival que acontece junto com a festa do bumba-meu-boi no Maranhão.

. Eu já vi como é. É muito simpático. Eu vi naquele Revista do Cinema Brasileiro [programa televisivo já mencionado no Capítulo III], que não está mais passando, ou está passando num horário de madrugada?

Renato Cunha – Eu não sei se a Revista está passando também no Canal Brasil. Foi isso que você falou, é um festival bem simpático, eu já tive a oportunidade de ir...

. Eles fazem numa praça, não é? Ou é um cinema bem pequeno...

Renato Cunha – É um cinema bem pequeno que fica perto de toda a efervescência, que é no centro histórico de São Luís, onde acontece o bumba-meu-boi. Então, interagem o Festival e as manifestações do bumba-meu-boi. É uma maravilha. São festivais locais, é um festival que a universidade investe lá também, a Universidade Federal do Maranhão. O que eu posso perceber é que todos esses festivais que têm um vigor, que se abrem, que estão com a mente aberta, eles, geralmente, também estão ligados a uma universidade - é impressionante assim. Essa é uma função importante também quando as pessoas da universidade pensam nisso: abrir o festival que elas estão produzindo para todos os tipos de mídia. E aí, outro festival importante que eu acho, que é um festival universitário, é o festival da UFF – Universidade Federal Fluminense -, que mostra toda a produção das pessoas que estão estudando Cinema. Isso tem também em Santa Catarina. Tem o Festival de Santa Maria, que é um festival também novo, está na quinta edição.

. Santa Maria?

Renato Cunha – É, no Rio Grande do Sul. Tomara que Santa Maria, aqui no Distrito Federal, tenha também seu festival em breve, sua mostra. Mas esse do Rio Grande do Sul também é recente. Eu tive a oportunidade de participar da primeira edição de Santa Maria. Nos lugares mais inusitados do Brasil, estão se abrindo mostras, festivais. Com premiação, sem premiação, isso não importa. O importante é que você, cada vez mais (isso sim, eu acho que é a saída), vai ter como exibir seu filme também. E a gente vai pensando... Às vezes, eu recebo e-mail de uma pessoa que eu nunca conheci, e fala: “_ Ah, eu vi seu filme não sei aonde...”, não sei o quê. Falei: “_ Tá vendo? O filme está passando. E isso é bom”. Porque, na verdade, esses festivais fazem catálogos, colocam o nosso endereço, colocam e-mail, telefone. “O Terceiro Baile”, que é um filme sobre os velhinhos, que eu fiz com a Juana e com a Mariana, foi um filme que rodou muitos festivais. Uma antropóloga da Universidade Federal de Santa Catarina viu o filme em Santa Maria, escreveu um artigo sobre o filme.

. Os velhinhos da onde?

Renato Cunha – “O Terceiro Baile” foi um filme filmado na Ceilândia e no Guará, sobre os bailes da terceira idade no Distrito Federal. Então, a gente optou por fazer esse baile. Na verdade, acabaram falando que o filme é bastante antropológico, apesar de a gente não ter pensado nisso.

. Nossa, esse d’ “O Reinado...” [“O Reinado Nosso de Cada Ano (DF 2005)"]¹⁷⁵, eu acho que, para a antropologia, para quem trabalha essa temática... Eu lhe falei, não é? Eu tenho uma amiga que está fazendo a tese dela sobre as festas lá de Serra do Salitre. Ela estava viajando, eu nem falei nada com ela. Eu acho que ela iria gostar muito de assistir, eu acho que tem muita gente...

Renato Cunha – Pois é, esse d’ “O Reinado...” assim, particularmente, eu tenho as minhas críticas. Eu acho que eu enfiei, um pouco, os pés pelas mãos. Porque, na verdade, quando a gente fez “O Terceiro Baile”, a gente não tinha pretensão antropológica nenhuma. Nesse, por eu já ter estudado um pouco, pensado, eu já tinha noção do que era antropologia cultural. Pensei mais ou menos em... Apesar de querer dar uma linguagem cinematográfica e tudo, não sei se eu tinha todo o gabarito possível para se fazer um filme antropológico como deveria ser feito. Por isso que eu fiz muito mais com o coração, do que com...

. Não, eu não estou dizendo que o filme seja antropológico. Eu estou dizendo que eu acredito que muita gente da antropologia iria gostar do filme.

¹⁷⁵ No catálogo do 38º FBCB, tem-se a seguinte sinopse para o filme de Renato Cunha: “No Centro-Oeste de Minas Gerais, no Alto São Francisco, todo ano a população da pequena Araújo, em louvação a Nossa Senhora do Rosário, se reúne para manter viva a tradição secular da Festa de Reinado” (TRIGÉSIMO OITAVO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2005: 77).

Renato Cunha – Mas ele acaba se ligando à antropologia por causa disso.

. Pelo tema, pela maneira também que você contou, que vocês contaram.

Renato Cunha – O que eu espero desse filme, agora, é que ele possa ser exibido em vários festivais, porque é essa reação que eu vou poder tirar para mim de crescimento, de ver como esse filme vai causar impacto nesses pequenos festivais, nesses pequenos lugares, porque a festa foi filmada num pequeno lugar também. Então, isso é importante, essa interação. No caso, o que eu estava lhe falando d’ “O Terceiro Baile”: quando a antropóloga lá de Santa Catarina escreveu a dissertação e pediu um filme para mostrar no departamento lá, na hora em que ela mostrou o filme, o diretor do departamento pediu o filme, porque ele estava fazendo um trabalho sobre a terceira idade lá em Santa Catarina. Aí eu mandei o filme, acabou acontecendo que uma turma exibiu para os velhinhos – porque eles estavam fazendo um trabalho lá –, e houve um debate sobre o filme. Isso foi sensacional, e eles me mandaram, depois, um retorno por escrito, um trabalho dos alunos. Então, é esse tipo de interação que o festival promove, que é muito melhor do que qualquer prêmio.

. Muito legal mesmo.

Renato Cunha – Não dá para enumerar os festivais, mas existem muitos, muitos mesmo agora. Impossível enumerar.

. Como é que você descobriu o cinema?

Renato Cunha – Para realizar cinema, eu descobri através da Literatura, e através da Universidade de Brasília também, porque, na verdade, eu pensei em começar a estudar cinema apenas para poder servir de base para o meu mestrado em Literatura, que eu ia fazer sobre literatura e cinema. Aí, fiz o vestibular e falei: “_ Ah, vou cursar um semestre, dois semestres de Cinema, depois, eu já entro para o mestrado (isso foi em 99) e começo a fazer a minha dissertação de mestrado”. Mas, na verdade, eu entrei no Cinema e gostei e fui seguindo. Agora, assim, eu já gostava de cinema desde criança, ia ao Festival de Brasília desde adolescente. Agora, pensar a produção mesmo foi meramente por acaso: entrei para poder estudar teoricamente cinema e acabei gostando e querendo fazer, e aí já vão sete anos que eu estou trabalhando com isso. Uma carreira muito curta ainda, bem no começo.

. Mas foi assim que você descobriu que queria ser cineasta: você começou, achou que estava estudando para tentar um mestrado na Comunicação. Era isso?

Renato Cunha – Não, na Literatura, porque eu queria fazer esta relação entre literatura e cinema, e não tinha base nenhuma no cinema. Minha base do cinema era a do espectador mesmo, de assistir. Eu falei: “_ Posso entrar, estudar um pouco (fiz o vestibular, passei), não preciso nem concluir o curso”. Mas lá pelo... Tanto que, no meio do caminho do curso de Cinema, eu passei para o mestrado, tranquei o Cinema. Fui lá, fiz todas as matérias. E voltei para o Cinema. E aí que eu concluí simultaneamente o mestrado com o curso de Cinema também. Aí que eu vi que eu, realmente, poderia começar a produzir, que eu gostava de fazer aquilo mesmo. Foi a universidade, o curso de Cinema da Universidade de Brasília que me despertou a vontade de produzir, de fazer cinema.

. O que é que o curso de Cinema representou na sua formação enquanto cineasta?

Renato Cunha – Eu tinha lhe falado antes um pouco. Apesar de todos os problemas do curso, foi essa abertura. Os professores também... Na verdade, quando a gente estudava lá eram poucos professores, o curso andava meio devagar e tudo, mas são todos profissionais que amam muito o cinema. E, nesse sentido, apesar de toda falta de aparato técnico dentro da universidade, eles fazem cinema com o coração.

. Fazem das tripas coração.

Renato Cunha – Isso. Como a gente faz também. A gente aprendeu um pouco com eles lá, com a Érika, com a Dácia, teve Giuntini também. Mauro Giuntini foi professor... Como é que se diz? Contratado? Aquele que entra com contrato temporário. Teve Giuntini... E outros mais professores também. O David, vários professores.

. Você começou o curso em 99?

Renato Cunha – Em 99.

. Fale um pouco da trajetória dos seus filmes nas mostras e festivais.

Renato Cunha – Na verdade, quando você começa a fazer filme, o primeiro filme, você não está muito pensando nessa coisa de festival, porque você não sabe, eu acho, nem muito o que é que é fazer um filme. Você faz ali na exigência... Na verdade, a gente fez o primeiro em vídeo digital, porque era uma exigência da disciplina de produção. Você tem dois semestres onde você produz filmes, são os finais no curso de Cinema. O primeiro... Geralmente, na universidade, funcionava assim, você fazia um em digital, no segundo, um em película. E aí a gente pensou em fazer o filme. Então, eu fiz esse filme co-dirigido com a Juana Roberto e a Mariana Furumoto, que a gente trabalha junto até hoje também, e a Mariana que – na verdade – montou agora o filme “Rap – O Canto da Ceilândia” do Adirlei, e a Juana montou o meu d’ “O Reinado...”. Elas estão trabalhando também como montadoras, são diretoras também. E aí a gente fez o filme, apresentou na universidade, como requisito para a disciplina, e não pensava mais em nada, o filme era ir para a gaveta e acabou. E aí foi que eu comecei a me tocar: “_ Pô, a gente faz esse filme e vai ficar parado?”. E aí eu resolvi comprar o filme, comprar no sentido de bancar o filme mesmo, que ele ganhasse vida e fosse passar nos festivais. Comecei a inscrever o filme, trabalhei como produtor executivo do filme, inscrevi o filme em tudo quanto foi festival, sem pensar duas vezes. O festival que tinha, eu mandava o filme. E aí ele foi sendo selecionado, e quando ele ia sendo selecionado, eu ia escrevendo mais, e aí ele foi ganhando vida. E aí que eu vi que era legal (comecei a viajar, a ir nos festivais), que era legal de você poder passar, de você ir lá, debater sobre o filme, ver o que o seu filme pode dialogar com os outros, o que as pessoas que estão lá - e também não têm nada a ver com cinema - acham do filme. Isso é o que eu acho importante na trajetória dos festivais. E aí eu fiz isso depois com meu outro filme [“Faça o Bem Sem Olhar a Quem!” (DF 2003)], que foi em película, comecei a inscrever. É um filme, eu acho, um pouco mais hermético, não foi para tantos festivais como “O Terceiro Baile” foi, mas passou em dez festivais, o que eu acho que é um número legal para um curta-metragem 16mm. E agora começando com “O Reinado...”, ver se ele vai também passar em alguns. Esse aí, eu estou com menos pretensão, 35 é uma bitola muito mais competitiva, são filmes tecnicamente bem realizados. É difícil você entrar mesmo nos festivais, são festivais também mais específicos. Mas vou inscrever em todos também, ver se pelo menos ele passa nuns cinco assim, para mim já é uma vitória.

. Então, o que significa para você ter os seus filmes selecionados para essas mostras e festivais é a satisfação de estar levando o seu trabalho para outras pessoas assistirem.

Renato Cunha – Que o filme possa ter vida própria, que o filme possa passar, que as pessoas possam debater sobre o filme. Não querendo dizer que se não ganhar prêmio, aquela coisa piegas: “_ Ah, não, prêmio não”.

Mas prêmio é bem-vindo, claro. Mas você nunca tem aquela pretensão: “_ Ah, vou lá e vou ganhar um prêmio”. É importante ter esse prêmio porque, por exemplo: quando tem prêmio em dinheiro, e as pessoas ganham prêmio em dinheiro, isso é uma oportunidade para que elas produzam outro filme. Mais do que ganhem notoriedade, é oportunidade que façam outro filme. E você só constrói uma carreira, só constrói uma cinematografia, só constrói a sua expressão cinematográfica fazendo filmes. Errando ali, errando aqui, você vai produzindo, e aí só o tempo vai dizer mesmo.

. E como é que é apresentar o filme para o público?

Renato Cunha – Eu acho que é a melhor parte de tudo assim, porque você vê a reação das pessoas. Você está lá, ninguém sabe... Quer dizer, na verdade, sabe um pouco, porque você vai lá na frente, se apresenta, não sei o quê... Mas aí você vai lá escondidinho para o seu lugar do público, na cadeira, fica lá no escuro, bonitinho, e as pessoas se entregam ao filme, começam a assistir como qualquer outro filme, e aí a reação vem no final. Elas estão pouco se importando se você vai estar lá ou não vai estar lá. A reação dela vai ser diante do que ela está vendo. Então, às vezes, são aplausos efusivos. Durante o filme, é muito legal também, porque em determinada cena estão rindo, e você pensou em botar aquilo no filme... O melhor disso tudo é quando você pensou em botar aquilo no filme para as pessoas rirem, e elas estão rindo. Quer dizer, você vê lá: “_ Ah, funcionou o meu filme nesse sentido”.

. Se elas não rirem, não funcionou?

Renato Cunha – Não, pode não ter funcionado para aquele público, mas cada público é um público, é impressionante, né? Às vezes, o festival é mais efusivo, aplaude, assovia, grita. Tem festivais que são festivais cruéis de público – como é o de Brasília –, em que as pessoas chegam a vaiar filme. Eu ainda não passei por essa experiência de ser vaiado. Agora, o meu filme anterior, que é uma ficção, foi super difícil de fazer. A gente sabe a ralação que é de contar uma história mesmo em oito minutos. “O Terceiro Baile”, eu sabia mais ou menos, depois do terceiro, quarto festival, qual seria a reação das pessoas. Realmente, elas gostavam, batiam palma. As pessoas tinham uma relação com os velhinhos que contavam o filme, porque eles eram o filme, eles eram a identidade do filme. Era a identidade deles, na verdade. Eles estavam de coração aberto contando o que eles pensavam. A gente foi feliz de poder ter captado isso. Agora, quando eu conto aquela história que saiu da minha cabeça lá. Tinha lugares em que as pessoas não entendiam. Era um filme em que um porteiro falava só por ditado popular, uma coisa que causa um estranhamento. Então, às vezes eu via as pessoas aplaudirem, tinha lugar que era aquele aplauso chocho, ta, ta, ta, uma palma atrás da outra. Aí você vê assim: “_ Realmente, não gostaram”. Isso aconteceu bastante com esse filme. Aí é bom para a gente entender a reação do público. Na verdade, a gente não faz filme só para público, a gente faz um pouco o filme para a gente, mas o filme, como uma poesia, um poema, na hora em que você publica, ele ganha vida, e aí as pessoas que interpretam... [Fim de fita].

. Como é que é subir ao palco e falar para as pessoas do seu filme? Como é que você sente isso?

Renato Cunha – Quando a gente está no festival, é uma obrigação. Na verdade, você não tem uma coisa formulada para falar do seu filme. Na verdade, você sobe. Depende do lugar, não sei. A gente sempre tem um nervosismo para falar em público. Dependendo da pessoa, o grau é maior ou menor. Eu já fui mais nervoso. Tenho aprendido um pouco a falar em público. Para mim, ainda é um pouco difícil, mas eu sempre subo, falo, mas não consigo muito falar do filme, porque as pessoas vão assistir. Então, o que é que você tem que ir lá...? Você tem que ir lá falar aquela coisa do festival, que é importante você estar lá, ou então alguma coisa que você percebeu no festival. Isso é importante você ver: percebeu de particularidade naquele festival lá. E o que é mais importante você falar: que seu filme vai passar naquele festival e, independente das pessoas gostarem ou não, é uma forma de estar sendo exibido. Tem gente que chega e conta a história do filme assim – eu acho que não é o momento de se falar. Eu acho que legal também, mais do que a apresentação do festival, são festivais que proporcionam o debate depois. Esse é legal, porque as pessoas

vêm com as perguntas mais inusitadas possíveis, coisas que você não pensou no seu filme, e às vezes se torna bastante engraçado, é legal, as pessoas descontraem, riem, é um bate-papo mesmo. Já participei de alguns debates, eu acho que é a melhor parte de se falar lá na frente.

. O público de Brasília, ele é realmente este público extremamente crítico, como se fala tanto na mídia?

Renato Cunha – Ariana, eu não sei se eu tenho condições para analisar o público de Brasília. O que as pessoas falam... Sempre estão lá na frente: “_ Ah, esse é o melhor público de festivais...”. O que eu acho é o seguinte: o Festival de Brasília é passado no Cine Brasília, que para mim é um templo do cinema - sei lá, pode ser até – brasileiro. Porque é difícil ter uma sala desse tamanho, a sala está muito bem estruturada de som, de projetor; foi reformada. Eu acho que é um lugar agradável, confortável, as cadeiras são confortáveis, não precisa ser um multiplex para ser confortável. O Cine Brasília é confortável dentro da sua estrutura, e eu acho que ele tem que ser preservado daquela forma mesmo, com aquele tipo de cadeira. E o Festival de Brasília tem uma tradição muito grande. Ele sempre lota. E lotando de pessoas que querem realmente ver os filmes. Eu acho que é uma lotação muito grande. Eu acho que isso acontece também no de Recife, que a sala é grande também, e as pessoas também são muito efusivas. Eu acho que é por isso que falam que aqui são muito críticas. Mais por aquilo que eu estava lhe falando: tem aquela coisa meio cruel, que eu ainda não vi em festival nenhum em que meus filmes passaram, de vaia. E aqui em Brasília tem isso. Eu não sei se é por isso que eles falam que o Festival é muito crítico. Eu, particularmente, não gosto da vaia, porque quando você produz... Não sei se é porque eu estou falando como produtor-realizador... Quando se faz um produto artístico assim, não sei se as pessoas têm direito de vaiar, eu acho que elas têm direito de não aplaudir. Eu acho que esse direito é total. Mas de vaiar por quê? Eu acho que a vaia, ela existe para uma coisa que ofenda. Eu não sei se os filmes que não são bons, ou que as pessoas não gostam... Não é “não são bons”, se os filmes que as pessoas não gostam podem ofendê-las de alguma maneira. Na verdade, eu acho que elas não gostam esteticamente. Agora, se fosse um filme reacionário, um filme neo-nazista, aí sim, eu acho que tem que ser vaiado mesmo e banido até. Agora, um filme só porque não tem uma estética relacionada com o gosto da pessoa é vaiado. Aí, eu acho meio vazio. Não sei se isso é ser crítico.

. Como é fazer cinema em Brasília? As condições. Por que você falou do Pólo [Pólo de Cinema e Vídeo do DF] naquela hora, tem o FAC, você teve seu filme patrocinado pelo Champion [Supermercados Champion]. Mas não estou falando só dos patrocínios. Estou falando da mão-de-obra, de todos os técnicos, de todas as pessoas que fazem cinema em Brasília. Como é que é isso?

Renato Cunha – Eu só sei o que é fazer cinema em Brasília. Só fiz aqui. Mas, para mim, tem sido uma experiência extremamente gratificante. Porque eu criei umas amizades, criei amizades dentro da Universidade de Brasília, são pessoas que estão trabalhando comigo até hoje. Tenho amigos que não trabalhavam com cinema, que me vendo trabalhar com cinema, também eu trouxe para esta área. Estão trabalhando comigo agora. Mal ou bem, a gente tem uma estrutura mínima aqui. A gente pode falar: “_ Ah, precisa melhorar, precisa aquilo, aquilo outro”. Mas a gente tem uma estrutura mínima. No que consiste essa estrutura mínima? Sem contar com os editais em nível nacional - que são os editais do MinC, da Petrobrás e de outras instituições privadas -, a gente tem aqui o FAC [Fundo da Arte e da Cultura] e tem o Pólo de Cinema. Eu, pela primeira vez, consegui uma verba, quer dizer... Vamos por etapas. Eu trabalhei primeiro com “O Terceiro Baile”, que foi uma produção extremamente barata, porque a gente usou todo o equipamento da universidade, a gente não gastou nada, foi em mídia digital. Então, foi relativamente fácil de se fazer. A equipe também não foi paga porque eram todos estudantes da universidade. Quando eu tive que fazer o meu filme em película na universidade, o que é que aconteceu? Eu recebi o dinheiro... Quer dizer, não recebi o dinheiro, a universidade comprou as latas de filme para mim. Comprou a lata, a gente conseguiu do Pólo de Cinema a câmera 16mm, filmou com essa câmera, também eram todos estudantes, não se pagou equipe. O que aconteceu foi o seguinte: eu filmei e ganhei a revelação do filme também. Quando o filme foi revelado, o que é que eu fazia com o filme? Ou eu conseguia o dinheiro para terminar o filme, ou eu não terminava, porque a universidade não tinha mais dinheiro para me dar. O meu requisito para apresentar o filme[?] para a universidade foi só a filmagem. Eu tive que botar o filme de lado, fazer o meu projeto final de curso, me formar, para depois pensar em terminar o filme.

. Você fez o filme dentro de qual disciplina?

Renato Cunha – Não é uma disciplina só, chama “um bloco”, são seis disciplinas, na verdade. São seis matérias, onde tem lá: direção, roteiro... Com essas seis matérias integradas, você faz o produto audiovisual. Eu terminei e não tinha como finalizar o filme, porque não tem verba dentro da universidade, tem que distribuir para outros alunos. Eu guardei o filme, quando eu me formei, eu falei: “_ Agora, eu vou fazer por conta própria”. Aí, peguei, fiz um projeto, saí distribuindo em vários lugares, não consegui dinheiro com ninguém. Fui, fiz um empréstimo no banco e paguei do meu bolso. Finalizei o filme do meu bolso. Ótimo. Agora, nesse, foi já um pouco mais estruturado. Na verdade, eu montei uma equipe. Chamei um diretor de fotografia, chamei um diretor de som, e já tinha o projeto do filme. Fomos, fizemos uma pesquisa na cidade, e falei com esses profissionais: “_ Nós vamos filmar a festa que vai acontecer agora (isso era maio), vai acontecer em junho, agosto. A gente filma a festa, e eu vou tentar - com o material filmado – captar dinheiro. Se sair dinheiro para finalizar o filme, eu pago vocês. Se não sair, fica por isso mesmo. Topam?”. Eles falaram: “_ Ótimo, beleza”. Sem acordo de valor, nem de nada. Eles falaram: “_ Não, o que sair de dinheiro, você calcula, vê o que vai sobrar para a gente, ‘tá beleza”. Eu fui, filmei, voltei com o material, comecei a assistir todo o material, a gente filmou vinte horas, e aí – com esse material – escrevi o roteiro, fiz um projeto, inscrevi no FAC, fui contemplado no FAC. E aí o dinheiro do FAC não dava para terminar todo o filme. Dava para fazer - no filme - a parte técnica, fazer o *transfer*, botar o filme na película, mas não dava para pagar a equipe. Fui com o projeto no Champion também, eles toparam o projeto e pagaram a equipe. Deu tudo certinho. Pela primeira vez, eu fiz um filme que se pagou. Foi importante isso porque todo mundo que trabalhou ganhou um dinheiro, tudo foi pago. E eu estou na parte final ainda – a de prestar contas para o FAC – e, antes de prestar contas para o FAC, transformar o filme em DVD, que é uma parte da contrapartida, para entregar para o FAC e também para o Champion, os DVD’s. Eu estou indo para o Rio...

. Você vai vender esses DVD’s?

Renato Cunha – Não, eu prefiro distribuir nas escolas e distribuir aqui também na região do Entorno, ou nos lugares, nas prefeituras onde tenham festas, e lá na cidade de Minas onde eu filmei também. Nada de vender assim, mais distribuição mesmo. Já tenho o dinheiro previsto para fazer isso agora, que é o que sobrou do FAC.

. Você, pelo jeito, teve assim, digamos, sorte. Você conseguiu ir fazendo as suas coisas, dando um jeito. Mas, eu estava vendo nesse Festival [2005], as pessoas reclamando que esse edital que abriu o ano passado, na verdade, não foi para a frente. Então, como é que você acha que também os outros cineastas percebem isso: fazer cinema em Brasília?

Renato Cunha – Na verdade, sobre o edital do Pólo, eu fiquei sabendo agora no Festival, porque todo mundo que foi lá na frente, e foi contemplado, reclamou. A gente foi contemplado com o edital do Pólo. Eles dão, eu acho que é, trinta e cinco mil reais para 16mm e oitenta e cinco para...

. Você foi contemplado?

Renato Cunha – Não, eu nunca fui contemplado pelo Pólo. Já inscrevi duas vezes e nunca fui contemplado com projeto nenhum. Mas eu só fiquei sabendo que as pessoas que ganharam não receberam o dinheiro. Eu não soube... Isso é uma questão do governo, eu não sei o que é que aconteceu com essa verba. É importante que as pessoas recebam esse dinheiro e possam fazer os filmes. Eles estão um pouco indignados com isso, porque a gente só tem, na verdade, dois lugares regionais aqui onde buscar dinheiro para se fazer filme - em edital -, que é o FAC e o Pólo. Só o FAC funcionando, a gente fica mancando de uma perna. Então, se fazer cinema em Brasília é isso, é fazer cinema com dificuldade de dinheiro, porque é muito caro fazer cinema, e a

gente tem que pagar os profissionais; na verdade, o custo sempre fica sendo reduzido. Eu acho que os profissionais vêm dessa forma também. Eu agora, no meu próximo filme, já vou adotar um método diferente, porque eu acho que a gente vai fazendo filme e vai se profissionalizando cada vez mais. O que é que eu vou fazer? Agora eu tenho um projeto, vou pegar uma produtora realmente. Uma produtora que compre o meu projeto, que inscreva o projeto na ANCINE, na Lei Rouanet, e com o projeto aprovado lá, a gente tem o selo[?] de isenção fiscal, posso ir na empresa e aí captar o dinheiro com a isenção fiscal. Vou tentar primeiro receber o dinheiro para depois começar a produzir. Ver se dá certo, senão, a gente faz do mesmo jeito, vai lá aos trancos e barrancos e faz. Porque, senão, se você ficar esperando, você não faz filme. Mas, é importante que você tente de todas as formas que existem, porque você acaba buscando alternativas para se fazer filme e acaba tomando conhecimento e aprendendo também como funciona esse mecanismo. Porque ninguém faz cinema sozinho e com o dinheiro do próprio bolso - isso eu aprendi -, porque aquele que eu fiz com o dinheiro do próprio bolso... É uma ralação assim... Valeu à pena, porque foi um aprendizado, mas na verdade você não tem retorno nenhum. Você acaba eximindo... Eu acho que é uma responsabilidade do Governo, a de investir em cultura. Tem que investir em educação, em saúde, as pessoas não podem passar fome, mas a cultura também tem que ser investida.

. Eu até coloquei no meu trabalho uma frase do André Luís da Cunha, que está naquele livro *Cineastas de Brasília*, em que ele fala que o que as pessoas investem em cinema é uma loucura, que já dava para elas terem comprado um apartamento no Plano ou uma casa no Lago.

Renato Cunha – Tem gente que vende apartamento, vende casa. As mulheres ficam loucas, né?

. Isso foi justamente porque eu peguei uma outra fala do Nelson Pereira dos Santos, quer dizer, a Helena Salem conta que ele pega o único terreno que ele tinha para construir a casa dele, o único bem imóvel que ele tinha, e vende para terminar um filme. E a mulher dele fica maluca, mas fala para ele vender, porque sabia que ele tinha de fazer aquilo.

Renato Cunha – Eu, na verdade, falei isso, mas eu investi uma grana nesse filme agora, antes de saber... Lógico, porque ninguém viaja de graça. Eu tive de fazer toda essa pré-produção, ir lá filmar não sei o quê, comprar material, alugar equipamento de luz e tudo, porque... Alguns equipamentos, os amigos cederam. Como a câmera, o próprio diretor de fotografia botou a dele, sem cobrar nada, que foi o Ballerini. Por exemplo, eu tive de investir uma grana do meu bolso, sem saber se tinha retorno, mas a gente tem que fazer isso. Eu fui colocando, colocando e anotando, pela primeira vez anotando, para saber o que é que eu estava gastando. Quando saiu o dinheiro, eu vi que eu poderia me restituir essa grana, sem me pagar, por exemplo, como profissional, porque eu não me paguei como profissional, eu só me paguei o que eu tinha gasto com aluguel de equipamento, com passagem de avião, deslocamento de equipe, alimentação – essas coisas que a produção envolve.

. Então, Renato, o que é o cinema brasileiro para você?

Renato Cunha – Só pergunta difícil, hem?

. Não tem que ser uma opinião formada. É o que você sente também.

Renato Cunha – Eu acho que eu respondi um pouco dessa questão lá no início. Mas eu vou tentar formular um pouco agora. Eu acho que o cinema brasileiro... A gente tem o cinema brasileiro assim: eu acho que é um cinema que se inicia. Para mim, essa é a definição do cinema brasileiro. A gente está engatinhando. Foi como eu falei antes, a gente tem o Vladimir Carvalho, um ícone, a produção dele no Distrito Federal é fundamental, formou muita gente, vai continuar formando. Todo mundo que estuda cinema, quer fazer cinema, tem que assistir aos filmes do Vladimir. Agora, como produção, a gente está engatinhando. Apesar

de haver o discurso de que nós somos o terceiro pólo, nós estamos é criando... Estamos dando um passo grande para que exista uma formação do cinema brasileiro, que o cinema brasileiro tenha um conjunto, que tenha realizadores fazendo cinema em Brasília. O importante para se fazer isso é o quê? É básico, é que haja investimento. O importante, para isso, é que a gente forme um conjunto. E o conjunto, para mim, só é formado, parafraseando o Antonio Candido, naquela tríade: obra, autor, espectador. E aí é isso que a gente tem que formar em Brasília, que eu acho que ainda não está formado. Eu acho que não está formado ainda, porque a gente, na verdade, não tem produzido pensando a cidade. Eu acho que quando a gente começar a produzir mesmo pensando a cidade, e a cidade investir – no seu aspecto governamental -, investir nos filmes de Brasília, pensando nisso, a gente vai dar um passo grande para que haja realmente, para que a gente possa falar em cinema brasileiro. Se isso for possível dentro do cinema, porque, na verdade, eu não sei para o que se caminha hoje a cinematografia nacional. Eu acho que é muito mais fácil se pensar em cinema brasileiro, do que se pensar em cinema local. Eu acho que o cinema, ele está muito mais vinculado ao país do que à região. Mas, se for possível ter o cinema brasileiro, é disso que eu estava falando antes.

. Entre os que fazem cinema em Brasília, ou no Distrito Federal, você acha que há um consenso...? Quer dizer, ainda que você ache que não existe, que não seja possível falar em termos de cinema brasileiro, mas você acha que há gente que fala e que pensa “o cinema brasileiro é isso”.

Renato Cunha – Eu não sei, eu não tenho como responder a sua questão assim. É como eu estava lhe falando antes. Você só tem essa divisão de cinema brasileiro, ou cinema mineiro... Sei lá, acho que melhor do que cinema brasileiro, me veio à cabeça agora seria se pensar em “cinema candango”. Mas aí, tudo bem, seria um cinema que veio de fora para ser construído... Não. Não sei como denominar. Mas, se você for pensar nisso – em cinemas regionais -, eles só podem existir, se eles forem exibidos. Então, volto à questão das mostras de cinema. Aí sim, o cinema distribuído é regionalmente. Você vai lá, no Festival do Maranhão está lá: filme tal – MG, filme tal – SP, RJ. Mas, na verdade, também não sei se nesses lugares existe aquele conjunto que eu lhe falei, se existe... Não estou falando em conjunto em questão de forma, mas em questão de que as pessoas estejam voltadas para uma produção, voltadas para uma exibição, e que o público esteja formado no sentido de ser o espectador daqueles filmes, que o público saia de casa e fale: “_ Hoje, eu vou ver um filme produzido na minha cidade”. Isso não existe, eu acho, no Brasil. Isso é difícil de a gente pensar até nos longas-metragens, por isso é que eu lhe falo em “cinema brasileiro”. É difícil você pensar que as pessoas saem de casa para ver um filme brasileiro. Isso pode estar mudando um pouco agora, mas o que a gente ouve é o discurso: “_ O cinema brasileiro está melhorando agora”. As pessoas não sabem que, em termos de cinema brasileiro, houve uma formação de cinema brasileiro, que a gente foi muito mais estruturado no passado, da década de 30 até o Cinema Novo, do que a gente é hoje em dia. Eu acho que, hoje, o cinema está muito mais dispersivo do que foi...

. Mais estruturado em termos temáticos, não é?

Renato Cunha – Ah, claro. Muito mais estruturado. E também em termos de produção, de como se agia para fazer cinema. Em termos de linguagem: você pega um “Limite”, de Mário Peixoto, da década de 30, até o Cinema Marginal, passando pela Chanchada, Vera Cruz, o proto[?]-Cinema Novo, o próprio Cinema Novo também, e aí você vê que realmente as pessoas pensavam o cinema como um movimento, e não como uma produção esparsa, como a gente vê hoje em dia. Então, fica difícil falar em cinema regional. É difícil, não é? Porque quando a gente pensa em literatura ou outro tipo de arte, a gente não fala assim: “_ Ah...”. Às vezes, a gente fala do Ciclo Nordeste. Mas, a gente falar: “_ A literatura alagoana...”. Existe, existe, mas quando você fala em Graciliano Ramos, você fala o quê? Literatura brasileira.

. E o que é fazer cinema?

Renato Cunha – Bem subjetivo... Fazer cinema para mim... Não sei se foi o Bressane, mas é dessa linha assim do Júlio Bressane - é um cineasta que eu gosto muito -, é fazer poesia. Para mim, é a mesma coisa do que fazer poesia. Você pensar em imagens o que você pensa na poesia. O cinema esteve, por muito tempo,

próximo da prosa. As pessoas achavam que o cinema estava muito mais ligado ao romance do que à poesia. Hoje em dia, eu acho que as pessoas vêm discutindo isso mais e sabem que aquelas imagens - que são jogadas na poesia quando você lê -, elas estão presentes no cinema. Porque eu acho que é um erro você achar: “_ Ah, o cinema está lá pronto para você, você senta, vê a imagem e acabou. Porque ela vem na sua mente. Você não precisa ler”. Como as pessoas falam: “_ É diferente da literatura, você não precisa ler e criar toda aquela imagem na sua cabeça”. Mas eu acho que, ao contrário, aquela imagem que está lá, ela gera muitas outras imagens. Na verdade, elas são muito metafóricas também. Então, fazer cinema, para mim, é isso. Subjetivamente, como você pediu para ser, é fazer poesia.

. Você gostaria de dizer mais alguma coisa?

Renato Cunha – Gostaria. Arianne, obrigada por fazer essa entrevista aqui, por me dar a oportunidade de falar. Eu acho que é importante que pessoas como você façam esse tipo de trabalho. E, assim, você está procurando esse cinema brasileiro de que eu estou falando aqui. E eu espero que você encontre, eu acho que você está muito mais gabaritada para encontrar – com sua formação de antropóloga – do que eu. E eu espero que realmente exista, que a gente possa pensar nisso, eu espero que a gente possa fazer isso. Porque, na verdade, quando eu falei que existe essa generalização do cinema brasileiro, porque eu acho melhor que se fale assim em cinema brasileiro, não deixa de existir um cinema brasileiro. E aí eu espero também ler a sua tese para depois ver se eu posso melhorar o meu conceito sobre cinema brasileiro. Conceito que eu falo é realmente o conceito de criação de um cinema brasileiro. Porque, de produção, o cinema está muito bem no meu conceito, a gente está no caminho certo, o cinema brasileiro está no caminho certo.

. Está bom, Renato. Eu lhe agradeço também. Obrigada.

_ Entrevista com Dácia Ibiapina, realizada em 16 de março de 2006.

. Eu gostaria que você contasse como você chegou até ao cinema. Eu li naquele livro da Raquel Sá que você cursou Engenharia, depois começou a se envolver com cineclube... Mas eu queria que você falasse.

Dácia Ibiapina - Eu sou piauiense, e desde quando a gente fazia o segundo grau, ou mesmo antes, eu gostava muito de cinema, e quando entrei na Universidade Federal do Piauí, para cursar Engenharia Civil, eu encontrei também na Engenharia estudantes que gostavam de cinema. Então, a gente se reuniu, íamos muito ao cinema juntos, no Cine Royal, que ficava no centro da cidade. Especialmente a duas sessões, que eram meio sessões de cineclube, em que passavam filmes que nos interessavam muito. Era no sábado dez horas da manhã e no sábado onze da noite. A gente ia ver esses filmes, discutir esses filmes, e também eu tive uma militância – e essas pessoas também – no cineclube teresinense, que ficava no Colégio Diocesano. Lá, eu fiz cursos de produção de filme, cursos também temáticos – “neo-realismo italiano” e tal -, porque era um cineclube tocado por jesuítas, padres italianos jesuítas. Tinha uma pequena infra-estrutura de produção em Super-8 e tinha também uma bibliografia interessante, umas enciclopédias, alguns filmes para também serem exibidos no cineclube. Era um movimento muito rico, e aí depois que a gente fez esses cursos, nós começamos a fazer pequenos filmes Super-8, e a gente sempre trabalhava com documentários em Super-8. Então, meu primeiro trabalho é um Super-8 documentário que chama “O Pagode de Amarante”, e é um documentário sobre uma festa, que eles chamavam de pagode na época, na cidade de Amarante, que é uma cidade no interior do Piauí. E, nesta cidade, tem um bairro onde moram mais negros. Essa festa acontece nesse bairro, geralmente, sábado à noite. E o filme é essa festa, começa quando a festa começa, e acaba quando a festa termina. E, a partir daí, a gente foi fazendo outros filmes. Sempre um trabalho muito coletivo, sem muito essa coisa “_ Ah, o filme do fulano ou do outro”. E nós formamos um grupo chamado “Mel de Abelha”. Eram quatro estudantes de Engenharia, acho que tinha um colega que era menos freqüente, mas que também fazia parte desse nosso movimento. E dentro da Universidade Federal do Piauí também tinha um setor que se dedicava a assuntos culturais, e a gente acabou também procurando esse setor, e lá dentro a gente criou um setor de cinema, dentro dessa coordenação de assuntos culturais. Aí, a gente tinha condições de contar com algum apoio financeiro da universidade para trazer convidados, ou para trazer mostras de cinema. A gente organizou algumas mostras em Teresina. Algumas com muito sucesso como a Mostra Glauber por Glauber, que fomos nós que levamos para lá, a mostra do Humberto Mauro... Era cem anos do Humberto Mauro? Alguma coisa assim: cem anos de nascimento do Humberto Mauro. E viajavamos, íamos para a Jornada de Cinema da Bahia, íamos para a Jornada de Cinema do Maranhão, que hoje é o Guarnicê, e nos inserimos aí neste movimento cineclubista da época dos anos oitenta. Eu me formei em 85, fiquei trabalhando na universidade como engenheira, mas também muito vinculada a essa coordenação de assuntos culturais. E quando foi no final de 86, teve a seleção para ir para a Escola de Cinema de Cuba, era a primeira turma, e a gente participou dessa seleção. Eu e um outro colega, Valderi Duarte, a gente conseguiu ir para a Escola de Cinema na primeira turma, e isso foi muito importante para a gente, para a nossa formação, principalmente técnica, e também por ter essa experiência de conviver com cineastas de vários países, quase todos eram latino-americanos, mas tinha também africanos e tinha também cineastas dos Estados Unidos, mas chicanos, essas coisas assim. Então, dentro da escola, você só pensava em cinema, só trabalhava fazendo filme, só conversava sobre cinema, e a escola era visitada por grandes realizadores e também por pessoas que pensam o cinema. E tinha lançamentos de filme, conferências, palestras, seminários, etc. Foi muito bom. Acho que a minha formação vem muito daí. Depois que eu voltei da Escola de Cinema de Cuba, voltei para o Piauí. Como a minha formação era Engenharia Civil, e eu queria atuar mais nessa parte de cinema, pensei que, talvez, fosse bom fazer Jornalismo, porque tinha Jornalismo na Federal do Piauí. Fiz vestibular, passei, comecei a cursar, e não gostei porque me dava uma sensação de que eu estava perdendo tempo, fazendo aquela graduação. A interlocução com as pessoas que estavam entrando era pequena, porque elas tinham outros objetivos, estavam começando, eram ainda muito imaturas, estavam descobrindo o que é que era a universidade, e eu já estava querendo uma outra coisa. E, daí, eu conheci a Lavina Madeira, que também a família dela é piauiense, e ela estava lá dando aula nesse curso de jornalismo da Federal do Piauí. E eu fiz umas disciplinas com ela: Teoria da Comunicação, Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. E ela falava: “_ Não, por que você não vai fazer mestrado na UnB?”, eu falei: “_ Ah, mas eu não tenho graduação na área de comunicação, não vou ter chance”. Ela falou: “_ Não, a Comunicação, lá na UnB, ela não é tão fechada assim, que tenha que ter graduação. Você tem essa experiência toda de cinema, de militância, de ter

ido para Cuba, etc., então, quem sabe, você consegue?”. Daí, eu vim para cá, e consegui entrar e fiz o mestrado em Comunicação aqui na faculdade, regressei ao Piauí, mas logo depois teve um concurso aqui para a área de Cinema. Eu fiz, passei e mudei para cá. Mudei para cá em 93. Acho que é isso.

. E hoje você é professora de que disciplina aqui?

Dácia Ibiapina – Aqui, na Faculdade de Comunicação da UnB, não tem muito essa coisa da cátedra. Isso é uma coisa que foi abolida nas universidades públicas no Brasil. Então, quando eu cheguei aqui, as primeiras disciplinas que eu comecei a dar foram de história do cinema, depois, eu também dei algumas matérias como Análise da Imagem, Análise do Filme, Tendências Estéticas do Cinema e da Televisão. Depois, nós tivemos um processo de reforma curricular que transformou o curso de Cinema e o curso de Radialismo, aqui da Faculdade, em curso de Audiovisual; eu participei muito ativamente desse processo. E, logo depois dessa mudança para o Audiovisual, o professor Marcos Mendes pediu afastamento para doutorado, passou quatro anos afastado, e eu fiquei dando as disciplinas dele também, que são Cinema Brasileiro e Documentário. E também no curso de Audiovisual tem os processos de realização; são dois blocos onde os alunos realizam filmes. E eu tenho participado desses blocos, junto com outros professores, para possibilitar os alunos nesse processo e acompanhar esse processo e chegar e sugerir, discutir e debater com eles o processo de realização de filmes, de documentários. Tem uma outra atividade aqui que é muito forte também, que é o projeto de graduação dos estudantes. Atualmente, muitos deles escolhem fazer documentários, então, eu tenho orientado muitos desses projetos. É um processo muito rico o de ver um aluno fazendo seu primeiro documentário, assinando a realização, a direção, a idéia, o roteiro, tudo, assumindo essa responsabilidade. Então, eu tenho trabalhado nesses projetos de orientação e, atualmente, estou atuando também na pós-graduação, tenho dado algumas disciplinas. Nós temos aqui uma Linha de Pesquisa em Imagem e Som, que congrega um grupo grande de professores, todos nós somos recém-doutores, de uma certa forma. Eu terminei o meu doutorado em 2002, são quatro anos. E, dentro da pós-graduação, eu tenho orientado trabalhos na área de Cinema e participado de bancas e tenho dado algumas disciplinas: o Seminário da Linha de Imagem e Som. Nesse semestre também, eu e a Suzana [Suzana Dobal] montamos um curso sobre o documentário em suas fronteiras, a gente chamou de Nos Limites do Documentário, onde a gente trabalhou com a fotografia e com o cinema. Ela é da área de fotografia, então, meio o documentário na fotografia e o cinema.

. Dácia, qual é a sua visão da trajetória do ensino de Cinema na UnB, desde lá do começo. O que é que esta trajetória representa para você?

Dácia Ibiapina – Eu acho que o Cinema na UnB, ele é muito importante, porque ele tem quase que a idade da Universidade de Brasília. É um curso pioneiro, que só existiu naquele momento porque o Darcy Ribeiro tinha uma proposta de universidade muito inovadora. Ele queria trazer para dentro dessa nova universidade - que estava sendo criada - o que ele achava que tinha de ponta, de mais significativo, de mais importante, as pessoas mais qualificadas, etc. Também, ele teve - nesse momento da criação - o Pompeu de Souza, que pensava grande a presença da comunicação dentro dessa nova universidade. Então, foi criado, logo em 64, o primeiro curso de Cinema, com a proposta de ser um curso de graduação em Cinema, dentro de uma universidade pública. E aí ele trouxe pessoas assim... O que tinha de melhor na área. Trouxe o Paulo Emílio Salles Gomes, um grande crítico de cinema, um historiador do cinema, um teórico do cinema, e trouxe Jean-Claude Bernardet, a esposa dele - a Lucila Bernardet -, trouxe o Nelson Pereira dos Santos. Então, se montou aqui um curso pioneiro e com muita liberdade. Isso é que eu acho que é bonito no projeto da UnB: dela ter nascido assim, pensada de uma forma grande. Não pensando pequeno, pensando em cursos que não necessariamente é o que se pensa... Pensando não na parte utilitarista. Não era um projeto voltado para questões que são grandes, mas que ficaram menores naquele momento: questão financeira, questão de infraestrutura, questão de demanda - o que é que está se precisando. Porque, naquele momento também, Brasília toda sendo construída, e a universidade estava sendo construída. Então, acho que essa coisa meio visionária foi muito importante para a Universidade de Brasília, e eu acho que essa coisa precisaria até ser retomada hoje. Está se criando um *campus* em Planaltina, os dois cursos que abrem esse novo *campus*... Um se chama Gestão de Agro-negócio, e o outro é Licenciatura para Formação de Professores de Ciências. Essa licenciatura eu acho importante, porque há uma falta grande de professores de ciências para as escolas

públicas aqui no Distrito Federal. Eu acho que isso pode ser generalizado. A questão é que se você estuda matemática, física, química, faz uma licenciatura (geralmente, você faz licenciatura e bacharelado), você termina com uma qualificação muito alta. Você vai dar aula, vai ter um salário muito baixo e um *status* muito baixo, essas pessoas acabam fazendo concursos, migrando para outras áreas mais promissoras profissionalmente. E a educação fica sem esses professores. Essa licenciatura, eu acho que é interessante. Agora, essa coisa de gestão de agro-negócios... Quer dizer, eu acho que o fato de ser um *campus* novo, numa cidade-satélite, eu acho que tinha que ser mais ousado. Sei lá, surpreender com uma outra proposta, e não: “_ Não, porque tem uma vocação na área de agronomia e veterinária”. Então, abre um curso de agronomia, um curso de veterinária, e não Gestão de Agro-negócios. Eu acho que teria de abrir um *campus* e botar logo um centro cultural, um cinema, uma biblioteca boa, botar um curso de música. Qualquer coisa desse tipo que levantasse a auto-estima das pessoas que vão buscar esse novo *campus*. Eu acho que isso ajudou muito a Universidade de Brasília, essa visão, essas pessoas vieram para cá criar o primeiro curso de Cinema numa universidade pública, curso de graduação, e elas puderam inventar esse curso, elas tiveram muita liberdade. E isso foi... Eu acho que foi rico, marcou essa trajetória. Então, o cinema está muito relacionado com Brasília, com a Universidade de Brasília. Você, que está estudando a história do cinema brasileiro, você vai ver que a maioria das pessoas que está nessa área - em Brasília - teve, em algum momento, uma passagem pela Universidade de Brasília, seja como estudante, seja como professor, seja com técnico, seja participando de projetos aqui dentro. Eu acho que aqui, a UnB congregou, ao longo do tempo, essa formação e esse ponto de diálogo, de convergência de pessoas interessadas em cinema. Formou grupos de cineastas que se identificam uns com os outros, que trabalham numa linha parecida. Porque, quando nasceu esse curso aqui, a proposta do Paulo Emilio - ele era meio que o mentor do curso na sua fase inicial -, a idéia dele era a de que o curso seria voltado para o cinema brasileiro, com uma proposta de que o cinema fosse um espaço para debate das grandes questões nacionais, dos problemas sociais, da questão política, econômica, do debate da desigualdade social, talvez, do sistema de governo, da possibilidade de que o país pudesse ser diferente. E o cinema era pensado por esse grupo na época, dentro da UnB, como isso.

. Às vezes, as datas variam um pouco. No que eu tenho pesquisado, é dito que o Paulo Emilio, em 64, vinha e dava cursos livres. Em 65, foi de fato instituída a graduação em Cinema, que acabou no mesmo ano. Em 70, o Vladimir com o Fernando Duarte criaram o Departamento de Cinema, e aí eu entendo que, novamente, o curso de Cinema nasceu. Em 72, este já foi extinto, e os alunos foram transferidos para a UFF. E quando o curso de Cinema retorna de novo, depois de 72?

Dácia Ibiapina – Depois de 72? Eu acho que o Vladimir tem mais clara esta trajetória. Vladimir e o Marcos Mendes. Eu também já trabalhei sobre isso, eu tenho um artigo numa revista *Humanidade* sobre esta trajetória. Ela é uma trajetória bastante confusa, ela é a história de rupturas, é uma história de rupturas, mas ao mesmo tempo de resistência, porque as pessoas... Tudo bem, tinha esse primeiro momento de muita liberdade, de muita utopia, que é 64, 65. Aí quando acaba, as pessoas que estavam ligadas a esse projeto buscam válvulas de escape, criam o Clube de Cinema [Clube de Cinema de Brasília] e criam disciplinas aqui dentro da UnB. Tinha o ICA-FAU (que é o Instituto Central de Artes e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), então, eles procuravam ir misturando o Cinema – disciplinas, cursos – dentro de outros cursos. Teve momentos em que não tinha curso de Cinema, mas tinha Cinema – isso é que precisa ser compreendido. Isso até hoje acontece. “_ Ah, acabou o Cinema na UnB”, não, aqui tem um curso de Audiovisual, e o Cinema está dentro, o Cinema é a matriz do Audiovisual, não é que acabou, o Cinema está dentro da Comunicação. Não sei, talvez, seja uma falta de uma articulação para que se crie dentro da UnB um curso de Cinema, um departamento de Cinema. Porque hoje a gente está misturada com a Comunicação, nós somos uma habilitação, mas o Cinema aqui nunca foi assim uma coisa que tivesse um estatuto de curso (só em alguns momentos), departamento ou faculdade de Cinema. E não acho também que seja o caso no momento, acho que não tem a estrutura necessária para ter uma independência, uma área de conhecimento totalmente independente, que nem é parte do Instituto de Artes, nem é parte da Faculdade de Comunicação, que seria alguma coisa autônoma. Isso, eu acho que a gente não tem aqui, e também acho que está difícil de ter pelo enxugamento, pela falta de investimento, pelas amarras, a universidade é uma instituição muito burocrática. Acho que essas informações, talvez, você já tenha melhor do que eu, e também o Vladimir acompanhou mais esse processo. Quando eu cheguei aqui em 93, por exemplo, não tinha vestibular, os alunos não podiam entrar para fazer Cinema. Não é que não tinha Cinema, tinha professores e tinha alunos que tinham entrado antes desse momento em que se pediu: “_ Pára, não entra mais nem um aluno, está difícil

de manter o fluxo normal desse curso, vamos dar uma parada, não entra ninguém, até que a gente consiga organizar esses alunos que já estão aqui dentro, dentro de um fluxo”. Tem muitas crises, a saída do Vladimir, a aposentadoria do Vladimir junto com Geraldo Sobral [Geraldo Sobral Rocha], Fernando Duarte, etc. Provocou uma crise, tinha semestre que você não oferecia uma disciplina, aí o aluno atrasava o curso dele, e ficou essa situação. Quando eu cheguei em 93, uma das primeiras coisas que eu fiz, junto com as pessoas que já estavam aqui, foi propor a reabertura para que tivesse novamente vestibular para Cinema. E passou a ter a partir de 95, eu acho, o primeiro vestibular depois que eu cheguei aqui. E aí, quando foi em 2001, a gente iniciou esse debate para mudar para o audiovisual, e - agora em julho de 2006 – forma a primeira turma que entrou para audiovisual. É uma trajetória assim: de ruptura e de resistência. Mas, o Cinema nunca esteve ausente aqui, sempre teve alguém aqui estudando Cinema, lutando para se formar em Cinema. Agora, tem outro dado interessante. Porque, com a saída desse grupo pioneiro em 65, uma parte foi para São Paulo, e outra foi para o Rio - de onde eles já tinham vindo mesmo. Mas, por exemplo, o Nelson [Nelson Pereira dos Santos] foi para o Rio, e o curso de Cinema da UFF foi meio que uma proposta dele junto com outras pessoas: “_ Ah, a gente não pôde fazer na UnB, então vamos fazer aqui”. E, na época, foi a mesma coisa, o Paulo Emilio, o Jean-Claude, criaram o curso da ECA [Escola de Comunicação e Artes da USP]. De certa forma, eles são filhos do curso de Cinema da UnB, são filhos que se tornaram maiores do que a matriz. Não sei se é isso. Essa coisa dos dados, eu prefiro não fazer assim, porque eu teria que consultar algumas coisas, o meu texto. Eu sou muito ruim para essa coisa de datas.

. Então, é em 2001 que deixa de existir o curso de Cinema, e são unidas as habilitações de Cinema, Rádio e Tevê no curso de Audiovisual?

Dácia Ibiapina – É, o que é uma coisa que antes já era assim. Em 70, 72, quando tinha curso, esse curso aqui era Rádio, Tevê, Cinema. Por exemplo, o Marcos Mendes é formado em Cinema pela UnB, e a habilitação dele era Rádio, Tevê, Cinema. Essa idéia do Audiovisual também retoma um pouco esse momento em que o curso foi Rádio, Tevê, Cinema.

. Eu acho que você já falou um pouco, Dácia, mas, no cinema brasileiro, qual o papel da UnB?

Dácia Ibiapina – Eu acho que, no cinema brasileiro, o papel da UnB é grande, é muito relevante. Primeiro, porque é muito difícil um jovem fazer um primeiro filme. E, dentro da UnB, muitos jovens cineastas brasileiros fizeram aqui seus primeiros filmes. Essa possibilidade, o fato de ter sempre esse lugar do Cinema dentro da UnB, fez com que essas pessoas pudessem encontrar aqui outros jovens com os mesmos ideais, com os mesmos desejos, pudessem se juntar e questionar a universidade, o curso, os professores, e lutar para poder fazer seus primeiros filmes aqui dentro e depois lá fora. E depois renegar também, porque tem muitos cineastas brasileiros que contam sua trajetória e nem falam que passaram por aqui e, quando falam, falam assim que não teve importância, que a universidade era muito chata, que tinha que ficar estudando comunicação, teoria da comunicação, não tinha dinheiro para fazer os filmes. Mas, eu acho que é parte do processo mesmo, eu acho que é muito importante. E, atualmente, você vê, tem uma nova geração que está aí fazendo seus primeiros filmes, fazendo vídeo, e tudo isso a partir da UnB. É claro que eu não acho que só pode fazer cinema em Brasília, ou só fez cinema em Brasília, quem passou pela UnB. É claro que não, Brasília é uma cidade que vem gente de toda parte, de todo lado, que tem muitas possibilidades. Tem também... O Afonso Brazza não passou pela UnB, mas a grande maioria passou. Então, eu acho que a UnB também criou aqui... Como Paulo Emilio criou a Semana do Cinema Brasileiro, que depois virou o Festival de Brasília, festival que nasceu aqui dentro também, e que as pessoas que fazem esse festival também têm vínculos com a Universidade de Brasília; a Universidade de Brasília tem uma cadeira no conselho do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal, no Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo – uma homenagem a ele. Então, a UnB está aí misturada com o cinema brasileiro, eu acho que de uma forma significativa.

. Eu lhe perguntei qual o papel da UnB no cinema brasileiro, até para ver se, de repente... Eu acho que não, mas, de repente, você diria: “_ Não existe cinema brasileiro”. Eu tenho uma amiga que fez a tese dela sobre o Rock Brasil¹⁷⁶, e, quando ela foi entrevistar um amigo nosso, ele disse: “_ Não existe Rock Brasil”.

Dácia Ibiapina – Olha, quando eu comecei a fazer cinema no Piauí, também se falava isso: “_ Não existe cinema piauiense. Também aqui tem esse papo “não existe cinema brasileiro”. Você também pode dizer: não existe cinema brasileiro, não existe cinema latino-americano. Eu acho que isso é uma forma de desqualificação de um trabalho de muitas pessoas. Eu acho que sim, existe o cinema brasileiro e ele é muito importante, principalmente, para uma cidade que é nova. Quem nasce aqui, por exemplo, precisa de ter uma referência “de que lugar é esse onde eu nasci”. Acho que o cinema que foi feito aqui, bom ou ruim, pouco ou muito, médio, etc., ajuda a construir uma memória para essa cidade, uma história, dá uma referência para as gerações que já estão aí dos primeiros brasileiros, dos que já nasceram aqui e viveram aqui, escolheram ficar aqui, e para as gerações futuras. Eu acho que existe cinema brasileiro e ele é muito importante para essa cidade, na minha opinião. E eu acho até que existem outros estados e outras cidades, onde o cinema começou antes, e que não têm um cineasta com uma trajetória como a do Vladimir Carvalho. Quer dizer, ele é paraibano e é brasileiro também. Mas, o que ele fez em cinema aqui em Brasília, a gente não pode desconhecer, ou achar que não existe cinema brasileiro. A gente admitir que não existe cinema brasileiro, a gente está admitindo que não existe o cinema do Vladimir na fase brasileira - que é um absurdo isso.

. Eu até tendo, às vezes, por admirar tanto o Vladimir - é uma pessoa de muita garra -, às vezes, eu tendo a achar que o Vladimir faria cinema em qualquer lugar. É um pensamento influenciado por uma fala do cineasta Walter Lima Jr., na qual ele diz que o Aleijadinho, com a capacidade criadora que tinha, iria fazer grandes esculturas qualquer que fosse a história dele. Quer dizer, independente de suas condições de vida, se você tem aquele espírito de artista, você vai fazer. Eu olho para o Vladimir e vejo um pouco isso: o Vladimir faria cinema em qualquer lugar. Mas a questão é que ele fez em Brasília, né?

Dácia Ibiapina – Sim, mas aí a discussão seria: o que é que é o cinema brasileiro? É o cinema feito por gente que nasceu em Brasília? Até o momento, não é. É um cinema feito por pessoas que estão em Brasília e que vieram para Brasília e que se fixaram aqui e fizeram filmes aqui. Seria uma possibilidade de se pensar. Cinema brasileiro agregaria outros cineastas que vieram filmar em Brasília, mas que moram e trabalham e têm a sua residência em outro lugar. Para Brasília, é um tema essa questão do que é que é o cinema brasileiro, do que é que é um filme brasileiro. É o filme rodado em Brasília por pessoas de Brasília, ou pode ser um filme rodado em Brasília por gente que veio de outro lugar fazer o filme em Brasília? Enfim, o que é que identifica ser um filme brasileiro? Eu acho que tem a ver com as pessoas que estão aqui, morando aqui, vivendo essa cidade. De certa forma, construindo essa cidade, construindo as imagens da cidade, representações da cidade, que não de uma forma esporádica, pessoas que vivem a cidade e, a partir desse conhecimento vivido, elas fazem o filme. Eu acho que esse é um filme brasileiro, independente de onde a pessoa nasceu, morou antes, etc., mas o que interessa é se elas viveram essa cidade e se essa vivência marca esse filme. Se o grupo também... Porque a gente não pode pensar só em quem é o diretor do filme, mas se tem a equipe também que é de pessoas que trabalham aqui, que aprenderam a trabalhar com cinema aqui, etc. De preferência, se tem atores de Brasília, eu acho que fica mais brasileiro também. É um pouco isso, é por isso que eu acho que tem cinema brasileiro, porque tem gente que veio para cá, viveu aqui e, a partir dessa vivência, construiu uma leitura audiovisual, cinematográfica, uma representação, ou representações da cidade.

. Dácia, no caso, você está falando da cidade. Uma das afirmações que eu tenho feito, na minha escrita, é a de que o cinema de Brasília, o cinema brasileiro, vai além de Brasília. E você falou muito em Brasília.

Dácia Ibiapina – Sim, eu acho esse tema também importantíssimo, e esse é um debate do qual eu participo desse outro lado. Porque Brasília, ela pode ser pensada como esse quadrado: o Distrito Federal. Se você

¹⁷⁶ Refiro-me à tese de Mônica Buarque: *Muito Além da Geração Coca-Cola: O lado ovelha negra do rock no Brasil*. Rio de Janeiro, 2005. 428f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPCIS, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

limitar o cinema brasileiro apenas àquilo que foi rodado dentro desse quadradinho, eu acho que você está limitando muito, principalmente, porque – por ser uma cidade nova – tem muitas pessoas que estão vivendo aqui, mas que trazem um referencial sócio-cultural, histórico, trazem memórias de outras diferentes regiões do país. Por exemplo, o Vladimir nasceu, viveu, estudou na Paraíba, depois esteve na Bahia, depois esteve no Rio, depois se fixou em Brasília. Se o Vladimir faz um filme hoje na Paraíba, este filme pode ser considerado parte do cinema brasileiro? Eu acho que sim. E isso também para qualquer outro cineasta. E tem um outro lado desta questão também que é o seguinte: tem temas que instigam os cineastas e que, às vezes... Por exemplo, se um cineasta está no sul do Pará, e submetido às relações de poder que existem ali, e resolve fazer um filme sobre a questão da terra a partir do assassinato da Dorothy Stan, então, para um cineasta paraense, vai ser muito difícil ele construir possibilidades de realização desse filme: de conseguir financiamento, de conseguir apoio local, de resistir a possíveis represálias que ele possa sofrer. Se vem alguém de Brasília fazer um filme desse... E aí já não é tão longe daqui para o sul do Pará, como seria para São Paulo, e também já não é tão diferente, em termos geográficos, climáticos, etc... E aqui você tem o Supremo Tribunal Federal, você tem o Ministério Público, você tem o Congresso Nacional, você tem o Palácio do Planalto, você tem os três poderes aqui dentro. Isso deve possibilitar, a quem vive em Brasília e é cineasta, um outro tipo de relação com o poder, diferente do que tem alguém que está fora daqui. Pelo fato de Brasília ser a capital federal, eu acho que ela possibilita aos cineastas que vivem aqui, que conhecem esses meandros aqui locais, poder criar condições de fazer certos filmes fora do Distrito Federal. Por exemplo, um filme sobre um povo indígena: você tem a FUNAI aqui, você tem um curso de antropologia, um programa de mestrado, doutorado. Tem determinados temas que seriam difíceis para um cineasta que mora, digamos, no Pará, no Rio Grande do Sul, no Paraná. Tratar, por exemplo, da trajetória dos Xetá, do extermínio dos Xetá, da luta pela sua sobrevivência do povo Xetá, etc., para uma pessoa no Paraná, talvez, seja mais difícil do que para um cineasta que vive em Brasília. Agora, essa luta pela descentralização (que, por vezes, chamam de regionalização) da produção do cinema e do audiovisual em geral, às vezes, leva a esse equívoco: “_ Não, quem tem que fazer filme sobre os Xetá é quem vive lá no Paraná, porque os Xetá são de lá”. Não necessariamente. “_ E quem faz filme sobre Brasília tem que ser quem mora em Brasília” – não, um cara pode vir do Paraná fazer um filme em Brasília. Ele vai prestar atenção em coisas que quem está vivendo aqui não está a fim de trabalhar com aquele tema, ou não se sente instigado, motivado. Não tem nenhum documentário importante sobre os meandros do poder dentro da Praça dos Três Poderes, alguma coisa assim. Nenhum cineasta brasileiro teve esse desejo, essa idéia, pode vir alguém de um outro lugar e lançar esse olhar sobre esse espaço e fazer um filme importante para o Brasil, para o cinema brasileiro e para a política brasileira. Eu também acho isso: o cinema brasileiro vai além do Distrito Federal, concordo contigo, não é só se o filme é rodado aqui. Eu acho que se tem uma equipe de Brasília filmando em qualquer outro lugar fora do DF, também está fazendo um filme brasileiro, porque a visão de mundo dessa equipe, dessa pessoa, das pessoas que compõem essa equipe, deve ter um traço de sua “brasiliensidade”.

. Dácia, eu gostaria que você falasse se você vê o cinema brasileiro não apenas como filmes que são produzidos, que são realizados, mas também como eventos, como mostras – o próprio Festival [Festival de Brasília do Cinema Brasileiro].

Dácia Ibiapina – Ah, sim, o cinema é uma arte, é um meio de comunicação, são muitas coisas que compõem o filme. Tem um fator econômico, político, ideológico muito forte. Então, o cinema é muito mais do que filmes. O cinema é tudo o que envolve o cinema, porque ele precisa ser exibido, ele precisa sofrer a crítica, ele precisa ser comentado pelos meios de comunicação, ele precisa ser debatido, é preciso formar também outros cineastas que estão começando, é preciso discutir o cinema nas escolas, nas universidades, é preciso formar platéias. Tudo isso faz parte de um processo bem complexo. É preciso criar mecanismos de fomento ao cinema. Então, o cinema brasileiro é tudo isso. Eu costumo dizer que um cineasta dedica dez por cento do seu tempo, da sua energia, para fazer filmes, os outros noventa é para lutar para que exista possibilidade de que filmes sejam feitos e exibidos. Porque um filme só se completa depois que ele é exibido e é comentado e é apropriado pela população.

. E, neste sentido, o Festival de Brasília [FBCB], a Mostra Taguatinga, o Cinema Voador – eles também seriam cinema brasileiro para você?

Dácia Ibiapina – Sim, tudo isso faz parte do cinema brasileiro. O cinema brasileiro é muito marcado pelo Festival de Brasília. Eu já vi muitos depoimentos de cineastas que dizem que resolveram fazer cinema indo ao Festival de Brasília: “_ Eu sentei naquela cadeira, olhei para aquela tela, eu vivi aquela experiência, eu pensei: um dia, eu quero subir naquele palco e ver um filme feito por mim sendo exibido ali”. Então, isso marca fortemente o cinema brasileiro.

. Eu gostaria que você me dissesse se o cinema brasileiro é feito unicamente em Brasília. Quer dizer, como as cidades-satélites participam dessa realidade do cinema brasileiro. Você já falou um pouco, mas eu gostaria que você falasse mais.

Dácia Ibiapina – Brasília tem um problema sério. Ela é uma cidade muito apartada. Quer dizer, tem o Plano Piloto, tem as cidades-satélites e tem o Entorno, as cidades do Entorno. E elas estão muito apartadas umas das outras. Tem muita cidade-satélite que não tem uma sala de cinema. Só recentemente, quando vem o *shopping*, a sala de cinema vem junto com o *shopping*. Tem cidades-satélites que já tiveram cinema, passaram a não ter (como aconteceu um processo nacional também, o do fechamento das salas de cinema), e agora quando se constrói o *shopping*, naquela satélite, aí vem junto as salas de exibição dos *shoppings*. Na exibição, há essa separação. O Plano Piloto é, no Brasil, uma das áreas de maior concentração de sala de cinema, de número de habitantes por sala – é um dos mais elevados. Eu não tenho agora esse número aqui, mas já vi várias matérias no *Correio Brasileiro* sobre isso: a quantidade de salas de cinema que tem no Plano Piloto. Mas, se você pensar em termos do Plano Piloto, junto com as cidades-satélites, aí muda totalmente a realidade. Tem muitas satélites que não têm sala, têm muitas, tem muita gente que vive nas satélites e, por não vir ao Plano Piloto por várias razões: primeiro, porque é distante, porque o transporte é péssimo, porque o ônibus é muito caro... Então, tem muita gente que nunca foi ao cinema, que mora no Gama, no Recanto das Emas, em Sobradinho, crianças que nunca foram ao cinema porque não tem salas nessas cidades-satélites. Quem faz o cinema brasileiro, geralmente, vive no Plano Piloto. Agora, tem algumas experiências, e eu acho que nos últimos quatro anos houve uma política um pouco mais nesse sentido, com a idéia de criar os pontos de cultura, de criar alguns projetos de exibição... E aí o Da Mata cumpre um papel importante: o Cinema Voador do Da Mata, que passa filme ao ar livre nas cidades-satélites, e as pessoas podem assistir a esses filmes e experimentar essa coisa do cinema, que também é diferente de você entrar no cinema. Tem esse problema aí. Eu acho que, hoje, tem algumas satélites que têm movimentos de afirmação de sua identidade, de sua singularidade. Tem um filme que foi feito por um estudante daqui sobre o rap de Ceilândia¹⁷⁷, e os rappers de Ceilândia, no filme, falavam: “_ Não, eu não sou brasileiro, eu sou ceilandense, eu sou cidadão do Distrito Federal. Brasília é um muro que separou. Brasília é lá, junto dos políticos. Ceilândia é aqui. Eu sou ceilandense”. Tem isso também. Eu acho que essa fala é importante. Mas, ainda assim, eu acho que um filme feito em Ceilândia, por uma equipe de Ceilândia, também é um filme brasileiro. Esse problema do que é que é Brasília, Distrito Federal, essa coisa toda...

. Mas, de qualquer forma, você acredita que quem realiza mais filmes está no Plano Piloto?

Dácia Ibiapina – Com certeza. Não só filmes, tem várias coisas que as pessoas que estão nas satélites não têm o acesso para poder aprender a fazer e, depois, o fomento para seguir fazendo, as possibilidades, os interlocutores.

. Olhando os catálogos do Festival de Brasília, existem algumas produtoras que estão em satélites. Eu suponho que isto indique que há alguém nas cidades-satélites que também tem uma estrutura para fazer cinema.

Dácia Ibiapina - É possível, mas não é nada muito significativo, em termos quantitativos. Por exemplo, a Mostra de Taguatinga. Bacana, o William [William Alves] mora em Taguatinga, mas ele trabalha no Plano Piloto. A produtora, porque ele tem produtora junto com outros amigos cineastas, a Nôga Ribeiro, o

¹⁷⁷ O filme está indicado na nota 173.

Guilherme Bacalhao... Eles todos são do Plano Piloto. Mas a Mostra é importantíssima. E aí os filmes são quase todos feitos por gente do Plano Piloto. A Mostra acontece em Taguatinga, é importante para Taguatinga e para todos nós que fazemos filme em Brasília. Eu acho que a gente tem que fazer um movimento de cada vez expandir mais para levar o cinema que a gente faz para essas cidades-satélites.

. Quando eu comecei a estudar, eu não tinha percebido isso. Mas é uma realidade também muito elitista essa realidade do cinema, não é?

Dácia Ibiapina – É. Você vê: há uma concentração da produção cinematográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo. Primeiro, nós já somos periféricos. E as satélites são periferia da periferia, em relação à produção cinematográfica.

. Você falou que assistir a um filme no cinema é diferente de assistir ao ar livre. Eu queria que você falasse por quê?

Dácia Ibiapina – Eu acho que são experiências ricas, válidas, mas diferentes, porque, numa praça, você está mais exposta, você tem mais luz, tem uma música que vem do bar, tem as crianças que estão ali brincando, tem os cachorros, tem o vendedor de cerveja, de pipoca, de laranja. Você não tem como se concentrar, como você tem quando você vai numa sala clássica, escura, todo mundo, supostamente, vai fazer silêncio. É diferente, eu acho.

. Dácia, como é fazer cinema em Brasília? Quais as condições que você acha, hoje, a cidade oferece?

Dácia Ibiapina – É precária, é periférica, porque, por exemplo, Brasília não tem laboratório de imagem e nem de áudio. Se você vai mixar um filme, tem que ir para onde tem laboratório: Rio e São Paulo. Brasília não tem grandes infra-estruturas em termos de equipamento. Já tem algumas produtoras um pouco melhor equipadas. O cinema é uma área muito estratificada do ponto de vista da produção. Para fazer um filme, você precisa de um continuísta, você precisa de um diretor de fotografia, você precisa de um câmera, você precisa de um assistente, do primeiro assistente, do segundo assistente de fotografia, você precisa do técnico de som, do microfonista, você precisa de um editor, você precisa do maquiador, de efeitos especiais. Se você vai fazer um filme em Brasília com efeitos especiais, se tiver um tiro, você tem que chamar um especialista em efeitos especiais, uma pessoa qualificada que vai garantir a segurança daquela cena, que não tem em Brasília. Se você precisa, por exemplo, fazer uma sequência aérea num balão, no Rio e em São Paulo tem empresa especializada nisso, aqui em Brasília não tem, você tem que recorrer a isso. É difícil fazer cinema aqui, mas é muito mais difícil em outros lugares do que é aqui. É possível fazer. O cinema brasiliense, eu acho que, tecnicamente, ele já avançou bastante, eu acho que não é mais um problema para falar assim: “_ Ah, o cinema de Brasília é ruim, tecnicamente, é um cinema mal feito”. Não é, isso não é mais verdade, eu acho que aqui já tem as condições (e isso já está fartamente demonstrado) de produzir longa-metragem, animação, documentário, curta, ficção, o que for. Já está demonstrado que é possível fazer isso com qualidade técnica em Brasília. Talvez, se eu tivesse que apontar uma área que eu acho que precisava ser mais bem cuidada em Brasília, seria essa área de roteiro, de argumento, de roteiro. Eu acho que os filmes de ficção de Brasília podem melhorar nessa área. Faltam profissionais que estejam investindo e pensando com essa cabeça de roteirista. É muito realizador que tem a sua idéia, que faz o seu roteiro, depois submete esse roteiro a um profissional, mas Brasília ainda... Não podemos, talvez, dizer: “_ Quem faz roteiro em Brasília? Quem são os roteiristas de Brasília?” Eu teria dúvida, teria dificuldade de listar. Por exemplo, eu poderia dizer: diretores, diretores de fotografia, técnicos de som. Roteiristas, eu já teria mais dificuldade.

. Como é, Dácia, a presença da ABCV [Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo] e APROCINE [Associação dos Produtores e Realizadores de Longas-metragens de Brasília]?

Dácia Ibiapina – Essas associações, elas são fundamentais para que exista cinema em Brasília, porque é sempre uma luta, porque o cinema de Brasília e do Brasil, o cinema brasileiro, depende muito do Estado. E não é uma coisa só do Brasil, o Estado participa do fomento à produção cinematográfica, da regulação do mercado, em vários países; inclusive, nos Estados Unidos, tem a mão do Estado naquele cinemão norte-americano. No Brasil, não é diferente, em Brasília, não é diferente. Para você fazer um filme aqui, você precisa buscar um edital, onde você disputa um financiamento para fazer seu filme. Se for um longa-metragem, não basta só um edital, talvez, tenha que buscar um edital de produção, um edital de finalização, um edital de desenvolvimento de projeto, um edital de lançamento de filme, para poder o seu filme acontecer. E aí as associações são muito importantes para construir essa relação entre os produtores de cinema e o Estado (no caso, o Governo do Distrito Federal, o Ministério da Cultura também), para buscar as possibilidades de que haja financiamento para que filmes sejam feitos em Brasília. A ABCV, ela é filiada à ABD [Associação Brasileira dos Documentaristas] Nacional, é a associação que foi criada, acho, nos anos 70, início de 70. Mais recentemente, surgiu a APROCINE, que tem uma proposta de congregar os realizadores e os produtores de longa-metragem, com a idéia de que as preocupações de quem está neste campo do longa-metragem são diferentes... Existem preocupações diferentes para quem está fazendo longa-metragem e para quem está fazendo curta-metragem, para quem faz longa de ficção e para quem faz curta documentário, ou longa documentário. Eu, particularmente, acho que não foi uma boa idéia essa divisão, porque nós somos poucos, não tem muitos cineastas em Brasília, e a gente poderia conciliar, eu acho. Tem especificidades a produção de longa, claro, mas nada que inviabilize uma luta conjunta pelo cinema brasiliense, sem fazer essa distinção. Mas já que estão aí as duas associações... Falta uma coisa que seria um sindicato de técnicos. A gente não tem, a maioria das pessoas que está trabalhando no cinema aqui – tipo maquinista, eletricista, motorista para cinema, continuísta, diretor – não... [Fim de fita]. Ou criar um sindicato de técnicos que trabalham com teatro e cinema, poderia juntar não é? Porque o profissional dessa área sindicalizado, ele terá mais direitos trabalhistas. Eu já vi casos aqui em Brasília (não só em Brasília) de pessoas que passaram a vida inteira fazendo cinema, geralmente, recebendo cachê - no cinema tem essa história “Qual é o cachê?” –, depois, envelhecem, não têm um patrimônio, ficam doentes, não têm um plano de saúde, não conseguem se aposentar. Eu acho que isso deveria ser pensado, deveria ser uma preocupação nossa também.

. Dácia, talvez, porque os diretores não fazem do cinema sua atividade principal, não é? Então, eles, quem sabe, também não se preocupam com esses que têm no cinema uma atividade principal.

Dácia Ibiapina – Seu meio de vida, não é? Tem um técnico de som. Ele está no meu filme, passa três meses desempregado, depois ele está num longa-metragem - para rodar um longa, geralmente, são uns três meses -, depois ele passa seis meses desempregado, ou então ele consegue trabalho em produção de comercial, que dura dois, três dias, ele recebe seu cachê, paga as suas contas, depois ele pega o institucional... E aí ele não tem carteira assinada, e não tendo carteira assinada e não sendo sindicalizado, ele não tem direitos trabalhistas. Eu acho isso muito complicado.

. Dácia, para você, há por parte dos cineastas de Brasília uma consciência de que eles estão fazendo cinema brasiliense. Eles se sentem cineastas do cinema brasiliense?

Dácia Ibiapina – Eu acredito que há essa consciência sim, até porque essa área é um terreno que tem muitas implicações políticas e econômicas. A questão dos recursos do editais, das comissões de seleção dos festivais, dos júris, das comissões que analisam os projetos e resolvem premiar esse e não aquele. É uma área de muita militância, todo cineasta é um militante de alguma coisa. E aqui, eu acho que as pessoas são militantes do cinema brasiliense também, para que o GDF destine recursos para fomentar o cinema de Brasília, para que o MINC reconheça que existe cinema em Brasília, que tem que ter alguém de Brasília nas comissões dos editais, etc. Eu acho que há essa consciência, sim. Agora, essa consciência é muito mais nesse campo da militância pela existência do cinema em Brasília, do que propriamente por uma unidade de propósitos de estética, de proposta estética. Há uma diversidade muito grande no cinema brasiliense, aparecem diferentes filmes, com diferentes abordagens, não se pode falar muito claramente se existe uma estética do cinema brasiliense, ou um programa. Eu acho que isso já é mais difícil.

. Eu não sabia que você tinha feito esse filme “O Pagode de Amarante”. Não tem lá no livro da Raquel Sá, lá tem os três: “Palestina do Norte...”, “O Chiclete e a Rosa” e “Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra”? Você fez mais algum?

Dácia Ibiapina – Eu fiz um trabalho que eu gosto muito, mas eu considero um trabalho inacabado, que é um trabalho que chama “Entre o Rio e a Floresta”, que não foi uma idéia minha, foi um convite de um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Pará, que trabalha as narrativas orais populares. E eles fazem, anualmente, um encontro nacional; às vezes, trazem até convidados de outros países, que trabalham com essa questão de narrativas populares. E eles iam fazer um encontro dentro de um barco que saía de Belém, ia até Santarém e voltava. As mesas, os seminários, as apresentações – tudo aconteceu dentro desse barco. Eles me convidaram para fazer um documentário do Encontro, e daí eu fui com uma equipe de três pessoas, éramos eu, o Waldir [Waldir Pina] e (esqueci agora o nome dele) um técnico. A gente passou esses dias todos dentro desse barco, e tinha também umas paradas, onde os pesquisadores, o grupo todo descia e ia conhecer a Pedra do Pilão, a praia de terra de chão. Quando parava, a gente, ao invés de acompanhá-los, ficava gravando com pessoas daquele lugar, na beira do rio, coletando narrativas também em vídeo. Eu fiz o documentário para eles e, com esse material, editei um vídeo que chama “Entre o Rio e a Floresta”, que é um título deles, o encontro se chamava “Entre o Rio e a Floresta”. Eu gostaria de voltar lá para poder trabalhar mais essa coisa da margem do rio, essas narrativas, para encorpar e fazer um trabalho que eu gostaria muito de fazer, mas não tive tempo ainda.

. Mas esse ficou concluído?

Dácia Ibiapina – Sim, ficou, mas ele ficou meio guardado. Eu não procurei exibi-lo. Tem um material rico, que eu gostaria de completar, gravar mais e fazer uma outra edição desse material. Então, eu considero isso inacabado. Agora, no Super-8, a gente fez muitas outras coisas. Na Escola de Cuba também, eu fiz algumas coisas. Mas eu considero aí a minha fase de aprendizado. Esse primeiro filme, eu gosto muito, eu acho um trabalho muito interessante, que está também em Super-8, eu não tive tempo de telecinar, passar para um outro formato para poder exibir.

. Esse “Entre o Rio e a Floresta” é de que ano?

Dácia Ibiapina – “Palestina...” é de 98, esse “Entre o Rio e a Floresta” deve ser de 2000.

. O que você poderia falar dos seus filmes “Palestina...” [“Palestina do Norte: O Araguaia Passa por Aqui” (1998)], “O Chiclete e a Rosa” [(2002)] e “Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra” [(2004)]?

Dácia Ibiapina – O “Palestina” é meu primeiro trabalho aqui em Brasília, coincidiu que - quando eu vim para cá - eu tinha um bebê de vinte e oito meses, passei um tempo sem filmar, também estava me estabelecendo aqui e tal. Por causa desse grupo de pesquisa do Pará, eu estive lá umas três vezes e conheci umas pessoas, que me falaram que - no meio das narrativas que elas coletavam - tinha narrativas relacionadas com a Guerrilha do Araguaia. A Célia Maracajá, que é uma atriz lá do Pará, de Belém, ela me falou que tinha conhecido uma senhora, que morava na Palestina - que é essa cidade onde eu trabalhei -, e que ela contava essas histórias e falava do medo e da dificuldade de falar sobre isso. Eu resolvi ir lá, fui com a Célia e conheci a Adonila, que é uma pessoa que me abriu as portas lá para eu fazer essa pesquisa. Aí, eu comecei a fazer a pesquisa e resolvi que queria fazer um documentário lá com aquelas pessoas sobre esse tema. Eu escrevi o projeto e coloquei num edital do Ministério da Cultura, consegui o recurso, daí, me organizei aqui, conheci algumas pessoas, o Waldir, o Chico Bororo, a gente foi para lá para fazer esse trabalho. Antes eu fui também, eu fui umas três vezes lá antes de ir para filmar, e foi um trabalho muito rico, que virou um dos poucos temas da minha vida. Eu acho que a gente não tem muitos. E, depois, eu resolvi fazer meu doutorado a partir dessa pesquisa, aprofundar isso. E é um trabalho que, juntando o filme com o

doutorado... Comecei a trabalhar, acho que em 95, o filme ficou pronto em 98, e eu entrei no doutorado em 98, terminei em 2002. De 95 para 2002? São sete anos mexendo com esse mesmo tema, foi muito bom.

. Queria só lhe falar que a minha orientadora do mestrado, a Neide Esterci... Você deve ter lido o livro dela.

Dácia Ibiapina – Eu li os textos dela, eu li o livro dela. Daí, “O Chiclete e a Rosa” foi o segundo trabalho que eu fiz aqui. Entre os dois, teve essa experiência da Amazônia lá no Pará, e “O Chiclete e a Rosa” foi um documentário também que, pela primeira vez, eu estava trabalhando em Brasília, e não fora, porque “Palestina...” não foi rodada aqui. E eu trabalhei nesse filme também na pesquisa com a Antonádia [Antonádia Monteiro Borges], coincidiu com a pesquisa de doutorado dela lá no Recanto das Emas. Foi um desafio esse filme, porque é um tema muito delicado, que você pode escorregar para muitos lados, mas eu gosto muito do resultado deste filme. Eu acho que a gente conseguiu tratar um tema muito difícil e de uma forma sensível, e que vai ao encontro de um propósito meu de que o cinema brasileiro tem que se abrir mais para as satélites, para o Entorno, tem que sair muito dessa temática do Plano Piloto, da arquitetura, dos monumentos, embora, isso seja importante também. E conhecer aqueles meninos... É uma pesquisa que abriu muitos caminhos, ver que o Nordeste está logo ali, que a maioria dessas pessoas vem de fora, dar alguma visibilidade para essas cidades para além do que a mídia faz com elas. Elas são vistas como se elas fossem todas iguais, você pudesse fazer a mesma leitura visual: aquela poeira, uma fotografia quente. Ao invés de fazer isso, este filme “O Chiclete e a Rosa” é mais centrado nas experiências das pessoas, do que no esforço de falar da cidade-satélite do Recanto das Emas, fala de pessoas que moram lá.

. E o “Vladimir Carvalho: contrterrâneo velho de guerra”?

Dácia Ibiapina – O “Vladimir...” também foi um outro tema muito importante para mim, talvez, um segundo, porque o Vladimir dá pano para manga, eu tenho vontade de fazer um livro sobre ele. Eu tenho muita coisa sobre ele, mas eu acho que eu também gostaria de, usando a pesquisa que foi feita para o documentário que eu fiz sobre ele, fazer também um livro. Vladimir, a partir dele, você pode falar da história do cinema brasileiro, da história do cinema brasileiro, da história política do Brasil. Ele diz que ele sempre chegava atrasado nos lugares, mas eu acho que não, eu acho que ele esteve nos “momentos-chaves” da história política recente do Brasil, fazendo coisas que ajudam a iluminar esses momentos históricos, políticos. Foi um trabalho bom também. O resultado foi surpreendente, o filme agradou muito. E ele também foi muito rico, porque a gente conviveu muito; a viagem para a Paraíba foi muito interessante, a gente discutia cinema e documentário o tempo todo. Ele é uma pessoa surpreendente, eu imaginava que ele filmava de uma certa maneira, depois eu descobri que não é exatamente isso. O cinema dele dá a impressão que é um cinema feito solto, ao sabor da câmera. E não é, ele é perfeccionista, ele reflete muito, ele tem um eixo que ele está buscando para o filme o tempo todo. Eu descobri muitas coisas nesse processo, é um filme sobre o cinema também, sobre o documentário. Se eu fizer um livro sobre ele, terá um capítulo que seria “O cinema segundo Vladimir”, algo desse tipo, porque ele tem, pela experiência de ter feito tanto documentário. “O documentário segundo Vladimir”, ele tem muitas coisas para passar sobre isso: como ele construiu os filmes dele, o que ele pensa que é documentário, o que ele pensa que não é documentário, a questão do roteiro no documentário. Ele tem muitas informações, coisas que ele elaborou fazendo, descobriu como fazer fazendo. Eu acho que isso é um aprendizado também.

. Eu gostaria de saber se, para você, a antropologia pode estar ligada ao cinema. Eu lhe pergunto isso, querendo lhe ouvir falar também da sua experiência de ter trabalhado com uma antropóloga - Antonádia Borges, atual professora do DAN - na feição do roteiro de seu filme “O Chiclete e a Rosa” (DF 2002).

Dácia Ibiapina – Eu acho que cinema e antropologia têm tudo a ver uma coisa com a outra. São áreas de conhecimento que eu acho que são complementares. Depende muito também do que é que o cineasta busca e de como ele vê o cinema. Mas, certamente, uma forma boa de pensar e de ver o cinema é incorporando um pouco desse olhar do antropólogo sobre o mundo. Essa visão de mundo do antropólogo, eu acho que ela pode enriquecer o olhar que o cineasta constrói sobre o mundo também. Trabalhar com a Antonádia foi

assim muito bom. Tem a questão metodológica, essa idéia da pesquisa de campo, que eu acho que ela é útil no documentário. E ver como ela trabalha isso e como eu trabalho, eu acho que a gente teve um diálogo aí que foi construído. Por exemplo, não é igual. Eu acho que o cineasta... O seu olhar está sempre mediado pela máquina, pela câmera. É uma coisa que eu fui observando e hoje estou certa de que eu não quero fazer uma pesquisa chegando lá sem uma câmera. Nada do que as pessoas possam me dizer, que elas não possam dizer se eu tiver uma câmera, eu posso filmar. Então, faz parte do meu processo de pesquisa de campo a presença do equipamento, do dispositivo cinematográfico. Coisa que nem sempre acontece com o antropólogo, a não ser que seja um antropólogo que tem esse propósito também, que trabalha também com cinema. Se não o antropólogo, ele tem um processo de observação sem essa mediação, o que eu acho que dá uma diferença. Eu acho que um documentarista poderia fazer um curso de antropologia, e isso iria enriquecer a sua formação. Um antropólogo também que enveredar pelo cinema, ele já terá algum conhecimento também que lhe será útil. Agora, a dificuldade que tem é assim: o antropólogo, ele tem uma resistência a essa mediação. Eles acham que você tem que gravar de qualquer jeito, depois, não precisa editar, ou ele mesmo tem que editar, porque nenhum técnico vai ter a sensibilidade para poder meter a mão no trabalho de campo que ele fez, tão rico. E eu acho que não é assim. No caso nosso, do cinema, a gente é mais um trabalho coletivo, em que várias pessoas, com diferentes habilidades e sensibilidades vão trabalhar em torno de um filme. Eu, por exemplo, não fotografo meus filmes, eu não edito sozinha meus filmes, eu não pego microfone. “_ Ah, você pega a câmera, você vai lá e você mesma faz a entrevista?”, não gosto, eu gosto muito desse trabalho coletivo do cinema. Tem um que está cuidando da fotografia, o outro que está cuidando do som, outro cuidando da direção, alguém está na produção. E depois, quando terminou a captação, vamos fazer a edição, eu também não quero estar sozinha, quero ter alguém ali que não estava na captação, que olha aquele material, que sugere coisas, que eu tenha com quem dialogar sobre essa construção. É uma das coisas que eu gosto do cinema, é isso.

. Eu vi uma palestra com um ex-professor da antropologia, que em seguida faleceu, o Tarlei Aragão. Ele falou uma coisa tão interessante na palestra. A palestra era com ele, o Hernani [Hernani Heffner] ... Naquela mostra Miragens do Sertão. Você estava nesse dia?

Dácia Ibiapina – Nesse dia, eu não estava.

. Ele disse que os três sujeitos mais curiosos sobre a realidade eram o cineasta, o padre e o antropólogo. Acho que tinha alguém na mesa que era cineasta também. Mas, Dácia, para você, o que é fazer cinema, de um modo geral?

Dácia Ibiapina – Ah, eu acho que fazer cinema é um pouco viver e estar sempre aprendendo e em processo de formação, você nunca é um cineasta completo, cada filme você muda, você aprende muitas coisas fazendo um filme, você aprende muita coisa sobre você, você aprende a lidar com seus limites, você erra muito, e quando você erra muito, você aprende muito. Fazer cinema, eu acho que é um processo de descobrir o mundo, de descobrir a si mesmo, sair um pouco do individualismo do seu mundinho e se abrir um pouco mais para incorporar outros parceiros, aprender a construir relações, aprender a construir equipes, aprender a vender idéias. Porque montar uma equipe é... “_ Ah, eu quero fazer um filme assim”, não basta eu querer fazer um filme assim, eu tenho que convencer às pessoas, que vão fazer o filme juntas, que vale à pena fazer este filme e que ele deveria ser feito de tal forma. Isso é o diretor de cinema: aquele que consegue congrega energias muitas, de diferentes modalidades, em torno de uma idéia, de um filme, de um projeto. Então, eu acho que fazer cinema é isso. A coisa tem um quê de masoquismo, porque é muito sofrido fazer filme, porque tem toda uma parte de falta de financiamento. Precisa de muita coisa para fazer um filme, e há dificuldade de agregar essas coisas. Mas isso é o de menos, o sofrimento é muito mais a angústia sua, seu embate com o seu projeto, com aquilo que você vai filmar, embate de quem está atrás da câmera com quem está diante da câmera. Na ficção, são atores, geralmente; no documentário não, são gente de carne e osso. Esse embate, ele pode lhe deixar com muita angústia também. Se você vai dar conta, se você vai fazer um filme que seja digno do esforço que foi feito em torno dele, não só por você, mas pelas outras pessoas e, principalmente, por quem está diante da câmera. Quando é documentário, então, é uma parceria de um lado com o outro, do lado de cá e do lado de lá da câmera. Como o responsável é quem está do lado de cá, atrás

da câmera, você tem que também, de certa forma, contemplar essa relação que foi construída entre os dois lados, é você não trair essa relação. Isso, às vezes, pode ser sofrido.

. Você gostaria de deixar algo registrado aqui, que eu não tenha perguntado e que você ache importante?

Dácia Ibiapina – Ah, eu acho que faz parte do cinema brasileiro, também, essas pesquisas como essa que você está fazendo, lançando um olhar, de certa forma, de fora para dentro desse cinema, para a gente também se dar conta de que olhar é esse. Eu acho que, também, se alguém escreve um artigo sobre um filme de Brasília, ou sobre o cinema brasileiro, faz uma tese, faz uma monografia, eu acho que também é parte do cinema brasileiro.

. ‘Tá ótimo, Dácia. Obrigada.

Dácia Ibiapina – Nada.

_ Entrevista com Vladimir Carvalho, realizada em 26 de março de 2006.

. Vladimir, eu gostaria que você contasse como foi a sua chegada na UnB?

Vladimir Carvalho – A chegada, você diz assim: de como me foi proposto...?

. Sim, eu sei que você recebeu um convite do Fernando Duarte, então, eu queria que você contasse...

Vladimir Carvalho – Essa coisa foi o seguinte: o Fernando Duarte tinha sido o fotógrafo da primeira parte do “Cabra Marcado para Morrer”, em 1964. Um filme que, eu não sei se você sabe, eu fui assistente do Coutinho [Eduardo Coutinho], etc., essa coisa. E a gente ficou muito amigo - em geral, as equipes são muito solidárias -, e surgiu uma amizade que dura até hoje, é eu e Fernando. Depois do “Cabra Marcado para Morrer”, eu fui viver no Rio, quase toda a década de 60. Vivía lá, trabalhava lá em jornal, fazia o possível para fazer um outro filme. Já tinha feito “Romeiros da Guia”, “A Bolandeira”, um filme que era uma versão do “São Saruê” [“O País de São Saruê”], que chamava “O Rio do Peixe”. E, em 69, eu vim a Brasília para o Festival de Cinema de 69, o filme foi inscrito e passou na seleção (“A Bolandeira”), e eu vim acompanhando o filme. E aqui reencontrei Fernando que estava... Tinha vindo para a Universidade de Brasília no começo daquele ano, em 69. E ele me encontrou e tal, a gente conversou, almoçamos e tal, ficamos felizes de nos reencontrar. E ele disse: “_ Rapaz, você está aonde? O que é que você está fazendo no Rio?” Aí, eu falei que estava fazendo, em princípio, para sobreviver, jornal - como repórter -, e tentando fazer alguma coisa em cinema, como todo mundo. Quase sempre acontece de você fazer duas, três coisas, para poder, então, fazer essa coisa do filme. Aí, ele disse: “_ Você não quer vir aqui, passar uma temporada comigo, para a gente fazer um núcleo de produção de documentários...”, porque ele sabia que a minha intenção no cinema sempre foi trabalhar com o documentário, eu tinha me definido já isso há algum tempo. E aí, ele disse: “_ Olha, ficava aqui uns dois meses comigo, e a gente, junto à Universidade... Para a gente organizar e começar alguns filmes por conta disso”. Eu disse: “_ Olha...” Eu, inclusive, olhei para a cidade, assim, no Hotel Nacional hospedado com todo mundo. E como toda pessoa que vem a Brasília, a primeira vez, fica um pouco chocada com uma certa frieza, aquela coisa só da Esplanada... E era muito menos, Brasília era muito menos do que é hoje: muito menos trânsito, muito menos população, enfim, né? Eu não tive entusiasmo, de imediato, de dizer: “_ Bom, eu posso vir para cá”. “_ Não, vamos ver, vamos estudar isso direito e tal”, voltei para o Rio. Dali a uma semana, o Fernando me telefonou, dizendo: “_ Olha, nós temos aqui um pequeno contrato para você, de dois meses, da universidade, para a gente organizar aquele núcleo, aquele centro de documentário, vem para cá e tal”, enfim, insistiu comigo. Eu disse: “_ Quer saber de um a coisa? Eu vou lá, passo dois meses, não custa nada, dou essa ajuda e volto para a minha atividade aqui no Rio”. Juntei os trens e a mulher e vim para Brasília, disposto a ficar esses dois meses e fazer esse trabalho. No início... Eu vim no último dia, no penúltimo dia de 69, na passagem... Passei o reveillon aqui em Brasília, na casa de Fernando e etc. Pra encurtar a história, começou o ano de 70, e a universidade... Fui conhecer a universidade, o lugar onde a gente poderia, realmente, fazer esse centro, e nada de como, realmente, se começar isto. Passou a primeira semana e, na segunda semana, havia aí um curso de verão. O Fernando falou: “_ Olha, os alunos gostariam muito de conversar com você sobre a tua atividade no cinema”. Aí eu ponderei com ele que “... eu não sou professor. Fernando, encontrar aluno? Precisa...”, ele disse: “_ Não, isso aí você tira de letra”. Aí, me fez um encontro com uma das turmas. Eu nem me lembro mais o que é que eu conversei com essa turma, sei que eu falei dos filmes dos quais eu tinha participado, e parece que os alunos gostaram, e eu até achei interessante aquele contato e tudo. No segundo dia, o Fernando falou: “_ Ah, tem outro pessoal aí que quer falar com você”, e eu digo: “_ Ai, ai, ai”. Resultado, Ariana, é que se passou algum tempo, quinze dias, vinte dias, e não acontecia nada de a gente começar a fazer... Tomar alguma iniciativa para que aquele centro começasse a existir de alguma forma, e nem tinha, realmente, um projeto da universidade, e o fato é que eu terminei dando aulas nesse curso de verão. Ao término, praticamente, não se falou mais na história do centro. Terminou, eu voltei para o Rio, porque já era março (acho que foi mais ou menos em meados de março), voltei para o Rio e tal. Mas aí, novamente, o Fernando voltou a carga e disse: “_ Olha, tem um contrato agora definitivo para você ser professor, você foi ótimo aqui, os alunos gostaram muito”. Resultado, eu fiquei na Universidade de Brasília, nunca se fez esse centro de filme documentário, e eu fiquei quase vinte e

cinco anos como professor da Universidade de Brasília. Não se fez o centro, mas eu, pelo menos, pessoalmente desenvolvi um trabalho em documentário, que, talvez, eu não tivesse desenvolvido em outra parte que não aqui, porque eu estava respaldado. Tinha um bom salário na universidade; naquela época, era um salário bastante razoável para despesa, etc. Não fizemos a coisa, e eu fiquei fazendo o trabalho de professor e criando coisas, ajudando os alunos, iniciei alguns alunos também para que eles fizessem alguns filmes junto com a gente. E foi uma coisa bastante proveitosa para mim, pelo menos. Aprendi mais do que ensinei, claro, porque aí ficou um processo... Eu já tinha mais de trinta anos e eu não era professor, e isso concorreu para que eu estudasse também, para que eu procurasse me informar, pesquisar. E organizei e inventei, naturalmente, porque foi uma época em que o curso da universidade tinha sido estancado em 65, e a gente retomou em 70. E a gente teve que inventar, tirar da cachola um *curriculum*, uma forma de estruturar um curso, como foi o primeiro que a gente fez aqui, que retomava a experiência anterior de Nelson Pereira dos Santos, quando ele e Paulo Emilio... Quando eles fizeram o primeiro curso de Cinema, que é o primeiro do Brasil - o deles. E aí a gente fez essa coisa da segunda experiência do curso, que não terminou. Quer dizer, os alunos não concluíram, faltando coisa de, acho, dois semestres, porque o então reitor, José Carlos Azevedo, achou que não devia ter curso de Cinema na universidade e extinguiu o curso. E foi obrigado pelo próprio Ministério da Educação a fornecer bolsas de estudo para esses alunos terminarem o curso - que tinha sido começado na UnB -, e foram todos para a UFF, para a Universidade Federal Fluminense. Então, a minha vinda para Brasília se resumiu quase num incidente, numa coisa involuntária, mas que resultou muito bom para mim, fiquei muito satisfeito de ter feito essa experiência e fiquei todo esse tempo em Brasília.

. Esse curso de verão do qual você falou, Vladimir, é o mesmo que tinha o Cécil Thiré?

Vladimir Carvalho – É, porque o Cécil veio comigo, praticamente, assim, na mesma época, na mesma semana. O Fernando tinha me convidado e “_ Ah, estamos trazendo o Cécil também para ajudar nisso”. O Cécil, ele não pôde ficar porque, na época, ele não tinha formação ainda, ele não tinha curso superior, e aí ele não ficou. Ele já tinha feito um filme de longa-metragem: “O Diabo Mora no Sangue”. Foi feito aqui em Goiás. E voltou para o Rio, foi fazer a vida dele, a carreira dele como ator, como diretor.

. Vladimir, é justamente a respeito dessa linha do Cinema na UnB, que eu perguntei para a Dácia e ela falou: “_ Não, isso o Vladimir e o Marcos Mendes sabem melhor”. Eu gostaria que você me falasse, depois desse curso que foi extinto em 72, quando voltou a ter um curso de Cinema na UnB?

Vladimir Carvalho – Curso de Cinema, propriamente, esse foi o penúltimo. Teve o primeiro, que se extinguiu, esse curso demorou pouquíssimo, meses (o primeiro), por causa da demissão coletiva e voluntária dos professores, que, praticamente, foi todo o corpo docente embora da universidade, por causa das perseguições, depois do golpe militar. Este curso foi estancado, foi uma experiência frustrada que ficou para trás. Aí, em 70, conseguimos convencer uma parte da administração da universidade, esse Decanato de Ensino e Pesquisa que autorizou o funcionamento do curso de Cinema outra vez, e foi esse curso – a que eu me referi antes – que o Azevedo decidiu dois anos depois inviabilizar e extinguir. E os alunos fizeram, então, uma espécie de movimento, foram ao ministro da Educação, na época. Se não me falha a memória era Passarinho, Jarbas Passarinho, ou Jarbas Passarinho – aí é só consultar as datas -, ou aquele outro que era do Paraná. Meu Deus, como chamava ele? Daqui a pouco eu me lembro. Era também um militar, um militar reformado, era ministro da Educação. Mas acho que foi o Passarinho, que apoiou, de certa forma, o movimento dos alunos, e houve, então, gestões para que a própria Universidade de Brasília pagasse bolsas de estudo para que eles terminassem o curso na Federal Fluminense. Aí, você me pergunta se houve outra tentativa. A outra tentativa foi, agora, nos anos 90. Isso a Dácia pode lhe dizer melhor: a questão de data. Abriu-se vagas no vestibular para um curso de Cinema. Eu já estava saindo da universidade, já estava me aposentando, e não sei ao certo os trâmites, mas houve aí uma coisa de orientação de comum acordo entre a direção da Faculdade de Comunicação e a própria universidade, a direção da universidade, para que houvesse um aglutinamento das diversas disciplinas e cursos. Então, juntou-se Televisão, Rádio e o Cinema num só, como está hoje. Mas houve pessoas que fizeram, que entraram nesse curso de Cinema, não sei quantos formaram. Eu me lembro que, quando foi aprovado o curso de Cinema – eu fui até paraninfo dessa turma -, uma única aluna formou-se em Cinema, uma peruana chamada Malena, Maria Helena, Malena,

chamava-se Maria Helena. Ela trabalha no Peru e, pelo que me consta, está fazendo trabalhos em cinema lá. Única, por causa desse corte, dessa interseção aí. Ela tinha feito todas as disciplinas necessárias à formação e à diplomação em Cinema. E aí foi justo quando criou-se essa terceira versão de um curso de Cinema profissional na UnB. De Cinema, propriamente dito, hoje não tem mais. Tem o que chama “Audiovisual”. Essa foi a experiência em três versões. Agora, sempre a UnB, isso é que é interessante notar, pelo menos, a partir da nossa vinda... Quando eu vim, acho que um ano depois, eu me tornei chefe do Departamento de Artes Visuais e Cinema, que funcionava no ICA, no Instituto Central de Artes. E lá, foi aonde aconteceu essa experiência segunda (você está entendendo, não é?), que terminou por ser extinta, e os alunos foram para a UFF. De lá, eu fui transferido, porque na hora em que o Azevedo fez a extinção do curso, ele, praticamente, demitia Fernando Duarte; eu e o Geraldo Sobral, ele mandou para a Comunicação, que, naquela época, ainda era departamento, ainda não era faculdade; e o Rogério Costa Rodrigues, hoje falecido, ele devolveu ao Senado, porque ele estava emprestado à universidade como professor, mas ele era alto funcionário do Senado, concursado, etc. E aí, o que é que eu quero dizer? É que mesmo assim a universidade não perdeu o fio da meada com relação ao Cinema, porque já era do *currículo* de Jornalismo e de Publicidade e de Relações Públicas – era uma opção que existia – a disciplina de Jornalismo Cinematográfico. Se não me engano, tinha Jornalismo Cinematográfico... JC I, II e, se não me engano, III. Não, acho que era I e II. E, com isso, a gente teve a oportunidade de, um pouco, fazer a cabeça dos alunos em função do cinema. Como eu e o Geraldo Sobral fomos transferidos do Departamento de Artes Visuais e Cinema, que pertencia ao ICA-FAU, que era a Faculdade de Arquitetura, etc. Como a gente foi para a Comunicação, eu e o Geraldo, o Geraldo dava disciplinas, se não me falha a memória... Essas disciplinas, e ele fez o conteúdo dessas disciplinas... Mas tinha uma coisa com cinema: Introdução ao Cinema, História do Cinema...

. Análise de Filme...

Vladimir Carvalho – Análise de Filme. Então, o Geraldo fazia muito a discussão do próprio cinema, passando filmes discutindo as escolas de cinema, o expressionismo alemão, o Cinema Novo, ou melhor, o cinema americano, o musical e essa coisa toda. Os alunos eram iniciados, pelo menos, e passavam a encarar o cinema como uma coisa que era uma informação cultural importante para a formação deles. E eu, por meu turno, eu, Geraldo Moraes, Pedro Jorge, etc., a gente dava as disciplinas mais próximas de uma técnica, que era o Jornalismo Cinematográfico. Eu inventei uma coisa lá que era o seguinte: a gente dava uma câmera para o aluno, uma câmera de cinema, fornecia o negativo, o aluno de Jornalismo Cinematográfico elegia... Um aluno não, um pequeno grupo de três alunos, três, quatro alunos, em geral, três, ele elegia um assunto que não podia extrapolar o *campus* da universidade, porque não dava tempo de realizar no horário de aula, então, era melhor que eles... A gente também flexibilizava isso, por exemplo, se o camarada, ao redor ali, ele tivesse um carro, se juntava e ia, fazia alguma coisa fora, mas a gente pedia para que fosse mais centrado na UnB para não perder tempo. E os alunos iam e faziam uma pequena reportagem, se não me falha a memória, assim coisa de três, quatro minutos, sei lá, ia no Centro Olímpico – no lugar onde se praticava o esporte, educação física, essa coisa toda, aquelas atividades todas ali – e escolhia um tema, dentre os vários que eles estavam vendo ali, e filmavam. Filmavam e, no curso de duas, três, quatro aulas, podiam voltar lá, porque às vezes eram rolos de filme que eles filmavam aquilo lá... E, quando voltavam, por exemplo, saíam numa aula de oito, voltavam meio-dia já com aquilo já filmado... Naturalmente, que eles recebiam... Eram instrumentados para isso. No curso, até a metade do curso, a gente dava a técnica da máquina, a escrita do roteiro, toda a técnica da escrita para se fazer uma reportagem. E aí eu aproveitava para passar muito documentário. Sempre isso foi uma constante em todos os cursos que eu ministrei. E o Geraldo, por seu turno, também fazia coisa parecida, combinada. E aí, como eu ia dizendo, quando o aluno voltava ao meio-dia para a universidade, ele depositava o filme lá no laboratório, e nós revelávamos apenas o filme, revelávamos o filme. No outro dia, o filme secava lá, de uma forma artesanal mesmo, ao vento, e os alunos tinham, nas outras aulas, noções de corte e montagem em cima do que eles tinham filmado. Acho que foi muito útil, para quem teve essa experiência, porque eles saíram com uma idéia de, realmente, como é que se fazia o cinema, mesmo que não tivesse uma moviola. Porque foi uma luta para se conseguir uma moviola nessa universidade, terminou-se com doações de moviolas já um pouco estragadas, que não tiveram como funcionar realmente. Mas os alunos ficaram com uma noção exata. Quem passou por esses cursos teve essa noção de, primeiro, como eu disse, a escrita, o argumento, o roteiro, toda a planificação, toda essa linguagem

dos planos, etc, e depois filmava. E disso aí nasceu uma espécie de um certo estado de espírito voltado para a realização do cinema. Eu me lembro que eu era representante, eu fui escolhido numa jornada da Bahia, quando se fundou a ABD – Associação Brasileira de Documentaristas –, eu fui escolhido representante da ABD, inicialmente aqui, até quando se começou a fazer alguns filmes com os alunos, e passou a existir a Associação Brasileira de Documentaristas - ABD, que hoje se transformou em ABCV – Associação Brasileira de Cinema e Vídeo –, que a gente modificou o estatuto. E essa associação passou a congrega todos que trabalhavam com cinema em Brasília. Mas tudo veio, partiu dessa experiência. E isso injetou, de certa forma, em muitos alunos e ex-alunos, o gosto pela realização do cinema, e - até mesmo já fora da universidade - eles procuraram realizar, por conta própria, se associando uns com os outros, filmes. Foi assim que foi surgindo, e a Associação também foi agregando eles todos em volta do Festival de Brasília e tudo o mais. Eles ainda não tinham filmes a ponto de participar da competição, como hoje têm inúmeros. Mas, nasceu assim, nasceu dessa forma. E isso, naturalmente, foi bastante ampliado quando veio o CPCE, o Centro de Produção Cultural e Educativa da UnB, porque aí começou-se a manipular outro tipo de tecnologia como é o vídeo e ilhas, etc. - isso completou muito esse perfil. E, hoje, parte dessa experiência está toda aí, não vamos dizer... Não há um mercado cinematográfico, mas tem uma experiência cinematográfica. As pessoas fazem longa-metragem hoje em Brasília. Quase sempre, todo ano, a gente tem um filme estreando, abrindo o Festival de Brasília, realizado em Brasília. Isso foi importante, porque você estava me perguntando sobre essa questão da formação e tudo mais. Isso serviu de ponte, as disciplinas. Sim, a gente juntou, a partir dessa ida de dois professores – eu e o Geraldo Sobral – para a Faculdade de Comunicação, que ainda era departamento, disciplinas tais como essa de Análise do Filme. Depois, eu passei a dar uma disciplina chamada “O Documentário”, só sobre documentário, e História do Cinema... Do Cinema Brasileiro. Isso tudo junto transformou-se numa possibilidade do conhecimento da área do cinema do país por parte de muitos alunos que estiveram aí. Criou-se uma mentalidade, eu digo, criou-se uma mentalidade. E não foram poucos anos, eu - pelo menos – fiquei quase vinte e cinco anos aí; o Geraldo, outro tanto; Pedro Jorge, outro tanto. O Geraldo depois se aposentou por problemas de saúde, o Geraldo Sobral. E se fez concurso de pessoas que também traziam uma experiência de cinema. Por exemplo, o caso da contratação de David Pennington, que veio trabalhar e que ingressou na universidade por concurso (eu participei da banca, inclusive, me lembro muito bem disso), que trazia uma experiência como técnico de som – que era uma carência que a gente tinha muito grande em Brasília. E foi ótimo ele ter vindo, porque, além disso, ele é um bom fotógrafo, o David Pennington. Parte do meu filme, o “Conterrâneos velhos de guerra”, foi fotografado pelo David. E isso tudo criou condições. Ao lado disso, Ariana, foi aparecendo essa coisa da absorção da mão-de-obra da universidade pela publicidade produzida em Brasília. Aqui foi uma coisa muito interessante, aconteceu um fenômeno interessante, porque a publicidade, geralmente, era contratada com agências de São Paulo e do Rio, não tinha uma mão-de-obra em Brasília e, de repente, essa mão-de-obra passou a existir. Aos poucos, foram se criando produtoras de publicidade em Brasília, e aqueles alunos muito bem formados pela universidade em Publicidade, e até em Jornalismo, passaram também a trabalhar para essas agências com uma boa contribuição. Ao invés de a publicidade influenciar a formação desses jovens, eles que influenciaram a qualidade da própria publicidade feita em Brasília. Isso é curioso. É claro que também eles absorveram muito da produção publicitária aqui: novos equipamentos e tudo mais, né? Veio essa produtora que era do professor Luís Gonzaga Braga, Luís Gonzaga... Que a gente chama de Baga. Ele até o ano passado ainda dava aula aí. Luís Gonzaga. E ele era sócio, um dos sócios principais da Ema Vídeo, Ema Vídeo. E nessa Ema Vídeo, eles produziam muito para televisão, programa para televisão – programas científicos, programas educativos –, e o nosso pessoal passou a produzir esses programas. A Ema Vídeo, ela se valeu muito dessa... É Monte Rosa, o outro sócio da Ema Vídeo. O Marcos Mendes, já como professor, produziu um filme até sobre a Cinemateca, que é muito interessante, para essa Ema Vídeo. Tudo isso tem que levar em conta na formação profissional de quem faz o cinema em Brasília.

. É como se eles prestassem serviços para as produtoras?

Vladimir Carvalho – Isso, eles foram contratados para fazer alguns trabalhos, e isso significou uma entrada em mercado. O que não é pouco, não é? E foi interessante porque essas agências, essas produtoras de publicidade, recorreram a essa mão-de-obra. Talvez, não tenham ido à universidade, vamos dizer assim, buscá-los, houve um entrosamento, houve como um encontro natural no mercado de trabalho.

. E essas agências já eram daqui de Brasília?

Vladimir Carvalho – É, foram se formando, se fundaram, naturalmente, comprando algum tipo de serviço, de mão-de-obra fora, mas depois adotaram todo o pessoal daqui. A professora Scaph[?], como chama o primeiro nome dela, Scaph[?], ela foi professora aí da Faculdade de Comunicação, acho que foi até vice-diretora, uma coisa assim, ela era também da Ema Vídeo. Então, houve um entrosamento. Isso é uma parte, né? De um modo geral, foram trabalhar também na televisão. Quantos não foram para a televisão? Globo, para a TV Brasília, para todas essas outras tevês que estão por aí. Hoje em dia, a TV Câmara e a TV Senado é feita por nossos alunos, feita por nossos alunos, e alguns com brilho. Só para citar um caso paradigmático, o caso do César Mendes. Começou fazendo documentários em vídeo ainda nos cursos da universidade, tem um excelente documentário sobre a rodoviária, e ele é uma pessoa que produz intensamente na TV Senado. Armando Lacerda, que ficou muitos anos na TV Câmara, e tantos outros produzindo.

. Gente de várias idades, não é, Vladimir?

Vladimir Carvalho – É, e eu estou citando a televisão porque Brasília teve essa característica (e as pessoas, às vezes, não entenderam bem o que se falava naquela época), uma certa vocação. Fácil entrar pelo documentário, porque as televisões foram absorvendo isso, e eles foram fazendo. Alguns deles foram fazer, e não podia deixar de ser, foram fazer ficção e são excelentes nisso. Eu cito o caso também paradigmático de José Eduardo Belmonte, que é uma pessoa de grande talento para o filme de ficção, com dois longas-metragens já realizados e testados no Festival de Brasília, com bastante êxito, e que fez publicidade, bastante publicidade. Foi um campo de aprendizagem de aperfeiçoamento, porque você não sai da universidade já pronto, feito, cineasta, ou videasta, ou o que seja. Você se forma também quando você pisa, entra, inicialmente, no mercado de trabalho. Então, você vai solidificando aqueles conhecimentos, pondo em prática aquilo que você aprendeu, etc.

. Mas essa passagem, Vladimir, da ABD-DF para a ABCV, se deu quando?

Vladimir Carvalho – Se deu, exatamente, quando a gente sentiu que a presença do vídeo era muito forte em relação ao próprio cinema, porque a gente já podia utilizar nas próprias aulas o equipamento de vídeo, quando o CPCE já estava instalado, que os alunos estagiavam no CPCE. Justamente aí, por exemplo, a partir da presença das agências de publicidade, produtoras de documentários institucionais; da presença do CPCE... A passagem dos anos 80, 90, foi muito marcada pela presença do vídeo. Já havia essa coisa a que eu me referi, que não é assim fundamental, mas contribuiu muito: o fato de os alunos começarem a trabalhar, alguns, em publicidade, fazer filmes institucionais, junto às produtoras de publicidade. Mais a presença dessa nova tecnologia, do vídeo como conteúdo. Exatamente porque quando as televisões deixaram de filmar (porque, você sabe, as reportagens eram feitas em película, toda essa coisa), isso já sinalizou que o vídeo ia jogar um papel importante. Então, muitos começaram até a fazer alguns pequenos trabalhos, trabalhos autorais em U-matic, por exemplo, que é uma mídia já hoje não utilizada, ultrapassada, que está na história do Betacam. Na história, que eu digo, é um ancestral: U-matic, não sei o quê – que tinha essa fita mais larga. Isso foi se tornando uma possibilidade de você fazer um documentário, por exemplo. Já que a gente tinha um pouco essa tendência de fazer, em primeiro lugar, fazer o documentário, porque já lá atrás a gente tinha elegido o documentário - desde aquele primeiro curso de 1970 – como uma forma de os alunos entrarem na linguagem do cinema pela maneira mais natural, que seria o documentário. Depois, o sujeito tomava o rumo que tivesse, se quisesse fazer uma proposta de filme de ficção. Mas já vinha disso aí. Com a possibilidade de se trabalhar com vídeo, a gente foi notando que foram surgindo grupos em torno do U-matic, produtoras de vídeo que foram se instalando na cidade e essa coisa. Então, junto com aqueles que já tinham uma mentalidade de cinema, como, por exemplo, os que se reuniam em torno do Ceprocine... O Ceprocine era o braço técnico, o braço de produção da ABD (o Ceprocine é Centro de Produção Cinematográfica de Brasília), e era um organismo umbilicalmente ligado à ABD. Como a ABD era uma associação de classe e não podia receber, vamos dizer assim, doações, não podia receber favores do Governo, essa coisa toda... A gente queria que o Governo doasse equipamentos através da Embrafilme, etc. e tal, para nós. Ora, não podia

porque era uma associação de classe, associação de classe tem outro escopo, outro objetivo, o próprio nome está dizendo: uma associação de classe é uma associação política. Associação política no sentido de lutar pelos interesses da classe, e não pode estar em conluio com o Estado, com o Governo, com essa coisa. Então, se fez uma proposta de se criar um organismo à parte, que se chamou Centro de Produção Cinematográfica de Brasília – Ceprocine, e aí a gente conseguiu moviola, câmera de cinema, etc., etc., etc. Essa convivência e essa noção de que a gente tinha uma certa força, de que a gente tinha uma certa possibilidade de atuar no meio produzindo cinema e vídeo, deu margem à gente pensar em fazer uma associação mais ampla. Aí, ela se transformaria numa associação que abrigaria não só documentaristas e curta-metragistas, como todos que queriam fazer cinema de um modo geral. Cinema só não, o audiovisual. Passou-se a falar muito em audiovisual, surgiu exatamente nos anos 80: se dizia mais audiovisual, ao invés de cinema. Aí, o que a gente fez? Reformamos os estatutos da ABD, que reapareceu aqui por volta de... A ABD é mais ou menos de 78, se não me falha a memória; naquele meu livro tem essas datas, no *Cinema candango*. Aí, a gente juntou todo mundo que trabalhava com cinema e com vídeo e um pouco até o que prestava serviços à publicidade (não era um publicitário, mas serviu à agência de publicidade), juntaram-se todos esses e fundamos, ou refundamos, a ABD com o nome de Associação Brasileira de Cinema e Vídeo. E congregava todo mundo. E até hoje é assim, né? Hoje você não discrimina quem faz cinema em película de quem faz cinema em vídeo, está todo mundo junto. E ainda mais hoje, com essa novidade ainda maior, está em plena vigência, todo mundo já até se habituou, em você exibir um filme que não tem película. Você vai e assiste a um filme, no cinema, em que não tinha película. Eu dou o exemplo desse filme “Morro da Conceição”, da Cristiane Grümbach[?], que ficou sete semanas no Artiplex[?] de Botafogo, e não tinha película. Era só aquele trabalho da *rain*[?], que prepara o cinema e passa um filme a partir de um diskette lá. A partir disso aí, você não pode dizer: “_ Fulano é cineasta, e esse aqui é videasta”. Todos nós trabalhamos... A menos que seja uma pessoa que tenha a deliberação de só trabalhar com película. Isso não nos diferencia tanto. Eu não sei se era isso.

. Não, é isso sim. Vladimir, você teria algo mais a dizer sobre o papel da UnB no cinema brasileiro?

Vladimir Carvalho – Em primeiro lugar, sem a UnB, ele não existiria e, emblematicamente, você sabe bem porquê. O próprio Festival de Brasília [Festival de Brasília do Cinema Brasileiro], ele nasceu à sombra da UnB. Ele era uma coisa qualquer que surgiu com o nome de Semana do Cinema Brasileiro, uma idéia dos alunos, junto com Paulo Emilio Salles Gomes, ainda em 65, 64, 65, e foi depois encampado pela antiga Fundação Cultural do Distrito Federal, que promovia o Festival, tal como a Secretaria de Cultura faz hoje. E isso se transformou num Festival de Cinema, passou a ser inalienável, um patrimônio da comunidade brasileiro. Quem é que pensa em deixar de existir o Festival, não é? É uma coisa inconcebível. E isso tem uma conexão muito grande com tudo o que se fez depois, porque as pessoas que fizeram as associações, que - de certa forma - ajudaram e muito a consolidar o festival de cinema... A idéia de Pólo é nossa, nós temos documentos comprobatórios de que muito antes do Governo pensar nisso, a gente estava cobrando dele que ele fizesse o Pólo de Cinema, que ele possibilitasse existir em Brasília um organismo que municiasse, que fomentasse a produção. Nós temos até um livro em prol do curta-metragem, que tem o discurso inicial nosso, todo o discurso inicial pró-criação do pólo, com o nome de pólo, já está lá. Ainda no começo dos 80, acho que em 81, antes disso. Eu mesmo, sem pretensão, eu escrevi vários artigos dez anos antes do Pólo existir. O que é que eu quero dizer com isso? É que nós reivindicamos o Pólo, e quando eu digo “nós” é um grupo, um conjunto de pessoas entre professores, alunos e ex-alunos da UnB que criaram essas possibilidades. Naturalmente que respaldados por uma infra-estrutura, por uma estrutura estatal como é o caso do Festival de cinema, que é feito com muito recurso, com muita verba, por uma Secretaria de Estado. Mas há uma correlação muito íntima, próxima, como cidade, como fermentação e como mentalidade, no espaço citadino de Brasília. As coisas se juntam aqui: universidade, Secretaria, todas as idéias vieram... Como as associações de classe. Há uma junção, mas a célula *mater*, para mim, continua sendo a UnB. Eu acho que um debate maior, um debate que fosse às últimas conseqüências e que fosse permanente, ele perdeu um pouco de força no seio da universidade, mas não deixou de existir até hoje. As disciplinas, a mentalidade dos professores. Todos os que estão lecionando, ministrando aulas de Cinema na UnB, são cineastas: o David [David Pennington], o Bulcão [Armando Bulcão], a Dácia Ibiapina, o Marcos Mendes – que é um esteio nisso daí, um dos nossos melhores documentaristas no Brasil, um cara excelente. E aqueles que não ficando na UnB, estão, pontuam, ou melhor, pontificam, em determinados setores, como é o da televisão. E eu cito,

exatamente, TV Senado e TV Câmara: tem lá pessoas formadas na UnB. E é essa a mentalidade que prevalece. A universidade é a culpada. Fazendo aqui uma brincadeira.

. Vladimir, tem lugares em que eu leio “Fundação Cultural de Brasília”. Sempre foi Fundação Cultural do DF, ou em algum momento se chamou Fundação Cultural de Brasília?

Vladimir Carvalho – Não, nunca foi. É Fundação Cultural do Distrito Federal. Sempre foi. E desde o início. Como tem a Fundação Educacional, eram várias, acho que eram duas ou três Fundações. Ficaram essas duas, ou eram só essas duas mesmo. A Educacional e a Cultural. Mas era Fundação Cultural do DF.

. Vladimir, lá no seu livro *Cinema candango*, é dito que o nome “cinema brasileiro” surgiu numa mostra de filmes que você fez na década de 70...

Vladimir Carvalho – 80, acho que é 82, se não me falha a memória. É, porque, como existia o Festival de cinema de Brasília do Cinema Brasileiro... Por que você sabe também essa história, não é? Quando se fez o plano cultural para Brasília, que teve a Fundação Cultural do Distrito Federal, etc., havia um projeto que abarcava todas as artes, o qual era fazer festival de cada uma. Festival de Brasília de Dança Brasileira, sei lá, Festival de Brasília do Teatro, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Permaneceu o festival de cinema – que é o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – e o Festival... [Vladimir pergunta à sua esposa: _ Amor, filha, me diz uma coisa, era Festival do Escritor, não era? Aquele que existia em Brasília? Ela responde: _ Encontro Nacional de Escritores. Ele: _ Era encontro? Sempre foi?] Encontro Nacional. Mas, era nesse sentido, eram festivais de tais e tais e tais artes. Sobrou o festival de cinema, que manteve esse nome que é até... Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Era um conjunto de festivais. Tendo esses festivais, a gente não ia repetir Festival de Brasília de alguma coisa. Então, inventamos: Festival do Filme Brasileiro. E só de filmes realizados em Brasília, com temas, naturalmente, sacados a partir da nossa experiência, que já era grande naquele momento. Acho que foram trinta e sete filmes que a gente reuniu no Festival - esse primeiro, 1º Festival do Filme Brasileiro. Depois, teve o segundo, o terceiro, acho que não se realizou, mas ficou como uma coisa que marcou, porque a gente trouxe ex-professores. Eu me lembro, nesse primeiro, que eu coordenei, que eu era presidente da ABD, eu trouxe Tizuka [Tizuka Yamasaki], que já tinha feito o filme dela lá no Rio (ela foi um daqueles que concluíram na UFF), trouxe Jean-Claude Bernardet, que já tinha sido professor, trouxe Maurice Capovilla, trouxe Fernando Duarte, que estava fora. Enfim, todas essas pessoas que tinham participado desde o início... Bodanzky [Jorge Bodanzky], que tinha sido aluno da Arquitetura, que já era cineasta também, passou pela Universidade de Brasília como aluno, não de Cinema, mas na Arquitetura, e foi aqui que ele iniciou-se como fotógrafo. Foi uma coisa muito marcante porque a gente reuniu aqui os fundadores desse movimento, durante o 1º Festival do Filme Brasileiro - FFB.

. Eu até ia lhe perguntar como surgiu essa sua iniciativa de criar este festival.

Vladimir Carvalho – É porque eu cheguei à conclusão de que havia muito filme já realizado por nós. E com uma certa marca de Brasília, essa coisa assim de refletir um pouco a Marcha para o Oeste¹⁷⁸. E dizia para os outros centros brasileiros, onde havia cinema, que nós existíamos também como produtores de filmes, como

¹⁷⁸ Sobre a Marcha para o Oeste, cito trecho do parágrafo da dissertação de Gustavo Sérgio Lins Ribeiro: “Com efeito, os Bandeirantes, como elementos que se relacionam com a expansão das fronteiras do país mais para o interior, tornam-se ponto focal na articulação do discurso propagandístico do Estado relativo à explicação e legitimação da construção da capital federal. Sua eficácia, real ou imaginária, já tinha sido trazida à luz em movimento que, mais uma vez, visava deslocar parcelas consideráveis da população mais para o interior. É fato que a eficácia do Bandeirantismo como uma forma de movimento histórico utilizável na formulação de um projeto ideológico de interiorização já tinha se expressado anteriormente no projeto varguista da Marcha para o Oeste. Neide Esterici (1971) em seu trabalho especificamente sobre o assunto (O Mito da Democracia no País das Bandeiras) já apontava, quanto à utilização das Bandeiras para a articulação de um discurso legitimador da ordem política estadonovista e da necessidade de interiorização, o seguinte: ‘A Bandeira é um operador semântico adequado porque já faz parte da memória social do brasileiro como fenômeno meio fabuloso’ ” [grifos do autor] (LINS RIBEIRO, 1980: xx-xxi).

realizadores de filmes. Um número de trinta e sete filmes, estava na hora de a gente... Já havia a ABD, e a coisa estava fervendo. Para aumentar essa efervescência e para nos afirmar no meio local, eu resolvi fazer esse festival. Ano em que a gente publicou... Fizemos uma exposição amplíssima de tudo o que a gente tinha produzido no *hall* do cinema da Cultura Inglesa, que era um cinema de arte. Você alcançou?

. Não.

Vladimir Carvalho – A Cultura Inglesa era um cinema permanente, diário, e só de filmes de arte. Filmes de teor...

. Eu não alcancei porque... Isso terminou quando?

Vladimir Carvalho – Isso terminou no início dos 90.

. É, eu cheguei aqui depois, em 99.

Vladimir Carvalho – Você chegou em 99? Em meados dos 90, terminou. Quem programava era o José Da Mata, esse do Cinema Voador. E era ótimo, era muito bem freqüentado, tinha festivais, tinha mostras de filmes, determinado tipo de filme, ciclos, palestras. E foi lá que a gente fez a sede do 1º Festival do Filme Brasiliense, com um belo cartaz feito pelo pintor Gleine Bianchetti[?] – que é um dos maiores pintores de Brasília – e uma exposição de equipamentos, material. Deu um sentido assim de que a gente existia, a gente disse para a gente: “_ Nós existimos, nós estamos aqui, nós vamos fazer coisas em cinema”. Depois, já na gestão do Márcio Curi, eu acho que era 94, se não me falha a memória, fez-se o 2º Festival do Filme Brasiliense, também com grande êxito, com grande sucesso. Isso deu muita força para nós, porque foi uma forma de a gente também se relacionar com o Estado. Porque o que sempre nos preocupou em Brasília é o seguinte: Brasília (isso é fundamental dizer), como ela não é um centro econômico-financeiro, a questão dos recursos financeiros é muito difícil de ser contornada, porque aqui não tem a grande empresa, não tem os grandes impostos, não tem as grandes arrecadações como tem no Rio e São Paulo. Não é à toa que o chamado “eixo Rio-São Paulo” é aonde essa coisa acontece. Principalmente, São Paulo, que é um centro financeiro pujante. Brasília não, Brasília é uma cidade administrativa, em que os recursos são oriundos de serviços. É certo que os grandes salários do país estão aqui, aqui é uma sede do Governo Executivo, Legislativo, etc., mas Brasília não é um centro industrial, não é um centro financeiro - como eu disse. Isso nos reduzia e nos fazia, um pouco, um tanto quanto dependentes do Estado. “_ Então, vamos começar um diálogo rápido com o Estado, de forma que o Estado nos contemple, vamos dizer assim, com o instrumental de forma a gente poder fazer o cinema”. Isso eu repeti *ad infinitum* em aula, em palestra, em artigo de jornal. Pelo menos, a minha parte, eu acho que eu fiz por aí. Porque era para criar essa mentalidade de a gente forçar... Talvez, até exagerando, eu achava que o Governo podia se equipar em seus Ministérios, em seus serviços, com equipamentos que pudessem utilizar o cinema e o vídeo como departamentos próprios deles. Um expediente... O que é que ia acontecer? A mão-de-obra por nós produzida ia, naturalmente, encontrar mercado nesses lugares. E, de certa forma, ocorre em alguns pontos. Eu me lembro do Ministério da Agricultura: trouxe para Brasília... A primeira moviola que veio para Brasília, realmente, não foi a universidade que trouxe, porque não havia verba para isso, mas o Ministério da Agricultura que trouxe. Instalou aqui na Asa Norte uma moviola, até a gente usou um tempo essa moviola. Isso tudo faz parte de uma maneira de você ir equipando a cidade, como foi o Ceprocine. De tanto insistir, a ABD criou esse Ceprocine, e o Ceprocine foi abrigado pela Secretaria de Cultura – antiga Fundação Cultural –, e essa moviola que veio para esse Ceprocine, as câmeras, tudo, ficaram guardados aí, eles ofereceram o espaço físico para a gente.

. O Ceprocine ainda existe?

Vladimir Carvalho – Não, não, foi extinto, não tem mais. Porque como passou a existir o Pólo, o Ceprocine é a semente do Pólo, no seu jeito de ser. Por que o que seria um pólo? O lugar onde você encontra o instrumental e o recurso financeiro para realizar os filmes. Como a gente não tem uma fábrica de filmes (vamos imaginar que tenha no Rio produtores que têm todo esse instrumental, câmera, isso, aquilo, aquilo outro, como era o caso da Cinédia antiga no Rio de Janeiro), vamos fazer com que o Estado ofereça esse instrumental para que a gente possa usá-lo. É um negócio meio perigoso, para não haver depois, vamos dizer assim, uma promiscuidade entre os dois, mas, se você olhar, só assim é que Brasília poderia funcionar. Hoje, já vai se diferenciando, porque já tem um produtor como Márcio Curi, que já se solidificou como produtor, ele tem condições, produz para fora já. Esse filme do “Araguaya” [Araguaya – A Conspiração do Silêncio], o filme “Filhas do Vento”, ele entrou em produção com gente de fora, ele já produz para fora - tudo isso é possível. Mas, esse tipo de coisa foi com dificuldade que a gente dialogou, ainda é um diálogo difícil com o Estado, porque ele ainda não descobriu quão importante é a produção do audiovisual em Brasília para a própria Brasília, ainda é difícil hoje. Mas tudo veio assim, é uma coisa que não é muito clara para o leigo. Há um intrincado, uma luta, gestões intensas para que essas coisas aconteçam. Por exemplo, a existência – que também é de certa forma adventícia em Brasília – da Câmara Distrital, porque Brasília não tinha eleição, não tinha governo. Isso ajudou muito, porque democratizou um certo sistema de produção, porque também aí entra a questão do concurso. Hoje em dia, não há a benesse individual, o prestígio pessoal de cada um que pudesse procurar o Estado e, por baixo do pano, conseguir um financiamento de filme. Pelo contrário, tem concurso; para que haja um financiamento, tem que ter o concurso. E isso contribuiu à existência de uma democracia. Tanto que a própria Câmara Distrital colabora com um prêmio substancial no Festival de Brasília – isso também faz parte dessa coisa.

. Mas, Vladimir, quando começa a se usar o termo “cinema brasileiro”? Porque, lá no livro *Cinema candango*, tem um cartaz, relativo a uma mostra dos filmes realizados por você, em Brasília, que ocorreu na década de 70.

Vladimir Carvalho – Ah, bom, por isso é que você tinha confundido o 70. Não, isso aí foi uma coisa muito pessoal minha, porque eu fiz uma mostra anterior a esta dos meus filmes. São duas mostras. Isso é uma coisa que pode ser confundida com outras aí, mas foi uma iniciativa pessoal. No começo dos 70, eu fiz uma mostra dos meus filmes, que eu chamei de *Phantasmas*. *Phantasmas*, que é uma aliteração da palavra “fantasmas”, no fundo. Porque, uma vez, a gente filmando no Nordeste, estava aí um senhor que tinha participado das filmagens ajudando a gente e aparecia no próprio filme, e estava assim em cima da mesa, depois de filmar tudo, tinha um monte de lata em cima da mesa. E eu brincando com ele, falei assim: “_ Olha, o senhor está aqui dentro dessa lata, o senhor foi filmado”, ele falou “_ Ah, que fineza, quer dizer que a minha phantasma está aí dentro?”, e eu anotei essa palavra e guardei. Quando eu fui fazer a mostra dos meus filmes que não tinham sido filmados em Brasília, foram filmes do Nordeste, aí eu chamei esses filmes – eram uns quatro ou cinco filmes, cinco filmes -, eu chamei de *Phantasmas*. Tem um cartaz, uma xilo feita, tudinho, e a primeira vez que isso passou foi num cinema, cinema tradicional de rua, que tinha na W3, chamado Cine Cultura. Eu passei essa minha mostra que durou uma semana, com cinco filmes. Era um programa que durava uma hora e meia, com cinco ou seis filmes meus: *Phantasmas*. Quando foi depois, porque eu já estava em Brasília já há muito tempo, cinco anos depois, eu reuni os filmes que eu fiz em Brasília e chamei de *Cinema Brasileiro*, para diferenciar dos *Phantasmas*. Depois que eu demorei em Brasília a ponto de fazer vários filmes, eram cinco filmes também, aí eu fiz *Cinema Brasileiro*.

. Mas ainda na década de 70? Agora, eu que digo que sou ruim com data.

Vladimir Carvalho – É, pode ser que você folheando aquele livro, Ariana, você encontre a data certa, eu não lhe digo assim, que foi antes de 80 e tal, porque eu também não sou bom de data, mas está tudo anotadinho lá no livro. Eu fiz essa coisa, para mostrar que era diferente, eram dois tempos. Um, filmado no Nordeste, já tinham passado uns anos, e aí surgiram esses, eu chamei de cinema brasileiro, que aí é até um cartaz com... Como era uma coisa que era de Brasília, mas, ao mesmo tempo, eu tinha filmado no grande entorno de Brasília até Goiás, o cartaz era a Esplanada dos Ministérios com o Congresso e um boiadeiro com um berrante conduzindo uma boiada que atravessava a Esplanada, como se fosse uma boiada atravessando a

Esplanada. E era isso. Aí eu comecei a chamar pelo nome, porque, até aí, “cinema” e tal. “_ Vamos chamar pelo nome: cinema brasileiro”. Claro, que existia uma certa radicalidade, um certo exagero para poder chamar atenção para isso, para o fato de que a gente existia. Isso foi uma batalha que eu tenho consciência, pode não ter nem batido nas pessoas, mas eu fiz conscientemente: “_ Vou chamar cinema brasileiro”. Como agora, mais recentemente, há três, quatro anos atrás, quando eu fiz o livro, eu fui mais radical ainda, chamei de candango, porque “candango” remete à criação de Brasília, quando ela começou a ser filmada, foi no dia em que botaram a pedra, foi no dia dois de outubro de 1956. Para mim, é o dia do cinema brasileiro. É a primeira vez que eu digo isso, estou dizendo a você agora pela primeira vez: para mim, é a data do cinema brasileiro. Se tivesse de comemorar... “_ Vamos comemorar o nascimento do cinema brasileiro, ou candango”. Dois de outubro, porque foi filmada quando jogaram lá a pedra, pedra fundamental da cidade, estava lá o pessoal filmando. Simbolicamente, é naquele dia.

. Bacana, Vladimir. Mas antes disso já tinha mesmo as filmagens, não é? Já tinha antes da pedra fundamental, não?

Vladimir Carvalho – Não, não porque a pedra...

. Dá início à construção.

Vladimir Carvalho – Pode, eventualmente, porque você sabe, o Juscelino vinha descer aqui e não conseguiu, porque deu uma chuva, o avião não conseguia descer, acho que era um campo improvisado. Aí, ele desceu em Anápolis e lá ele assinou um termo que faria Brasília, que considerava ali iniciadas as obras, etc. Meses depois, isto tem uma cronologia, tem um papelzinho com uma cronologia. Meses depois, ele veio aqui, e aí realmente houve a pedra fundamental, em 56. É bem que simbólico isso assim. Como nada é preciso, quem filmou primeiro... Até hoje ninguém sabe quem foi que filmou primeiro no Brasil, tem Segredo [Afonso Segredo], tem não sei quem Botelho [Alberto(?) Botelho], não sei quem, não sei quem. Embora, hoje, tenha se fixado, porque tinha que fixar num... Aquele Cappellaro [Vittorio Cappellaro].

. E o que é, Vladimir, o cinema brasileiro?

Vladimir Carvalho – Para mim, é - primeiro do que tudo – é um cinema feito por pessoas que vivenciaram a cidade, que vivenciam a cidade, sem nenhuma restrição àqueles que vêm de fora e que se interessam por Brasília e que aqui se incorporam a esse conjunto de pessoas que estão fazendo o cinema de Brasília. Agora, fizemos, de certa forma, um esforço, houve uma série de discussões na fundação[?] do Cinememória, para a gente descobrir, mais ou menos, o perfil, muita gente chamou isso de identidade do cinema. E a minha posição era a de que a gente não se preocupasse em fazer, digamos assim, o perfil rigoroso, mas pelo menos a gente ter a consciência do que é que a gente está fazendo, que filiação a gente tem com essa parte do Brasil. Eu acho que qualquer coisa que se relacione a essa chamada Marcha para o Oeste, que o Juscelino concretizou, e que já existia desde os primórdios, desde os bandeirantes, essa coisa de... O espírito que norteou de você fazer a capital no centro do país, de forma que você tornasse as distâncias menores entre os grandes centros, ou melhor, entre os diversos centros que constituem o Brasil. Digamos: a Amazônia ou o Estado do Amazonas ficou mais próximo do Estado do Rio Grande do Sul porque existia a capital no meio, não é? Isso é um estado de espírito. Eu acho que o cinema brasileiro também passa por aí. Como passa a interpretação da humanidade que vive em Brasília. Da mesma forma (e isso eu digo lá naquele livro), da mesma forma que passa... [Fim de fita]. Se existe um sinal na fala, existe também uma espécie de mentalidade que conforma, que dá forma a ser brasileiro, a pensar o Brasil a partir daqui. Eu acho que isso tem um peso, isso não está provado, pode ser até uma certa metafísica, a de pensar assim, mas eu acho que tem muito a ver. Eu acho que, da mesma maneira que tem um jeito diferente entre o filme que é feito em São Paulo... E todo mundo diz: “_ Ah, esse filme só pode ter sido feito em São Paulo”. Não é porque aparece a cidade de São Paulo, é porque tem um certo jeito, para não chamar de sotaque, “sotaque” no sentido figurado. De uma coisa feita no Rio de Janeiro se diferencia. Como uma forma, um jeito. Um Helvécio

Ratton, sei lá, ele tinha que surgir em Minas Gerais, entendeu? Eu acho que a gente já tem um pouco esse perfil. Tem gente que não entende isso: “_ Não, para que isso?” Não é isso, ninguém está forçando nenhuma barra, é só que, realmente, isso existe. Eu acho que há uma maneira afim com essas coordenadas que propiciaram a existência de Brasília. Viver em Brasília é também se habituar a ver o Brasil, um pouco, de um patamar assim: é como se você visse o Brasil em panorâmica. Não é à toa que Brasília é uma espécie de tambor onde ressoa a nação inteira, é uma caixa de ressonância, porque aqui está o Legislativo, está o Executivo, está o Judiciário, enfim, a sede do Governo, daqui é que emanam os grandes projetos. Eu acho que isso é um traço que passa por toda uma cultura que vai se fazendo. Sem nenhuma rigidez, porque isso não é uma coisa materializada numa frase, não é isso, mas tem que ver. Para mim, a comparação que se poderia fazer é que você identifica o que é um cinema paulista, o que é uma música, o que é um carnaval feito em São Paulo e um carnaval feito no Rio – são coisas muito distintas. Estar em Brasília é participar de um clima muito típico, característico. Inclusive, essa coisa de Brasília ser insólita, é uma coisa diferente, não existia antes no Brasil, agora existe.

. Mas quando você fala “Brasília”, você está falando só de Brasília, ou está falando do DF como um todo?

Vladimir Carvalho – O DF, o DF, tudo, todo esse conjunto que a gente chama de a grande Brasília, Brasília com as suas cidades-satélites. Ela é o pivô, o centro, o epicentro

. Então, o cinema brasiliense começou lá na construção, na pedra fundamental, e veio...

Vladimir Carvalho – É, porque o cinema já estava presente ali. Se a gente tivesse de dizer: “_ Quando é que surgiu?” Por quê? Porque Brasília nasceu sendo filmada. O que é uma coisa raríssima, uma coisa inusitada. Quantas capitais no mundo você pode dizer: “_ Nasceu, e quando estava nascendo, foi filmada”. Não é? Aqui, o cinema tem a mesma idade da cidade, aqui o cinema tem a mesma idade da cidade, já estava presente quando ela nasceu, ela foi partejada, quando ela veio à luz... Se diz quando uma criança vem à luz, não é? Se diz: “_ A mãe deu a luz”. Quando Brasília veio à luz, já foi iluminada pelos holofotes do cinema.

. Não, essa é uma idéia sua que eu estou trazendo para a tese e estou defendendo ela também.

Vladimir Carvalho – Não é uma coisa, sabe... Eu defendo isso sem nenhuma rigidez, mas que é um fato é. Vai pesquisar, no mundo, quantas capitais das novas têm essa coisa assim. O Juscelino sacou isso muito bem, trouxe para Brasília, para aqui permanecer como funcionário, o José Silva, pai do Sávio Silva – que eu conheci ainda em vida – para filmar a construção, para filmar as obras. Ele sabia que aquilo era importante para mostrar, aquele documento. E, graças a isso, graças a essa intuição de Juscelino, a gente tem um material fabuloso da construção.

. Tem sim. Mas, Vladimir, o cinema brasiliense não é apenas os filmes que foram realizados em Brasília, seja na época da construção, seja agora...

Vladimir Carvalho – Não, é tudo o que está relacionado. Eu acho que o cinema brasiliense... Podemos flexibilizar isso dizendo que o cinema brasiliense é um projeto inconcluso, aberto a contribuições, seja de onde vierem.

. Quer dizer, eu vejo que é o Festival de Brasília, é o Cinema Voador, é a UnB também...

Vladimir Carvalho – São as associações de classe, a UnB como uma “nave-mãe”, que forneceu esses elementos, que fez a I Semana do Cinema Brasileiro, que foi incorporada depois como o Festival. Sacaram

que ali era o Festival: “_ Então, vamos fazer o Festival”. No outro ano, já era o Festival. É esse conjunto de pessoas.

. É porque, talvez, se fosse pensar isso de definir uma identidade para os filmes... É muito perigoso...

Vladimir Carvalho – Não, isso não, isso não, para os filmes não. Dizer que o cinema tem a ver com isso, o nascimento dele é um pouco... Nós somos todos bandeirantes, chegamos aqui quando tudo estava por fazer. E isso foi importante porque a gente teve uma oportunidade rara, a gente teve a oportunidade de fazer, de dar uma idéia de uma cidade que foi se formando. Quer dizer, você pega um documentário que a gente fez em 70 – “Brasília, Ano 10” -, ela só tinha dez anos, a gente teve a possibilidade de filmar uma cultura nascente, uma cultura de cidade. Quando a gente faz filme sobre as invasões, a gente está falando de uma Brasília que tem 46 anos só de vida. Isso foi uma oportunidade rara que grupos de cineastas tiveram. Isso é importante, isso também é o cinema brasileiro. Eu falo isso evitando o tom científico: isso é isso, isso não é aquilo. Isso são várias coisas. Então, a oportunidade rara que você teve. É como Darcy [Darcy Ribeiro] dizia em relação aos índios: a gente teve uma oportunidade raríssima, os brasileiros, de alcançar ainda o que ele chamava de um fóssil de raças que tinham existido antes, através daqueles índios de hoje, um homem da idade da pedra que ainda estava ali. Hoje, isso eu acho que... Acho que o último índio já foi pacificado, aculturado, trazido. Não aculturado, mas descoberto. Outro dia ainda se falou que o último cara que estava dentro de um buraco não sei aonde, assustado, nunca tinha visto gente... Aquele Meirelles[?] ajudou muito nessa coisa, os irmãos Villas-Boas e o Meirelles, esse povo todo. E o Darcy disse isso: nós tivemos muita sorte de encontrá-los. E ele lamentava que a gente não tivesse conservado mais essa coisa, porque o índio se aculturou pelo lado mais negativo. Ao contrário, com a nossa civilização, a gente não deu conta; aliás, em parte nenhuma deu. Mas, você ter os exemplares de uma raça que nos antecedeu, isso foi uma sorte muito grande. Eu acho que a gente teve a sorte de ter nascido, nascido profissionalmente e culturalmente, num momento em que a gente teve a idéia de que aqui estava nascendo uma cidade. E ela se modificou nesses trinta e cinco anos em que eu vivo aqui, trinta e seis anos em que eu vivo aqui. Como Brasília mudou, como mudou essa cidade. A cidade meio que inocente que era nos anos 70, para essa coisa já com uma qualidade de vida ameaçada, com poluição, e poluição social, poluição econômica, com crime, com assalto, com um cinturão de população pobre em volta do Plano Piloto, que é onde existe uma classe média mais metida assim, tudo isso, tudo isso. Foi um privilégio de a gente estar com um instrumento como é o do cinema, que pode documentar. A gente foi escolhido a dedo.

. Eu acho interessante pensar “cinema brasileiro” justamente assim: como uma configuração histórica.

Vladimir Carvalho – É, uma configuração histórica e, principalmente, como um projeto aberto. O cinema brasileiro é um projeto, e que tem esses ingredientes todos, inclusive esse da identidade. De uma identidade que pode a gente fazer uma comparação, ou um símile, com o sotaque. Se você tem sotaque, é porque essa marca é tão profunda assim, então, ela também tem uma cultura própria. E o cinema não é alheio, ele é um produto cultural. Eu faço uma relação por aí, eu não sou um especialista, eu não sou um linguista, eu falo coisas. Se está certo, ou está errado, sei lá quem é que vai consertar e vai corrigir isso. Eu sinto na minha experiência, na minha vivência, esse tipo de coisa, sendo que aqui está criada uma mentalidade.

. Vou lhe falar uma percepção que eu tenho. O humor daqui de Brasília, eu acho um humor muito diferente de um humor carioca, por exemplo. O carioca, ele é muito solto, largado, e o humor daqui...

Vladimir Carvalho – Olha aí, olha aí, é isso, é isso. Por isso é que eu comparei paulista... O Nelson Rodrigues é que dizia: a pior solidão é a companhia de um paulista. Para sacanear os paulistas. E tem várias coisas, o Caetano falava “É uma fumaça que sobe para o céu empanando as estrelas”, naquela música dele. O Vinícius dizia que era o túmulo do samba. Quer dizer, sacaneiam demais São Paulo. Parece uma cidade sem nenhum humor. O Rio, ao contrário, é sempre uma galhofa, a chamada “gozação”, é um tipo gozador quase sempre, está sempre gozando. É diferente. No humor, se espelha uma coisa diferenciada. Não sei como

caracterizar isso, mas tem. O humor de brasileiro, sei lá, é vizinho do mineiro, uma coisa, assim, mais sutil, talvez.

. Como é que é o cinema brasileiro que é realizado para além do DF, Vladimir? “O Engenho de Zé Lins” [filme que Vladimir está realizando, com filmagens na Paraíba e no Rio], ele é cinema brasileiro?

Vladimir Carvalho – Não, de modo algum. É, no máximo, uma produção... Podemos diferenciá-lo pela produção. Porque o Zé Lins, ele morreu em 57, Brasília estava recém começando a ser construída. Ele, naturalmente, era um brasileiro perspicaz, adiantado no seu tempo, que podia até prever, podia até prever. Amigo de Juscelino, quando ele estava no hospital para morrer, Juscelino foi visitá-lo, foi ao enterro dele, mas são coisas muito distantes uma da outra. A personalidade de Zé Lins... Porque eu trabalhei muito com os elementos de personalidade, claro que inter-relacionados com o sentido da obra, a obra explicando o autor, o autor explicando a obra, a personalidade explicando a obra também. Mas é um pouco distante dessa coisa de Brasília, o Zé Lins não viu Brasília, morreu antes, muito antes. Morreu em 57, não é? Tanto é que eu senti uma necessidade psicológica, uma necessidade interior de terminar o filme no Rio, terminar, no sentido... Porque o filme é muito na Paraíba. Mas, por exemplo, a família de Zé Lins do Rego continua vivendo e morando no Rio, onde ele viveu e foi quase popular no Rio – José Lins do Rego – porque ele era muito ligado ao futebol, era flamenguista, essa coisa toda. Não tinha sentido eu ficar em Brasília, imaginando como eu podia fazer esse filme, entrevistas e tal. Fui para o Rio. Fiquei lá, conversei com as pessoas, o ambiente onde Zé Lins viveu, as pessoas com quem Zé Lins conviveu, eu ainda alcancei Rachel de Queiroz viva, eu tenho falado com as filhas, entrevistei pessoas que conheceram Zé Lins ainda no Rio e tal. A gente pode dizer que Zé Lins é uma personalidade um tanto quanto carioca, e aí eu não tenho como relacioná-lo a Brasília diretamente. Principalmente, porque eu me ative muito à questão “O mundo dos engenhos”, como que ele tratou isso, como que ele chegou a ser o escritor que foi e que é, e a sua personalidade, a personalidade como uma coisa que tinha que ver o tipo de reação, a vida, e a forma como ele produziu o seu ciclo dos romances, não só o “Ciclo da cana-de-açúcar”, como os outros romances. E aí não é cinema brasileiro isso. Rigorosamente, eu não poderia dizer... É uma produção... Graças a um impulso financeiro de Brasília, eu estou podendo conseguir fazer o filme, eu não sei se vou conseguir terminar, porque os recursos não foram suficientes, mas não posso dizer que é um filme brasileiro, de forma nenhuma. É o cinema de um cineasta brasileiro, talvez até isso tenha implicações dentro do filme, implicações de ordem de conteúdo, etc. Não sei onde. Deus sabe... Eu mesmo não sei, a gente nunca sabe o que é que está fazendo, às vezes. Está fazendo o filme, mas você...

. Mas, por exemplo, se você tem uma equipe de Brasília que vai filmar lá na Bahia, esse pessoal leva...

Vladimir Carvalho – Esse é um cinema brasileiro que está com um tema de fora.

. É e que, no caso, o pessoal que vive em Brasília está levando o seu olhar lá para a Bahia. Então, esse olhar brasileiro vai estar lá na Bahia e vai estar filtrando aquela realidade.

Vladimir Carvalho – É, isso é discutível, discutível. Pode acontecer de você estar olhando um tema baiano, mineiro, capixaba, de uma forma que, na verdade, você está filtrando... Tudo aquilo que a gente estava falando: uma pessoa que vive, vivencia o Brasil a partir de Brasília, ele deve ter alguma coisa, um certo *parti pris* em algum ponto. Ainda outro dia alguém falou, junto de mim, disse assim: “_ Mas tem que ter o quadradinho”. O quadradinho, você sabe o que é? Ser filmado por aqui. E há uma tendência do Governo... O Estado aqui, ele pensa, não sei se certo ou errado, que os temas deveriam ser daqui. Veja que a coisa é delicada, a gente não pode chegar e dizer: “_ Isso é isso, e isso aqui é preto e isso aqui é branco”. Você pegar recursos do Governo do Distrito Federal e fazer um filme de tema absolutamente amazonense. Fica meio estranho. Vamos botar bem longe que é para o contraste ficar bem maior. Chegar lá e filmar o ribeirão do Amazonas, com uma equipe, mesmo que fosse uma equipe técnica daqui. Essa coisa é discutível, compreendeu? É discutível. O sujeito pega dois milhões dos cofres do Distrito Federal e vai filmar lá no Amazonas, não fica meio estranho? Pergunto eu a você.

. Eu, pessoalmente, acho que tudo depende da mentalidade. Vou pegar um pouco o que a Dácia falou: alguém que quer fazer um filme sobre os índios lá de uma tribo da Amazônia, que está aqui em Brasília, onde está a sede da Funai, às vezes, vai ter por isso mais condições para fazer este filme do que alguém que está lá no Paraná.

Vladimir Carvalho – Nesse caso, sim, nesse caso, sim. Porque se você tem, por exemplo, uma equipe toda que está se adestrando, toda de Brasília, que vai filmar lá, esse é um filme, pelo menos na origem, é um filme de Brasília, para não dizer brasileiro, para não conotar que é um filme de tema brasileiro. É um filme de Brasília filmado na Amazônia ou no Amazonas. Dá para pensar um pouco nisso.

. O seu filme é “Doce Cora Coralina”, não é, o nome do seu filme sobre a Cora Coralina?

Vladimir Carvalho – Não, eu filmei a Cora no “Vila Boa de Goyáz”, esse filme é do Vicente...

. Eu troquei. Esse você acha que seria cinema brasileiro, o que você fez sobre a Cora?

Vladimir Carvalho – Eu acho. Faz parte de um olhar sobre o Centro-oeste, como se fosse uma “mega-Brasília”, eu me sinto fazendo uma descoberta do Centro-oeste, quando eu filmei aquilo lá. Quando eu cheguei aqui, eu comecei a procurar uma continuidade para os meus filmes ligados à terra. Aí, saí por aí, viajei por Goiás todo, quando eu vi dona Cora Coralina: “_ Bom, essa é uma personagem que eu vou filmar. Como é que essa pessoa está aqui?”. E tem tudo a ver porque... Você não acha que, a partir de Brasília, a gente começou a descobrir mais Goiás? Que Goiás estava meio intacto? Quando a gente chega, a gente... Não, o cinema não. Quando acontece de ter, existir Brasília, Juscelino, essa coisa toda, é como se abrisse para o Brasil, como se o Rio ficasse mais próximo de Goiás. Foi a Transamazônica, essa coisa toda, tudo fica mais perto. Isso eu acho que existe, por isso é que eu acho que não se pode afirmar coisas de forma categórica. No fundo, o que está se discutindo quando se discute o quadrado: recurso. O que não tem nada a ver com isso que a gente está falando. “_ Ah, mas a gente vai dar um dinheiro para o Márcio Curi fazer um filme não sei aonde?”, vai ver que ele está certo, é um apelo que tem, tem um autor e tal. Agora, é mais cômodo, para ambas as partes, fazer os filmes com tema mais ou menos por aqui. Quando eu filmei Cora, eu acho que eu estou fazendo cinema brasileiro. Muito mais naquela época, hoje já está tudo... O que a Globo faz de coisas no Centro-oeste, vem gente de toda parte. Mas, naquele momento, quando eu vi Goiás, aquele barroco rústico, eu não tinha visto nos filmes, nunca tinha visto. Eu me julgo que eu fui dos primeiros a mexer com isso. Eles dizem que tinha filmes antes, agora ninguém me prova que tem um filme sobre Cora Coralina como eu filmei ela. Não tem. Antes, não tinha.

. Eu acho lindo o filme “Vila Boa de Goyaz”. Agora, esse filme [“Cora Coralina: O Chamado das Pedras” (DF 2005)] que o Waldir Pina fez é muito bonito também, não é? Sobre a Cora Coralina.

Vladimir Carvalho – Sim, eu não estou defendendo o meu filme, não. Eu estou dizendo: antes... Porque eu estou falando sempre em relação a um costume de filmar que vem da existência de Brasília. Sem a existência de Brasília, demoraria muito e talvez nem se alcançasse a Cora viva.

. Esse filme dele é cinema brasileiro.

Vladimir Carvalho – É, é sim.

. Você falou que, hoje, filmar a Cora Coralina, de repente, nem seria...

Vladimir Carvalho – Não, não, eu estou falando porque outros de fora já filmaram, e tirou uma certa virgindade do fato de, a partir de Brasília, você filmar a Cora. Para mim, foi uma descoberta. E ela não existia antes... Não é que eu queira trazer a primazia para mim, é que aconteceu comigo. Eu já pesquisei onde é que está a Cora filmada antes de mim. Não tem. Para reforçar isso, o Vicente... Oh, meu Deus, escrevi um artigo quando ele fez esse filme. Ele morreu num acidente de automóvel aqui no Eixão, ele era da Globo, um cinegrafista, e ele fez “Cora Doce Coralina”, filme que é lindo. Isso em 81, 82, por aí. Teve esse acidente e morreu. Era gaúcho ele. A gente chamava ele de Gaúcho, Vicente Gaúcho, Vicente Gaúcho. E esse filme do Waldir é lindo também e é cinema brasiliense. O que eu estou dizendo é que, ao filmar, eu estava sob o impulso de descobrir uma coisa, esse impulso só existiu a partir de Brasília, esse impulso só existiu a partir da existência de Brasília: “_ Ah, tem isso, tem aquilo, tem aquilo outro, tem um folclore não sei de onde”. Passou-se a filmar o Araguaia com mais intensidade, descobriu-se um rio. Claro que o rio estava lá, que todo mundo já sabia que existia, só que a cultura do rio começou a ser vista a partir da existência de Brasília. Agora, eu volto a dizer, no caso de dizer que é um filme de Brasília realizado em tal ponto, isso que está se discutindo é recurso. Eu evito de entrar nessa outra discussão, para não misturar. Está se falando em cinema brasiliense como criação artística, e está se falando em cinema de Brasília como matéria de produção, financeira. Porque há uma resistência do Estado, natural, qualquer Secretário de Estado quando vai... “_ Sim, mas esse filme vocês vão fazer aonde?” Eu, felizmente, consegui um dinheirinho, até onde eu pude levar o filme (é pouco o dinheiro, mas foi até onde eu pude levar), felizmente, foi aqui de Brasília. Mas era natural que sabe quem pagasse esse filme? Paraíba. E nem por isso ele iria ser um filme paraibano, iria ser um filme brasiliense-paraibano.

. Isso é muito complexo, não é, Vladimir?

Vladimir Carvalho – É, é meio chatinho de discutir, esse negócio ainda não está pronto.

. Não, você vê mesmo o “Menino de engenho” [(1965), de Walter Lima Júnior]. No livro organizado pelo Lúcio Vilar, ele fala que o “Menino de engenho” foi uma das primeiras produções paraibanas.

Vladimir Carvalho – Cada um puxa. Tinha o mínimo de dinheiro de Paraíba, tinha dinheiro do Glauber [Glauber Rocha], o Glauber tinha um dinheiro, botou no filme, ele é o produtor do filme, a Paraíba ajudou muito...

. O Walter Lima Júnior diz que não era dinheiro do Glauber, ele pegou umas promissórias e pediu para o Glauber assinar, porque para conseguir financiamento...

Vladimir Carvalho – Virou dívida, né?

. É, para conseguir financiamento, tinha que ser um produtor que já tivesse realizado um filme, então, por isso, ele só põe o nome do Glauber...

Vladimir Carvalho – Nominalmente.

. Ele falou: “_ O Glauber nunca nem soube que eu paguei a dívida, eu fui lá e paguei a dívida, o Glauber nunca soube de nada, eu só botei o nome dele”.

Vladimir Carvalho – Sabe de onde é que tem dinheiro? Da CAIC.

. Ele falou que tem do BEG também.

Vladimir Carvalho – BEG – Banco do Estado da Guanabara - e da CAIC – Carteira de Ajuda à Indústria Cinematográfica. Do Governo do Estado da Guanabara, é BEG por causa do “G” de Guanabara, naquela época era BEG.

. Pois é, então, cada um quer dar, digamos, um lugar de nascimento para o filme em razão de algo diferente. Você falou aí...

Vladimir Carvalho – Eu falo de cinema brasileiro na vivência brasileira. Eu posso carregar minha vivência brasileira, já que eu vim para cá já formado, já formado como pessoa, como mentalidade, eu posso carregar ela e fazer um filme na Paraíba, na Amazônia, onde for, não é verdade? Havendo recurso, você pode morar onde morar; para isso, eu acho, que não tem que ter lei impeditiva nenhuma, e não existe, felizmente. Agora, quando a gente senta na mesa, é dinheiro, é uma desgraça. Então, o dinheiro impõe umas regras que nem devia existir “_ Ah, mas a gente vai dar dinheiro para o cara filmar não sei aonde”, “_ Ah, não, mas a gente vai levar a equipe daqui”, “_ Ah, a equipe daqui? O dinheiro vai ser gasto aqui”, o dinheiro ser gasto aqui é uma das possibilidades dessa discussão. Por exemplo, você dá dinheiro para um produtor de fora, a gente grita, todos daqui gritam, para também a gente ter direito a... Como é que o cara vem aqui em Brasília... O que foi a idéia logo quando o Pólo começou. Primeiro edital do Pólo, choveu gente aqui: Klotzel [André Klotzel], Bianchi [Sérgio Bianchi], Ratton...

. Nelson Pereira...

Vladimir Carvalho – Nelson Pereira, todos de fora. Tanto que a gente forçou tanto que eles fizeram depois um edital para botar a gente um pouco, para terminar os filmes que a gente tinha começado. É uma luta.

. Agora, Vladimir, eu já entendi, mas eu gostaria para a gente encerrar um pouco, para não ficar também uma coisa...

Vladimir Carvalho – Não tem problema, eu tenho tempo.

. Mas, eu entendi também que para você o cinema brasileiro é temática, são os temas, existem temas que são...

Vladimir Carvalho – É, tem temas brasileiros e tem temas que não são.

. Não são. Para você, “O Engenho de Zé Lins” não é um tema brasileiro.

Vladimir Carvalho – Não é um tema brasileiro mas nem de longe, o Zé Lins nem conheceu Brasília.

. Então, para você não é cinema brasileiro.

Vladimir Carvalho – É um filme feito por um cineasta brasileiro, e aí as implicações cada um tira.

. E é também, o cinema brasiliense, esse cinema que veio com a construção e que é também realizado dentro de Brasília e suas imediações, do que está próximo...

Vladimir Carvalho – É, isso, isso. Tem um tipo do cinema brasiliense que se parece muito com isso. É porque quando eu filmo *Cora Coralina*, ela falando de bandeirantes, mostra-se o rio, mostra-se certos tratos culturais, o camarada bateiando o ouro no rio, tem toda uma alusão... A arquitetura de onde eles moram lembra uma arquitetura colonial, lembra não, é uma arquitetura colonial, uma arquitetura de trezentos anos. A própria arquitetura que é barroca não é o mesmo barroco de Minas Gerais, que é requintado, ali é matado, é mais, vamos dizer assim, rústico, tosco. É o que marca um barroco desse daqui de Goiás, porque não tinha a riqueza, não tinha... Embora tivesse um artista incrível como foi o Veiga Valle, que é muito na linha de um Aleijadinho. Então, eu acho que isso é um corte mais ou menos ligado à questão de Brasília estar no planalto central, estar no Centro-oeste. Como pode ter um cinema brasiliense [Fim de fita] ... o filme do Belmonte [“A Conceção” (DF 2005)], por exemplo, eu reputo ele como um filme essencialmente brasiliense, não porque foi dirigido e produzido por um brasiliense, mas é porque ele se debruçou sobre um episódio - vamos chamar assim – episódio entre aspas, que teve lugar na classe média de Brasília, e ele é muito fiel. O Belmonte, aos poucos, ele está perfilado como um cronista de Brasília, especialmente desse setor da classe média, ele tem espelhado isso com uma grande fidelidade, e esse filme dele é bastante isso. É um filme brasiliense.

. Foi em 94 que você criou a Fundação Cinememória?

Vladimir Carvalho – Durante o Festival de 94. Eu vim acumulando esse material. Pelo menos, até ali, há uns vinte e tantos anos que eu guardava. Tenho mania de guardar coisas, já expliquei esse negócio do “Cinememória”, é um traço de personalidade, não jogo nada fora. Depois, me arrependo quando jogo. Então, guardo livro, guardo objeto, guardo tudo, nem bilhete de loteria premiado eu jogo fora, eu guardo tudo. Mediante essa coisa, eu morava em apartamento e terminou intransitável o apartamento, e eu ainda tinha lata de filme, o quarto de dormir já estava assim entulhado de coisas. Aí, eu resolvi sair para uma casa, onde eu diagramei o espaço, fiz de forma mais ou menos planejada, de maneira que a pessoa pudesse ter uma visão mais ou menos panorâmica do que eu queria apresentar. Tinha que ter um nome, então, chamei de Fundação Cinememória, memória do cinema. E, em 94, já com isso pronto, pedi emprestado para a então Fundação Cultural, pedi uns móveis, umas vitrines emprestados, para mostrar os objetos, e abriu-se com um coquetel durante o Festival de Brasília, com livro de frequência, etc. E a idéia é sinalizar para os poderes públicos que o cinema tem que ser resguardado, preservado, recuperado, e que ele é finito, que ele se acaba. E que aqui já é um ponto... Até pelas características de capital da República, deveria ter alguma coisa que sinalizasse que aqui a gente preserva a memória do cinema. Fazer um museu do cinema. Brasília é a capital da República, patrimônio cultural da humanidade, aqui estão as embaixadas, e não tem a sua cinemateca, não tem o seu museu do cinema, não tem nem um grande museu, a cidade não tem um grande museu. Então, eu, atrevidamente, acho que aquilo é uma provocação, mais do que uma sinalização para os poderes públicos, aquilo é uma provocação positiva no sentido de dizer: “_ Façam alguma coisa nesse sentido, pelo amor de Deus!”. Já que a gente está falando, vou aproveitar, para você ver o descaso, a incúria dos poderes públicos, do Estado, frente à cultura. Recém vamos inaugurar um museu, até aqui a gente não sabe museu de quê, um prédio que, supostamente, ou declaradamente, vai ser uma biblioteca. Que biblioteca? E não há, nesse espaço tão amplo na Esplanada, alguma coisa, algum trecho reservado ao cinema. Poderia ali ser o nascedouro de uma cinemateca como a gente pensa para Brasília. Então, mais uma vez, a Cinememória, é para dizer isso. Eu não quero provar nada a ninguém, estou até cansado de guardar coisas, não tem mais aonde colocar ali, tem doações que chegam todo dia, pessoas que me oferecem equipamentos, pequenos equipamentos, grandes equipamentos, livros, revistas, e ali poderia ser o nascedouro, realmente, de uma cinemateca nacional em Brasília. Espero que, um dia, alguém faça revisão dessa obra e veja ali houve essa falha.

. Vladimir, há por parte dos cineastas de Brasília uma consciência de que eles estão construindo o cinema brasiliense?

Vladimir Carvalho – Enquanto associações de classe existentes, são duas... Hoje, tem a associação que agrega, em sua maior parte, os que fazem curta-metragem, alguns já são aspirantes a fazer filmes de longa-metragem também, que é a ABCV – Associação Brasileira de Cinema e Vídeo –, onde estão os videastas, inclusive. E a APROCINE, que é a mais nova, se não me falha a memória, vai para quatro anos (três, quatro anos, a sua existência), que congrega apenas os produtores de longa-metragem. Existe uma consciência muito grande de que nós estamos em Brasília, onde não existem condições ideais, existe uma luta, existe um jogo difícil. Como eu já lhe disse, aqui, como não existe um mercado financeiro, não sobra dinheiro, não sobra imposto, a arrecadação aqui é pequena em relação aos encargos do próprio Estado. Você sabe que Brasília é paga em parte pelo Governo Federal, porque ele é hospedado aqui, e em parte pelo Distrito Federal, com o que arrecada enquanto Distrito Federal. Então, saúde, segurança, se não me engano, educação, os recursos são oriundos do Governo Federal, e o restante se faz com o que o Governo do Distrito Federal arrecada. O que eu quero dizer com isso? É que não há abundância, não é um centro financeiro que tenha pano para a manga para ser um celeiro de produção cinematográfica. A gente tem consciência disso. A consciência de ser cineasta brasileiro passa por essa questão: a questão de que nós somos reivindicativos, de que a gente faz parte de duas associações de classe que estão em constante diálogo (às vezes, um diálogo difícil, às vezes, um diálogo mais favorável) para que a gente garanta a sobrevivência do cinema brasileiro, do audiovisual brasileiro. Nesse sentido, existe uma consciência muito grande. A consciência de que (aquela discussão que a gente estava tendo antes) “isso é mais brasileiro ou menos brasileiro”, nesse caso, é irrelevante, porque todo mundo tem a consciência de que precisa produzir.

. O que é fazer cinema para você, Vladimir?

Vladimir Carvalho – É estar atento à realidade, é estar atento aos destinos humanos e à condição humana, toda essa relação. No caso de um país como o Brasil, a consciência de que você trafega e que você vive numa cultura “x” e não “y”, porque aqui há alguma coisa que nos diferencia do resto do mundo também. Isso é... A pergunta era?

. O que é fazer cinema para você?

Vladimir Carvalho – É tudo isso o que eu falei, acabei de dizer. E continuar vivo.

. É isso aí. Então, Vladimir, eu lhe agradeço pela entrevista. Foi um prazer, para mim, muito grande poder entrevistar você. Eu sei que, às vezes, as coisas não acontecem exatamente como a gente quer, mas o fato de ter entrevistado você contribuiu para que o meu trabalho saia como eu quero. Eu tinha idealizado essa entrevista.

Vladimir Carvalho – Desejo a você o melhor êxito. Se não pude fazer melhor, é por pura incapacidade, porque a gente também tem problemas na própria comunicação. A gente, às vezes, pensa uma coisa e fala outra (muitas vezes). Dizem que nós não falamos, nós somos falados. Isso é uma lição também para nós todos, não é? Mas, de um modo geral, eu procurei ser o mais verdadeiro, pelo menos.

. ‘Tá ótimo. Obrigada, Vladimir.

Anexo II

. Fichas técnicas de filmes mencionados no corpo da tese

A Bolandeira - Curta-metragem, 35mm, 10 minutos, preto e branco, 1968.

Ficha Técnica: roteiro, produção e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Manuel Clemente; poema: Jomar Moraes Souto; montagem: João Ramiro Mello; voz da narração: Paulo Pontes; produtor associado: Marcus Odilon Ribeiro Coutinho. ◇

A Dança da Espera, de André Nascimento

Ficção, cor, 16mm, 11 min., DF, 2002. *Elenco:* Adeilton Lima, Andrade Jr., Paulo Ricardo, Cesário Augusto, Gê Martu, Sandra Moreno, Marcos Pacheco, Catarina Acioly, Cristiane Sobral e Shirley de Farias. *Produção executiva:* Roger Madruga e André Mendes. *Roteiro:* André Nascimento. *Fotografia:* Roger Madruga. *Montagem:* Hugo Mader e Dirceu Lustosa. *Direção de arte:* Yana Sotomayor. *Cenografia:* Nôga Ribeiro. *Figurino:* Yana Sotomayor. *Técnico de som:* Chico Borôro. *Trilha sonora:* Caetano Veloso. *Produtora:* Thor Filmes. ◆

A Hora e a Vez de Augusto Matraga

Ano de realização: 1965. Estréia: 10/3/66, em São Paulo. Produção: Luís Carlos Barreto. Produtores Associados: Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Pires Fernandes, Geraldo Vandré. Distribuição: Difilmes. Direção e roteiro: Roberto Santos. Assistentes de direção: Guaracy Rodrigues e Harley Carneiro. Direção de produção: Ivan de Souza. Argumento: João Guimarães Rosa. Diálogos adicionais: Gianfancesco Guarnieri. Fotografia: Hélio Silva. Assistente de câmera: Ronaldo Lucas Ribeiro. Maquinista: Cláudio Portioli. Montagem: Sílvio Renoldi. Montagem de negativo: Paulo Craciél. Música: Geraldo Vandré. Violão e viola brasileira: Luiz Roberto Oliveira. Flauta: Nenê. Vozes: Geraldo Vandré, Ary Toledo e Trio Marayá. Coral sob a regência do maestro Walter Lourenção. Sonoplastas: Geraldo José e Walter Goulart. Costumes: Assis A. Horta. Maquiagem: Anael Herrera. Planejamento de produção: Mauricio Nabuco. Assistentes de produção: Cezar Pacheco e Jorge Karan. Chefe Eletricista: Ruy Medeiros. Laboratório: Líder. Som: Rivatom S. A. *Elenco:* Leonardo Villar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Áurea Campos, Flávio Migliaccio, Jorge Karam, Emmanuel Cavalcante, Ivan de Souza, Solano Trindade, José Marinho, Antonio Carnera, Alvaiza Araújo, Eva Rodrigues, Anael Herrera, José Brito. Ø

A Paisagem Natural - curta-metragem, 15 minutos, 35mm, colorido, 1990.

Ficha técnica: pesquisa, roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Walter Carvalho; montagem: Eduardo Leone; música: trechos de Villa-Lobos e Edino Krieger; produção: idade Mídia/ Minc. ◇

A Pedra da Riqueza - curta-metragem, 15 minutos, 35mm, preto e branco, 1975.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Manuel Clemente; montagem: João Ramiro Mello; música: Fernando Cerqueira; produção: V. Carvalho/Cinemateca do MAM. ◇

Afeto

Ficção, cor, 16mm, 7'30 min., 2001, GO. *Direção:* Márcio Ferraz. *Elenco:* Sandra Guimarães e Otávio Oliveira. *Roteiro:* Eloísa Pinheiro. *Fotografia:* Adolfo Rodrigues. *Montagem:* Mário Mesquita. *Produtor:* Márcio Ferraz. ■

500 Almas, de Joel Pizzini

Documentário, cor, 35mm, 105 min., SP, 2004. *Elenco*: José, Veridiano, Vicente, Dona Júlia, Dona Josefina, Dona Negrinha, Severo e Família, Domingos, Zequinha, Noêmia, Eva, Inocência, Tomas, Marçal, Cecília, Zulmira, João, Amâncio, Armando, Benedito, Cândida, Idelfonsa, Naelson, Padre, Osvaldo, Irmã Ada Gambaroto, Adair Palácio, Manoel de Barros, Dr. Richard Haas. *Participações especiais*: Paulo José, Matheus Nachtergaele. *Produção executiva*: Fernando Souza Dias e Maurício Souza Dias. *Roteiro*: Joel Pizzini. *Fotografia*: Mário Carneiro. *Montagem*: Ide Lacreta. *Som*: Louis Robin e Romeu Quinto. *Trilha sonora*: Lívio Tragtemberg. •

Araguaya – A Conspiração do Silêncio, de Ronaldo Duque

Ficção, cor, 35mm, 105 min., DF, 2003. *Elenco*: Stephane Brodt, Fernanda Maiorano, Northon Nascimento, Françoise Forton, Danton Mello, Thierry Tremoroux, Cláudio Jaborandy, Fernando Alves Pinto, Narciza Leão, Rosanne Holland, Breno Moroni, Cacá Amaral, Rômulo Augusto, William Ferreira, Pablo Peixoto e Adriano Barroso. *Produção executiva*: Márcio Curi. *Roteiro*: Ronaldo Duque. *Fotografia*: Luís Abramo e Jacques Cheuiche. *Montagem*: André Cardoso. *Som*: Chico Bororo. *Direção de arte*: Pedro Daldegan e Eurico Rocha. *Cenografia*: Pedro Daldegan. *Figurino*: Maria Carmen de Souza. *Animação*: Sylvio Rangel. *Trilha sonora e música original*: Marcello Bernardi. *Produtora*: Cor Filmes. •

Aruanda

João Pessoa, 1960, curta-metragem. *Direção, argumento e roteiro*: Linduarte Noronha. *Cinegrafia (direção fotográfica) e montagem*: Ruelker Vieira. *Assistente de direção*: Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo. *Som*: M. Cardoso. *Produtor*: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife), INCE (Rio), Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba. ♦

Asfixia, de Roberval Duarte

Ficção, cor, 35mm, 12 min., RJ, 2004. *Elenco*: Márcia do Valle e Cláudio Mendes. *Produção executiva*: Ailton Franco Jr. e Rossine A. Freitas. *Roteiro*: Roberval Duarte. *Fotografia*: Mauro Pinheiro Jr. (ABC). *Montagem*: Flávio Zettel. *Som*: Luís Eduardo Bum. *Direção de arte e cenografia*: André Weller. *Figurino*: Fernanda Fabrizzi. •

As Incríveis Bolinhas do Dr. Sorriso Sarcástico, de Gustavo Galvão

Ficção, cor, 16mm, 9 min., DF, 2003. *Elenco*: Roberto Fonseca, William Ferreira e Bernardo Scartezini. *Produção executiva*: Gustavo Galvão e Bernardo Scartezini. *Roteiro*: Gustavo Galvão. *Fotografia*: André Carvalheira. *Montagem*: Marcius Barbieri. *Técnico de som*: Pauly di Castro. *Trilha sonora*: Walverdes e Júpiter Maçã. *Produtor*: Gustavo Galvão. O

As Vidas de Maria, de Renato Barbieri

Ficção, cor, 35mm, 75 min., DF, 2004. *Elenco*: Ingra Liberato, Stefhany Brito, Gustavo Melo, Gésio Amadeu, Cláudio Jaborandy, Dora Wainer, Adriano Siri, Bruno Torres, André Amaro, Gê Martú, André Araújo, Henrique Cabral, Alessandro Brandão, Jonas Schneider, Giulia Dainez roque e Ingrid Zago. *Produção executiva*: Márcio Curi. *Roteiro*: Di Moretti. *Fotografia*: Jacob Sarmento Solitrenick. *Montagem*: Edu Jung. *Edição de som*: Dirceu Lustosa. *Direção de arte*: Fatah Mendonça e José Roberto Furquim “Zero”. *Figurino*: José de Anchieta. *Trilha sonora*: Duca Leindecker e Leo Henkin. *Casting*: Guilherme Reis. *Produtores associados*: Ingra Liberato, Quanta, Alex Ribondi. *Produtores*: Renato Barbieri, Márcio Curi, Carla Gomide e Marcus Ligocki. *Produtoras*: Videografia Criação e Produção Ltda e Asa Cinema e Vídeo. •

Athos, de Sérgio Moriconi

Documentário e ficção, cor, 35mm, 20 min., DF, 1999. *Elenco*: Murilo Grossi, Adriana Nunes, Mila Petrilo, Chico Sant'Ana, Emervall Crespi, Preto Rezende. *Produção executiva*: Márcio Curi. *Roteiro*: Sérgio Moriconi. *Fotografia*: Guy Gonçalves. *Montagem*: Gilberto Santeiro. *Direção de arte*: Luiz Henrique Costa. *Animação*: Marcos Magalhães. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Trilha Sonora*: Sérgio Moriconi. *Produtora*: Asa Cinema e Vídeo. ■

Baile Perfumado.

Pernambuco, 1997. Direção de Lício Ferreira e Paulo Caldas. Roteiro: Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Lício Ferreira. Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis. Montagem: Vânia Debs. Elenco: Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Chico Díaz, Aramis Trindade. ☼

Barra 68, sem perder a ternura, de Vladimir Carvalho

Documentário, cor, 35mm, 80 min., DF, 2000. *Pesquisa, roteiro e direção*: Vladimir Carvalho. *Assistente de direção*: Eduardo Sodré. *Fotografia e Câmera*: André Luís da Cunha. *Técnico de som*: Chico Borôro. *Montagem*: Manfredo Caldas e Vladimir Carvalho. *Música*: Marcus Vinícius. *Fotografia adicional e still*: Walter Carvalho. *Equipe em São Paulo*. *Fotografia e câmera*: Marcelo Coutinho. *Técnico de som*: Paulo Seabra. *Equipe no Rio de Janeiro*. *Fotografia e câmera*: Jacques Cheuiche. *Assistente*: Gustavo Pessoa. *Técnico de som*: Ivan Capelle. *Produtora*: Folkino Produções Audiovisuais. ◆

Brasili Apé, de R. C. Ballerini

Ficção, cor, 16mm, 11 min., DF, 2003. *Elenco*: Kamala Ramers, Marcos Araújo, Luíza Spinola e Munha. *Produção executiva*: Aninha Medeiros e R. C. Ballerini. *Roteiro, montagem e técnicos de som*: R. C. Ballerini e Munha. *Fotografia*: Krishna Schmidt. *Produtor*: R. C. Ballerini. O

Brasília, a Última Utopia

1989, 35 mm, 135 min.

Além do Cinema do Além, de Pedro Anísio. Elenco: Joel Barcelos, Ana Maria Magalhães, Raul de Xangô, J. Pingo.

A Capital dos Brasis, de Geraldo Moraes.

A Paisagem Natural, de Vladimir Carvalho.

O Sinal da Cruz, de Pedro Jorge de Castro. Elenco: B. de Paiva, Regina Dourado, João Antonio.

Suíte Brasília, de Moacir de Oliveira.

A Volta de Chico Candango, de Roberto Pires. ††

Brasília, um Dia em Fevereiro

1996, vídeo, 68 minutos. *Direção*: Maria Augusta Ramos. *Produção*: Maria Augusta Ramos, Maria Luíza Taunay, Íris Hogendijk. *Fotografia*: Mies Rogmans, Joost Van Herwijnen. *Montagem*: Cecilie Legy. *Som*: Simone Galavazi. ††

Brasília Ano 10

1970, 35mm, 10 minutos. *Direção e roteiro*: Geraldo Sobral Rocha. *Produção*: Departamento de Turismo de Brasília. *Fotografia*: Fernando Duarte, Heinz Förthman. *Montagem*: João Ramiro Mello. ††

Brasília Segundo Feldman

1979, 35mm, 20 minutos. *Direção*: Vladimir Carvalho e Eugene Feldman. *Compilação, Estrutura e Produção*: Vladimir Carvalho. *Realização*: Centro Nacional de Referência Cultural. *Imagens Adicionais*: Alberto R. Cavalcanti, Walter Carvalho. *Montagem*: Manfredo Caldas. *Comentários*: Athos Bulcão, Luiz Perseghini. ¶

Brasiliários

1986, 35 mm, 11 minutos. *Direção e Roteiro*: Sérgio Bazi e Zuleica Porto. *Fotografia*: Jacques Cheuiche. *Montagem*: Hugo Franco Mader. *Música*: Guilherme Vaz. *Elenco*: Claudia Pereira. ¶

Cabra-Cega, de Toni Venturi

Ficção, cor, 35mm, 107 min., SP, 2004. *Elenco*: Leonardo Medeiros, Débora Duboc, Jonas Bloch, Michel Bercovitch, Bri Fioca e Odara Carvalho. *Produção executiva*: Sérgio Kieling. *Roteiro*: Di Moretti. *Fotografia*: Adrian Cooper. *Montagem*: Willen Dias. *Som*: João Godoy. *Direção de arte e cenografia*: Chico Andrade. *Figurino*: Carolina Ly. *Trilha sonora e música original*: Fernanda Porto. *Participação especial na trilha*: Chico Buarque, Ná Ozetti e Toni Garrido. *Produtora*: Olhar Imaginário Ltda. •

Cascalho, de Tuna Espinheira

Ficção, cor, 35mm, 104 min., DF/BA, 2004. *Elenco*: Othon Bastos, Maria Rosa Espinheira, Haroldo Deda, Jorge Coutinho, Irving São Paulo e Lúcio Tranchesi. *Produção executiva*: Márcio Curi. *Roteiro*: Tuna Espinheira. *Fotografia*: Luis Abramo. *Montagem*: Flávia Celestino, Flávio Zettel e Tuna Espinheira. *Som*: Toninho Muricy. *Direção de arte*: Moacyr Gramacho e Maurício Martins. *Trilha sonora*: Aderbal Duarte. *Música original*: Waltinho Queiroz. *Produtora*: Asa Cinema e Vídeo. •

Celeste & Estrela, de Betse de Paula

Ficção, cor, 35mm, 96 min., DF, 2002. *Elenco*: Dira Paes, Fábio Nassar, Ana Paula Arósio, Mark Hopkins, Hugo Rodas, Henrique Rovira, Carmen Moretzsohn, Nívea Hellen, Tadeu de Filipe, Ricardo Machado, Alexandre Picarelli, Iara Pietricovsky, Adriana Mariz, André Amaro, Andrade Júnior, Luiz Gonzaga Motta, Vladimir Carvalho, Catarina Accioly, Daniela Ramalho, João Antônio, Leonardo Hernandez, Gê Martu e Sérgio Fidalgo. *Produção executiva*: Aurélio Vianna. *Roteiro*: Betse de Paula, Júlia de Abreu e José Roberto Torero. *Fotografia*: Lito Mendes da Rocha. *Montagem*: Marta Luz. *Direção de arte*: Sônia Paiva e Elisa Castro. *Cenografia*: Nando Cosac e Sônia Paiva. *Figurino*: Le Brasil. *Técnico de som*: Márcio Câmara. *Música original*: André Moraes. *Produtora*: BPP Produções Audiovisuais Ltda. □

Como era gostoso o meu francês – (Realização: 1970. Lançamento: 1972.)

Ficha técnica – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. *Fotografia*: Dib Lufti. *Cenografia*: Régis Monteiro. *Montagem*: Carlos Alberto Camuyrano. *Som*: Nelson Ribeiro. *Música*: José Rodrix. *Assistente de direção*: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. *Assistente de câmera*: Ronaldo Nunes. *Continuidade*: Raimundo Bandeira de Mello. *Vestuário*: Mara Chaves. *Maquiagem*: Janira Santiago, José Soares, Ren Boechat, Nilde Goebel, Hélio Fernando, Ana Correia da Silva. *Pesquisa etnográfica*: Luiz Carlos Ripper. *Diálogos em tupi*: Humberto Mauro. *Produção*: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, K. M. Eckstein, César Thedim. *Assistente de produção*: Pedro Aurélio Gentil. *Companhia produtora*: L. C. Produções Cinematográficas/Condor Filmes. *Distribuição*: Condor Filmes.

Elenco – Ana Maria Magalhães (Seboipep), Arduíno Colasanti (Jean), Eduardo Imbassahy Filho (Cunhambebe), Manfredo Colasanti (Mercador francês), José Kleber, Gabriel Arcanjo, Luiz Carlos Lacerda de Freitas, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares, Maria de Sousa Lima. ■

Contatos, de René Samapaio

Ficção, cor, 35mm, 14 min., DF, 2000. *Elenco*: Wiliam Allves, Rangel, Paulo Duro, Ricardo Chiristian, João Antônio, Gê Martu. *Direção de Produção*: Luís Roberto Freitas. *Coordenação de produção*: Raquel Langdraff. *Roteiro*: Joílson Portocalvo. *Fotografia*: Toker Marçal. *Montagem*: Nôga Ribeiro, Adriana de Andrade e Shirley de Farias. *Direção de arte*: Pedro Daldegan. *Cenografia*: Equipe do Curso Prático de Cinema. *Técnico de Som*: Aurélio Aragão e Maranhão. *Trilha sonora e música original*: Cláudio Vinícius. *Produtora*: Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. ◆

Conterrâneos Velhos de Guerra - 35mm, colorido, 175 minutos, 1990.

Ficha técnica: roteiro, direção e produção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Alberto R. Cavalcanti, David Pennington, Fernando Duarte, Jacques Cheuiche, Marcelo Coutinho, Waldir de Pina, Walter Carvalho; música: Zé Ramalho; poema: Jomar Moraes Souto; montagem: Eduardo Leone; som direto: Chico Borôro; voz da narração: Othon Bastos; apoio: Pólo de Cinema e Vídeo e CPCE/ UnB. ◇

Conversa Paralela

1980, 16mm, 20 minutos. *Direção e Roteiro*: Pedro Anísio. *Produção*: Pedra Produções Cinematográficas. *Fotografia*: Marcelo Coutinho. *Montagem*: Alexandre Alencar. *Som*: Wilson Trajano. *Elenco*: Alexandre Ribondi, Sônia Borges, Aluizio Batata. ‡

Denis' Movie

1996, 35mm, 15 minutos. *Direção, Produção e Roteiro*: João Lanari. *Fotografia*: Rojer Madruga. *Montagem e Seleção Musical*: Hugo Franco Mader. *Som Direto*: Ricardo Pinelli. *Elenco*: Denis de Oliveira, Marcelo Barbosa, Alexandre Ribondi, Érica de Oliveira. ‡

Deus e o Diabo na terra do sol

Rio, 1964, longa-metragem. *Direção, argumento, roteiro e diálogos*: Glauber Rocha. *Cinegrafia (direção fotográfica)*: Waldemar Lima. *Música*: Heitor Villa-Lobos. *Canções compostas e interpretadas por* Sérgio Ricardo sobre temas populares do Nordeste. *Montagem*: Glauber Rocha, Rafael Justo Valverde. *Elenco*: Geraldo Del Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos, Lídio Silva, Maurício do Vale, Sônia dos Humildes. *Produtor*: Glauber Rocha e Jarbas Barbosa, Luís Augusto Mendes. ◇

Dez Dias Felizes, de José Eduardo Belmonte

Ficção, cor, 35mm, 21 min., DF, 2002. *Elenco*: William Lopes, Rosane Holland, Antonio Abujamra. *Produção executiva*: Carla Gomide e Márcio Curi. *Roteiro*: José Eduardo Belmonte. *Fotografia*: André Lavenère. *Montagem*: Rodrigo Benevello. *Direção de arte*: Luis Henrique Costa e Marcio Meira. *Figurino*: Juliana e Alessandra. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Trilha sonora e música original*: José Pedro Gollo. *Produtora*: Asa Cinema e Vídeo. □

Dom Helder Câmara – O Santo Rebelde, de Érika Bauer

Documentário, cor, 35mm, 74 min., DF, 2004. *Produção executiva*: Andréa Glória. *Roteiro*: Érika Bauer. *Fotografia*: André Carvalheira. *Montagem*: Sérgio Raposo e Liloye Boubli. *Som*: Acácio Campos. *Direção de arte*: Márcia Roth. *Música original*: Marcello Bernardi. *Produtora*: Cor Filmes. ●

Encantamento de Camargo Guarnieri

Direção: José Sette. Documentário, Cor e p&b, 35mm, 38min., 1990/97. *Produção:* Mario Drummond; *Direção de Produção:* Sylvio Lana; *Roteiro:* Mario Drummond, José Sette; *Fotografia:* José Sette; *Montagem:* Marta Luz; *Trucagens:* Ronald Palatnik; *Mixagem:* Roberto Leite. *Co-Produção:* CTAV/Funarte. Filmagens e gravações ao vivo feitas no Grande Teatro do Palácio das Artes, em 1987, e no Teatro Sesiminas do Centro de Cultura Nensen Araujo, em 1995. ▽

Entreatos, de João Moreira Salles

Documentário, cor, 35mm, 115 min., RJ, 2004. Prodção executiva: Maurício Andrade Ramos. Direção de produção: Raquel Freire Zangrandi. Direção de fotografia: Walter Carvalho (ABC). Som direto: Aloysio Compasso e Heron Alencar. Pré-edição: Alexandre Saggese. Edição final: Felipe Lacerda. Finalização de imagem: Flávio Nunes. Edição de som e mixagem: Denílson Campos. Produtora: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda. •

Eu Sou o Cerrado, de Lyonel Lucini

Documentário, cor, 35mm, 7 min., DF, 2001. *Roteiro e fotografia:* Lyonel Lucini. *Montagem:* Liloye Boubli. *Técnico de som:* Cláudio Vinícius. *Música original:* Bruno e Guilherme Lucini. *Produtora:* Proa – Cinema e Vídeo. ■

Faça o Bem Sem Olhar a Quem, de Renato Cunha

Ficção, cor, 16mm, 8 min., DF, 2003. *Elenco:* Andrade Junior, André Basit, Clara Luz, Gabriel Guaxinim e Líliam Lima. *Produção executiva:* José Geraldo Freire. *Roteiro:* Renato Cunha. *Fotografia:* Leonardo Feliciano. *Montagem:* Juana Roberto e Renato Cunha. *Direção de arte:* Juana Roberto. *Cenografia:* Henrique Retori e Mariana Furumoto. *Figurino:* Juliana de Souza. *Técnico de som:* Francisco Craesmeyer e Roberto Ballerini. *Música original:* Rodrigo Lima. *Produtoras:* Universidade de Brasília – UnB e Caracol Filmes. O

Fala, Brasília

1966, 35mm, 12 minutos. *Direção:* Nelson Pereira dos Santos. *Pesquisa e Realização:* Alunos da Escola de Cinema da UnB sob a orientação do professor Nelson Rossi. *Fotografia:* Dib Lufti. *Montagem:* Nelson Pereira dos Santos, Alberto Salvá. †

Feliz Aniversário, Urbana

1996, 35mm, 13 minutos. *Direção e Roteiro:* Betse de Paula. *Produção:* Betse de Paula / FEMIS-França / Pólo de Cinema e Vídeo do DF/CPCE. *Fotografia:* Ricardo Aronovich. *Montagem:* Virginia Flores. *Música:* Alex Queiroz. *Direção de arte:* Marcelo Larrea. *Som:* Georges Prat. *Elenco:* Eliana Carneiro, Mallu Moraes. †

Flor de Obsessão, de Cibele Amaral

Ficção, cor, 35mm, 9 min., DF, 2000. *Elenco:* Cristiane Galvão. *Direção de produção:* Carlos Barcelos. *Coordenação de produção:* Raquel Langdraff. *Roteiro:* Cibele Amaral. *Fotografia:* Naji Sidli. *Montagem:* Aída Rodrigues e Nôga Ribeiro. *Direção de arte:* Cláudio Caranim. *Cenografia:* Equipe do Curso Prático de Cinema. *Produtora:* Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. ◆

Fobia, de Thiago Moysés

Ficção, cor, 16mm, 10 min., DF, 2003. *Elenco:* Joabe Coelho. *Produção executiva:* José Geraldo. *Roteiro:* Thiago Moysés. *Fotografia:* Érico Monnerat. *Montagem:* Hélcio Torreão. *Direção de arte:* Eduardo Risi. *Figurino:* William Borges. *Técnico de som:*

Francisco Craesmeyer. *Trilha sonora e música original*: Clara Camarano. *Produtor*: UnB – Universidade de Brasília / Faculdade de Comunicação. O

Glaucês – Estudo de um Rosto

Documentário, cor e P&B, 35mm, 31min., 2001, SP. *Direção*: Joel Pizzini. *Produção executiva*: Joel Pizzini. *Roteiro*: Joel Pizzini e Sérgio Medeiros. *Fotografia*: Mário Carneiro. *Montagem*: Idê Lacreta. *Trilha sonora e Música original*: Lívio Tragtemberg. *Produtora*: Pólofilme. ■

Itinerário de Niemeyer - curta-metragem, 16mm, preto e branco, 19 minutos, 1974.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Fernando Duarte e Hermano Pena; montagem: Manfredo Caldas; música: Villa-Lobos; som da entrevista: Maurice Capovilla; produção: Instituto de Arquitetos do Brasil. ◇

Jubiabá – (Realização: 1985-86. Lançamento: 1987.)

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Adaptação da novela de Jorge Amado. Figurinos: Juan Carlos Berardi. Músicas: Batatinha, Jorge Amado, Armando Sá, Miguel Brito, Jairo Simões, Zezinha Baiana. Assistentes de direção: Luelane Loyola Correa, Tide Guimarães. Assistentes de câmera: Rui Medeiros e Jaime Medeiros. Assistentes de som: Rômulo Drumond e Bruno Fernandes. Foto-Still: Vantoen Pereira Júnior e Cristiana Isidoro. Administração: Anne Marie Muskus, Márcia Sant’Anna, Antônio Oliveira, Bela Chaseliov, Maria Liberato, José Carlos de Jesus, José Antonio Silva, Nelson Pereira dos Santos Filho. Figuração: Waldyr Onofre e Carlos Antônio Couto. Eletricistas: Guido José da Silva, Valdeci Rodrigues da Silva, Rubem Ferreira Conceição, José Jorge de Oliveira, Antônio Carlos de Almeida. Cenotécnica: Arnol Conceição, Paquetá, Antônio Carlos Pereira, Guaracy Ubirajara do Carmo, Manoel Borges de Oliveira, José Milton Batista. Cenário: Marco Antônio Borges e Ana Nery de Oliveira. Contra-regra: Inlado Silva. Figurinos: Márcia de Azevedo e Edsoleda dos Santos. Diretor de arte: Juarez Paraíso. Som direto: Juarez Dagoberto e Jorge Saldanha. Montagem: Yvon Lemiére, Yves Charoy, Chaterine Gabrielidis, Sylvie Lhermenier, Alain Fresnot. Script: Collete Batifoulier. Ruídos desala: André Naudin e Françoise Fitoussi. Versão brasileira: Líbero Miguel. Mixagem: José Luís Sasso. Direção de produção: Tininho Fonseca, Roberto Petti, Chico Drumond, Walter Schilke, José Oliosi. Criação e produção musical: Gilberto Gil e Serginho. Trombone: Liminha. Música: Gilberto Gil. Diretor assistente: Ney Sant’Ana. Fotografia: José Medeiros.

Elenco – Grande Otelo (Jubiabá), Antônio José Santana (Baldo, criança), Luís Santos de Santana (Baldo, moleque), Charles Baiano (Baldo, homem), Tatiana Issa (Lindinalva, criança), Françoise Goussard (Lindinalva, mulher), Romeu Evaristo (Gordo), Betty Faria (Madame Zilda), Raymond Pellegrin (Comendador), Zezé Motta (Rosenda), Henri Raillard (Gustavo), Julien Guimar (Luigi), Ruth de Souza (Tia Luíza), Jofre Soares (Mestre Manoel), Alexandra Marzo, Mário Gusmão, Livia Machado, Carlos Alberto Santana, Manfredo Bahia, Wilson Mello, Elaine Ruas, Edney Santana, Yumara Rodrigues, Eliana Pittman, Oscar da Penha, Leonel Nunes, Jurema Penna, Márcia Sant’Anna (Tetê, a “Predileta”). ■

Menino de engenho

Rio de Janeiro, 1965, longa-metragem. *Direção, adaptação e roteiro*: Walter Lima Júnior. *Argumento*: baseado na obra homônima de José Lins do Rego. *Diretor de fotografia*: Reynaldo Barros. *Assistentes de fotografia*: José de Arimatéia e Manuel Clemente. *Música*: Excertos de Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno. *Canções* de Pedro Santos. *Letras* de Walter Lima Jr. *Montagem*: João Ramiro Mello. *Consultor*: Virgínius da Gama e Melo. *Cenografia e figurinos*: Álvaro Guimarães. *Assistentes de cenografia e figurino*: Paulo Melo e Júlio Bressane. *Maquinista e eletricista*: Roque Araújo. *Diretor de produção*: Agnaldo Azevedo. *Negativo*: Paula Cracel. *Estúdio de Som*: Atlântida. *Letreiro*: Lygia Pape. *Laboratório*: Líder. *Produtores associados*: Paraíba Prod. Cinematográficas e Marcus O. Ribeiro Coutinho. *Produção*: Walter Lima Júnior e Glauber Rocha. *Duração*: 1h50m. *Elenco*:

Geraldo Del Rey, Rodolfo Arena, Margarida Cardoso, Elísio Jorge, Wilson Maux, Cílcio Ribeiro, Belduino Lelys, Rubens Teixeira, Elpídio Navarro, Elzo Franca, Lucy Carmelo, Nautilia, Maria da Conceição, Zezita Matos, Lindauva Pedrosa. *Apresentando*: Anecy Rocha, Maria Lúcia Dahl *Meninos*: Sávio Rolim, Maria de Fátima, Maria Raquel, Clycio Brainer, Jurandir dos Santos, Carlos Henrique. *Participação especial*: Antônio Pitanga. *

Metamorfose

Documentário, cor, 35mm, 17 min., DF, 2002. *Direção*: Ana Cristina Costa e Silva.

Mina de Fé, de Luciana Bezerra

Ficção, cor, 35mm, 15 min., RJ, 2004. *Elenco*: Manuel Júnior, Carla Severo, Luciano Vidigal e Dila Guerra. *Produção executiva*: Branca Murat. *Roteiro*: Luciana Bezerra. *Fotografia*: Santiago Harte. *Montagem*: Marcello Pedrazzi. *Som*: Vampiro. *Direção de arte*: André Santinho. *Figurino*: Pilar Salgado. *Trilha sonora e música original*: Conecta. •

Minha Viola e Eu: Zé Coco do Riachão, de Waldir de Pina

Documentário, cor, 35mm, 15 min., DF, 2002. *Produção executiva*: Márcio Curi e Carla Gomide. *Roteiro e fotografia*: Waldir de Pina. *Montagem*: Caetano Curi. *Direção de produção*: Adriana de Andrade. *Trilha sonora e música original*: Zé Coco do Riachão. □

Mutirão - curta-metragem, 17 minutos, 16mm, colorido, 1976.

Ficha técnica: roteiro, direção e produção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Fernando Duarte; imagens adicionais: Walter Carvalho; montagem: Manfredo Caldas; música: folclore goiano; co-produção: cinemateca do MAM, Rio. ◇

Negros de Cedro, de Manfredo Caldas

Documentário, cor, 35mm, 15 min., DF, 1999. *Produção executiva*: Márcio Curi, Manfredo Caldas. *Roteiro*: Vladimir Carvalho e Manfredo Caldas. *Fotografia*: Waldir de Pina. *Montagem*: Manfredo Caldas, Francisco Sérgio Moreira. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Música Original*: Marcus Vinícius. *Produtora*: Asa Cinema e Vídeo. ■

No Coração dos Deuses, de Geraldo Moraes

Ficção, Cor, 35mm, 110 min., DF, 1999. *Elenco*: Antônio Fagundes, Mallu Moraes, Roberto Bomfim, Iara Jamra, Bruno Torres, Mauri de Castro, Hugo Rodas, Tonico Pereira, Cosme dos Santos, Ângelo Antônio, Rosa Castro. *Produção executiva*: Mallu Moraes. *Roteiro*: Geraldo Moraes. *Fotografia*: César Moraes. *Montagem*: Michael Ruman. *Direção de Arte*: Marcelo Larrea e Maruja Girelli, com desenhos de Arturo Uranga. *Cenografia*: Marcelo Larrea. *Figurino*: Maruja Girelli e Eurico da Rocha Filho. *Efeitos Visuais*: Compact Post Production e Casablanca Finish. *Técnico de Som*: Márcio Câmara. *Trilha Sonora e Música Original*: André Moraes. ▽

No Galope da Viola – curta-metragem, 15 minutos, 16mm, colorido, 1989.

Ficha técnica: roteiro, direção e produção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Manuel Clemente; montagem: Eduardo Leone; música: dos violeiros Otacílio Batista e Oliveira de Pannels; co-produção: Normando Santos. ◇

* Ficha técnica elaborada com base nos créditos do filme.

O Amuleto de Ogum – (Realização: 1973-74. Lançamento: 1975.)

Ficha técnica – Direção, adaptação, roteiro e diálogos de Nelson Pereira dos Santos, baseado no argumento original de Francisco Santos. Assistentes de direção: Luiz Carlos Lacerda e Tizuka Yamasaki. Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa. Música: Jards Macalé. Efeitos especiais: Célio Coutinho. Som direto: Albertino Nogueira da Fonseca. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Refina Filmes e Embrafilme. Distribuição: Embrafilme.

Elenco – Jofre Soares (Severiano), Anecy Rocha (Eneida), Ney Sant' Anna (Gabriel), Maria Ribeiro (mãe), Emmanuel Cavalcanti (Dr. Baraúna), Jards Macalé (o cego Firmino), Erley José (pai Erley), Francisco Santos (Chico de Assis), José Marinho, Antônio Carneiro, Washington Fernandes (Gogó), Ilya Flaherty, Luiz Carlos Lacerda de Freitas (Mme. Moustache), Waldir Onofre, Antônio Carlos Pereira, Flávio Santiago, Russo, Olney São Paulo, Clóvis Scarpino. ■

O Anjo, de Pedro Lacerda

Ficção, cor, 35mm, 20 min., DF, 2004. *Elenco*: Renata Airoidi, Carol Nemetala, Eloiza Cunha e Klecius Henrique. *Produção executiva*: Wanderlei Silva. *Roteiro*: Pedro Lacerda. *Fotografia*: André benigno. *Montagem*: Dirceu Lustosa. *Som*: Acácio Campos. *Direção de arte*: Girafa. *Cenografia*: Girafa. *Figurino*: Mariana Durães. *Trilha sonora*: Emilio Nunes. *Música original*: Pedro Lacerda, Luiz Kafa e Rafa Moraes. *Produtora*: Interface / VW Produções.●

O Casamento de Louise, de Betse de Paula

Ficção, cor, 35mm, 80 min., DF, 2000. *Elenco*: Dira Paes, Sílvia Buarque, Marcos Palmeira, Murilo Grossi, Mark Hopkins, Nilo Carneiro e Beatriz Vianna. *Produção executiva*: Aurélio Vianna. *Roteiro*: José Roberto Torero. *Fotografia*: Kátia Coelho. *Montagem*: Marta Luz. *Direção de arte*: Veleda Galvão. *Cenografia*: William Brandão. *Figurino*: Lê Brasil. *Animação*: Elisa Castro. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Trilha sonora*: Alex Queiroz. *Música original*: Carlinhos Brown. *Produtora*: Aurora Cinematográfica. ■

O Cego Estrangeiro

Ficção, 35mm, 6 min., 2000. *Direção*: Marcius Barbieri. *Elenco*: Luís Orione (Lula). *Produção executiva*: Marcius Barbieri. *Roteiro*: Marcius Barbieri. *Fotografia*: André Nascimento (Xará). *Montagem*: Sérgio Azevedo. *Direção de arte*: Marcelo Alves. *Trilha sonora*: Luís Orione (Lula). *Música original*: Luiz Henrique (Espiga). *Produtora*: Persona Cia. de Artes. ■

O Circo

Rio, 1965, média-metragem. *Direção e roteiro*: Arnaldo Jabor. *Cinegrafia (direção fotográfica)*: Afonso Henriques Beato. *Montagem*: Carlos Diegues. *Som direto*: Carlos Artur Liuzzi. *Produtor*: Itamarati, INCE, Patrimônio Histórico. ◇

O Chiclete e a Rosa, de Dácia Ibiapina

Documentário, cor, 35mm, 15 min., DF, 2002. *Produção executiva*: Andréa Glória. *Roteiro*: Antonádia Borges e Dácia Ibiapina. *Fotografia*: Waldir de Pina. *Montagem*: Marta Luz. *Direção de arte*: Wagner Rizzo. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Música original*: X – Câmbio Negro. *Produtora*: Cor Filmes. □

O Comendador, de Armando Lacerda

Documentário, 35mm, 15 min., DF, 2001. *Elenco*: Paulo César Pereio, Mariângela Alves. *Produção executiva*: Armando Lacerda. *Roteiro*: Javier Iglesias. *Fotografia*: Lula Araújo e Jacques Cheuiche. *Montagem*: Renato Schwartz. *Direção de arte*: Eduardo Góes (Maninho). *Técnico de som*: Chico Bororo. *Trilha sonora e Música original*: Roberto Corrêa. ■

O Dente Podre do Lavador de Pratos, de Denílson Félix

Ficção, cor, 35mm, 14 min., DF, 2000. *Elenco*: Itamar Gonçalves. *Direção de produção*: Carmem Flora. *Coordenação de produção*: Raquel Langdraff. *Roteiro*: Denílson Félix. *Montagem*: Elza Ramalho, Denílson Félix e Lilá Foster. *Direção de arte*: Claudio Canarim. *Figurino*: Simone Aquino. *Técnico de som*: Equipe do Curso de Cinema. *Trilha Sonora*: Feijão de Bandido. *Produtora*: Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. ◆

O Desafio

Rio, 1965, longa-metragem. *Direção, roteiro*: Paulo César Saraceni. Rui Guerra. *Cinegrafia (direção fotográfica)*: Guido Cosulich. *Cinegrafista (câmara)*: Dib Lufti. *Música*: Mozart e Villa-Lôbos. *Montagem*: Ismar Pôrto. *Elenco*: Isabela, Oduvaldo Viana Filho, Sérgio Brito, Luís Linhares, Gianina Singulani, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Maria Bethânia, João do Vale, Zé Kéti, Marilu Fiorani, Renato C. Couto Filho. *Produtor*: Sérgio Saraceni, Imago. ◇

O Espírito Criador do Povo Brasileiro - curta-metragem, 35mm, colorido, 14 minutos, 1973.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Fernando Duarte; montagem: João Ramiro Mello; música: Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Antônio Carlos Nobrega; voz da narração: Paulo Pontes; títulos: Walter Carvalho; produtores: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. ◇

O Evangelho Segundo Teotônio - 35mm, colorido, 90 minutos, 1984.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Chico Botelho e Alberto R. Cavalcanti; montagem: João Ramiro Mello; música: Marcus Vinícius; som direto: Walter Rogério/Chico Bororo; voz da narração: Éster Góes; direção de produção: Armando Lacerda; produção: Embrafilme, Taba Filmes/Armando Lacerda. ◇

O Jardineiro do Tempo, de Mauro Giuntini

Ficção, cor, 35mm, 18 min., DF, 2001. *Elenco*: Mark Hopkins, Luis Melo, Ricardo Pipo, Delviney dos Santos, Eliana César e Felícia Johanson. *Produção executiva*: Márcio Curi e Mauro Giuntini. *Roteiro*: Mauro Giuntini. *Fotografia*: André Luiz da Cunha. *Montagem*: Caetano Curi. *Direção de arte e Cenografia*: Zero. *Figurino*: Sônia Paiva. *Animação*: Caetano Curi. *Técnico de som*: Chico Bororo. *Trilha sonora e Música original*: Assis Medeiros. *Produtora*: Asa Cinema e Vídeo. ■

O Homem de Areia – 35mm, preto e branco, 109 minutos, 1982.

Ficha técnica: pesquisa, roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Walter Carvalho; montagem: Ricardo Miranda/Manfredo Caldas; música: J. Lins (e do populário); vozes da narração: Fernando Montenegro e Mário Lago; direção de produção: Carlos Del Pino; produção da Embrafilme. ◇

O País de São Saruê, de Vladimir Carvalho

Documentário, pb, 35mm, 85 min., PB, 1970 [1971]. *Participações*: José Gadelha (usineiro), Charles Foster (do Peace Corps), Pedro Alma e Zeca Inocêncio (pioneiros do ouro) e Antônio Mariz (prefeito). *Produção, roteiro e direção*: Vladimir Carvalho. *Fotografia e*

câmeras: Manuel Clemente. *Montagem:* Eduardo Leone. *Música:* José Siqueira e Marcus Vinicius. *Poema:* Jomar Moraes Souto (voz Échio Reis). *Narrador:* Paulo Pontes. *Assistente de direção e letreiros:* Walter Carvalho. *Produtor associado:* Marcus Odilon Ribeiro Coutinho. Distribuição: Embrafilme. •

O Reinado Nosso de Cada Ano, de Renato Cunha

Documentário, cor, 35mm, 18 min., DF, 2005. *Direção:* Renato Cunha. *Produção executiva e roteiro:* Renato Cunha. *Fotografia:* R. C. Ballerini. *Montagem:* Juana Roberto e Renato Cunha. *Som:* Wilson Andrade *Produtora:* Renato Cunha. }

O Som, As Mãos e o Tempo, de Marcos de Souza Mendes

Documentário, cor, 35mm, 42 min., DF, 2004. *Elenco:* Daniela Ribeiro Ferreira, Josinei Ferreira da Costa, Dolores Tomé, Luíza Arcanjo e alunos e professores da Escola de Música de Brasília. *Produção executiva:* Marcos de Souza Mendes e CTAV. *Roteiro:* Marcos de Souza Mendes. *Fotografia:* Marcelo Coutinho. *Montagem:* Francisco Sérgio Moreira. *Som:* Chico Bororo. *Animação:* Ronald Palatnik e Gilberto Santana. *Trilha sonora:* Dolores Tomé e Marcos de Souza Mendes. *Música original:* João Tomé. *Produtora:* Marcos de Souza Mendes. •

O Sonho Não Acabou

1982, 35 mm, 102 minutos. *Direção:* Sérgio Rezende. *Produção:* Mariza Leão. *Roteiro:* Jorge Duran, José Joffily, Sérgio Rezende. *Fotografia:* Edgar Moura. *Montagem:* Vera Freire. *Som Direto:* Juarez Dagoberto. *Cenário e Figurinos:* Rita Murtinho. *Música:* Paul de Castro. *Edição de Som:* Denise Fontoura. *Elenco:* Lauro Corona, Lucélia Santos, Chico Díaz, Miguel Falabella, Louise Cardoso, Daniel Dantas, Rômulo Marinho Jr., B. de Paiva, José Dumont, Carlos Gregório, Denise Bandeira, Eduardo Machado, Aluizio Batata. ‡

O Último Raio de Sol, de Bruno Torres

Ficção, cor, 35mm, 20 min. 40, DF, 2004. *Elenco:* José Dumont, André Moraes, Gustavo Falcão, Carlos Henrique e Alex Ferro. *Produção executiva, direção de arte e cenografia:* Mallú Moraes. *Roteiro:* Bruno Torres e André Moraes. *Fotografia:* André Lavenere. *Montagem:* Bruno Torres. *Som:* André Moraes. *Figurino:* Maíra Santos. *Trilha sonora:* André Moraes e Igor Cavallera. *Música original:* André Moraes e Andréas Kisser. *Produtora:* Aquarela Produções Culturais. •

Os Anos JK – Uma Trajetória Política

1980, 35mm, 110 minutos. *Direção e Produção:* Silvio Tendler. *Argumento e Roteiro:* Silvio Tendler, Antonio Paulo Ferraz. *Fotografia:* Lúcio Kodato. *Montagem:* Gilberto Santeiro, Francisco Sérgio Moreira. *Texto:* Cláudio Bojunga. *Narração:* Othon Bastos. *Música:* Caique Botkay. ‡

Os Fuzis

Rio, 1965, longa-metragem. *Direção, roteiro:* Rui Guerra. *Argumento:* Rui Guerra e Miguel Torres. *Cinegrafia (direção fotográfica):* Ricardo Aranovich. *Cenografia:* Calazans Neto. *Montagem:* Rui Guerra, Raimundo Higino. *Assistente de direção:* Rui Polanah e Cécil Thiré. *Coordenação musical e tema:* Moacir Santos. *Arte:* Ziraldo. *Elenco:* Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonides Bayer, Ivan Cândido, Paulo César, Hugo Carvana, Maurício Loiola, Rui Polanah, Joel Barcelos, o povo de Milagres, Tartaruga e Nova Itarana. *Produtor:* Jarbas Barbosa, Copacabana Filmes. ◇

Pankararu – média-metragem, 39 minutos, 16mm, colorido, 1977.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Walter Carvalho; assistente: Antônio Silva; montagem: Manfredo Caldas; música: rituais indígenas; pesquisa: Cláudia Menezes; som direto: Jom Tob Azulay; produção: Embrafilme; apresentação: Museu do Índio (Rio de Janeiro). ◇

Patriamada

1985, 35 mm, 103 minutos. *Direção:* Tizuka Yamazaki. *Produção:* Carlos Alberto Diniz, Lael Rodrigues / CPC – Centro de Produção e Comunicação. *Roteiro:* Alcione Araújo, Tizuka Yamasaki. *Fotografia:* Edgar Moura. *Montagem:* Michael Christian, Tizuka Yamasaki. *Som:* Romeu Quinto Jr. *Música-tema:* Carlos Fernando. *Elenco:* Débora Bloch, Buza Ferraz, Walmor Chagas, Eleonora Rocha, Ernesto Piccolo, Gilson Moura, Julia Lemmert. †

Peões, de Eduardo Coutinho

Documentário, cor e pb, 35mm, 85 min., RJ, 2004. *Elenco:* Metalúrgicos do ABC. *Produção executiva:* Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. *Fotografia:* Jacques Cheuiche (ABC). *Som:* Márcio Câmara. *Montagem:* Jordana Berg. *Assistente de direção:* Cristiana Grumbach. *Direção de produção:* Beth Formaggini. *Pesquisa de personagens:* Antônio Venâncio, Cláudia Mesquita, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Leandro Saraiva. Edição de som e mixagem: Denilson Campos. Finalização de imagem: Flávio Nunes. Produtora: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda. •

Perseghini – curta-metragem, 21 minutos, 16mm, colorido, 1984.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho e Sérgio Moriconi; fotografia e câmera: Alberto Cavalcanti; som direto: Francisco Pereira; montagem: Manfredo Caldas; música: Marselhesa; pesquisa: Gioconda Caputo; produção: Vladimir Carvalho. ◇

Prisões, de Bernardo Bernardes

Ficção, cor e P&B, 16mm, 11 min., 2001, DF. *Elenco:* Sergi Bosch, Michael Square, Anthony F. Cotton, Kerry Jinnett, Erin Mahoney, Bartheird Tony Dimond e Stevie Johnson. Produção executiva e roteiro: Bernardo Bernardes. Fotografia: Matt Brookens, Michel Grangnôis e Joerg Schulze. Montagem, figurino e trilha sonora: Bernardo Barbardes. Técnico de som: Dirceu Lustosa. Música original: Alfredo Bello. Produtor: Bernardo Bernardes. ■

Quilombo - curta-metragem, 20 minutos, 16mm, colorido, 1975.

Ficha técnica: pesquisa, roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Walter Carvalho; montagem: João Ramiro Mello; música: Tônico do Padre, Folia do Divino, pássaros; voz da narração: Paulo Pontes; produção: INC. ◇

Reencontro, de Eduardo Sodrê

Ficção, cor, 16mm, 10 min. *Elenco:* Gê Martu, Márcia Veras, Herta Gonçalves, Itamar Gonçalves, Élcio Gonçalves. *Produção executiva:* José Geraldo de Farias e Eduardo Sodrê. *Roteiro:* Eduardo Sodrê. *Fotografia:* Flávio Franco. *Montagem:* Eduardo Sodrê. *Direção de arte:* Indira Dominici e Camila Lima. *Figurino:* Indira Dominici e Camila Lima. *Técnico de som:* R. C. Ballerini. *Trilha sonora:* Flávio Fonseca. *Música original:* Flávio Fonseca e Márcia Veras. *Produtora:* Eduardo Sodrê. ◆

Rio, 40 Graus

Rio, 1956, longa-metragem. *Direção e roteiro:* Nelson Pereira dos Santos. *Fotografia:* Hélio Silva. *Trilha Sonora:* Radamés Gnattali. *Músicas de Zé Kéti*, Táu Silva, Moacir Soares Pereira, José dos Santos e Amado Régis. *Montagem:* Rafael Justo Valverde.

Elenco: Jece Valadão, Glaucete Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Zé Kéti, Arinda Serafin, Aloísio Costa, Domingos Páron, Al Ghiu, Jackson de Souza, Jorge Brandão, Geovani Ribeiro, Carlos Moutinho, Sady Cabral, Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Consorte, Walter Sequeira, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Arthur Vargas Júnior, Elza Viany, Edson Vitoriano, Nilton Apolinário, José Carlos Araújo, Haroldo de Oliveira, Escola de Samba da Portela, Escola de Samba Unidos do Cabuçu. *Produção:* Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luz Jardim, Louis Henri Gutton e Pedro Kosinki (Equipe Moacyr Fenelon). ■

Romeiros da Guia - curta-metragem, 35mm, 15 minutos, preto e branco, 1962.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello; montagem: João Ramiro Mello; fotografia: Hans Bantel; música: Pedro Santos; assistente de câmera: Manule Clemente; produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo. ◇

São Paulo Sociedade Anônima

São Paulo, 1965, longa-metragem. *Direção, argumento, roteiro, diálogos:* Luís Sérgio Person. *Cinegrafia (direção fotográfica):* Ricardo Aranovich. *Cenografia:* Calazans Neto. *Música:* Cláudio Petraglia. *Montagem:* Glauco Mirko Laurelli. *Elenco:* Vlamor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zelloni, Ana Esmeralda, Darlene Glória. *Produtor:* Renato Magalhães Gouveia, Sòcine. ◇

Sinistro, de René Sampaio

Ficção, p&b, 35mm, 17 min, DF, 2000. *Elenco:* Fábio Nasar, Antônio Fragoso, Graça Veloso, João Paulo Oliveira, Murilo Grossi, Leila Raquel, Felícia Carneiro, Abidon Buccar, Paulo Duro, Christian, André Luís de Oliveira, Vitor Leal, Denílson Félix, Daílton Leite, Ricardo Machado, André Deca, Wiliam Allves, Cristina Lino e Júnior. *Produção executiva:* Márcio Curi, René Sampaio e Carloa Gomide. *Roteiro:* Denílson Félix e René Sampaio. *Fotografia:* André Luís da Cunha. *Montagem:* Caetano Curi e Fran Welton. *Direção de arte, cenografia e figurino:* José Roberto Furquim. *Técnico de som:* Chico Borôro. *Trilha sonora e música original:* Cláudio Vinícius. *Produtora:* Asa Cinema e Vídeo. ◆

Subterrâneos, de José Eduardo Belmonte

Ficção, cor, 35mm, 86 min., DF, 2003. *Elenco:* Murilo Grossi, Cibele Amaral, Chico Sant'Ana, Nicola Siri, Roque Fritsch, Andrade Jr., Gabriele Lopes, William Lopes, Lucinaide Pinheiro, João Paulo Oliveira, André Decca, Soraya Furacão, Ricardo Machado e Abaeté. *Produção executiva:* André Luís da Cunha, Cibele Amaral e José Eduardo Belmonte. *Roteiro:* Breno Alex. *Fotografia:* André Luís da Cunha e André Lavenère. *Montagem:* Rodrigo Bevenello. *Figurino:* Gil Azevedo. *Técnico de som:* Alberto Alves. *Trilha sonora e música original:* Zé Pedro Gollo. *Produtora:* Start Filmes. O

Suco de Beterraba, de Marcelo Díaz

Ficção, cor, 35mm, 15 min., DF, 2000. *Elenco:* Gê Martu, Rangel Arede, Esmeralda Marinho. *Produção executiva:* Chris Rodrigues. *Roteiro:* Pedro Henrique Sassi. *Fotografia:* Juliano Barreto. *Montagem:* Flavio Álvares, Lila Foster, Thiago Mendonça e Marcelo Díaz. *Direção de arte:* Yana Sotomayor. *Figurino:* Claudio Canarim. *Técnico de som:* Laurindo Mecnas, Aurélio Aragão e Arão Dias. *Trilha sonora:* Evandro Barcelos. *Produtora:* Pólo de Cinema e Vídeo Grande Otelo. ◆

Suicídio Cidadão, de Iberê Camargo

Ficção, cor, 16mm, 13min., DF, 2003. *Elenco:* Bruno Torres, Juliano Cazarré, Delvinei dos Santos, Chico Sant'Anna, Catarina Accioly e Eduardo de Souza. *Produção executiva:* Marcus Ligocki. *Roteiro e montagem:* Iberê Carvalho. *Fotografia:* Naji Sidck.

Direção de arte: Maira Santos. *Cenografia:* Juliano Caocci. *Figurino:* Carla Lopes. *Técnico de som:* Acácio Campos. *Trilha sonora:* André Moraes. *Produtoras:* Pavirada Filmes e Caverna Filmes. O

Tainá 2 - A Aventura continua, de Mauro Lima

Ficção, cor, 35mm, 79 min., RJ, 2004. *Elenco:* Eunice Baia, Vitor Morosini, Arilene Rodrigues, Kadu Moliterno, Daniel Mundukuru, Rui Polanah, Cris Couto, Leandro Hassum, Aramis Trindade, Roney Villela e Andrezza de Faria. *Produção executiva:* Ivan Teixeira. *Roteiro:* Cláudia Levay. *Fotografia:* Uli Burtin. *Montagem:* Diana Vasconcellos. *Som:* George Saldanha. *Direção de arte:* Oscar Ramos. *Cenografia:* Zeca Nolf. *Figurino:* Maysa Braga. *Trilha sonora e música original:* Luiz Avellar. *Produtora:* Tietê Produções Cinematográficas Ltda. •

Tenda dos Milagres – (Realização: 1975. Lançamento: 1977.)

Ficha técnica – *Direção e roteiro:* Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Jorge Amado. *Adaptação e diálogos:* Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. *Fotografia:* Hélio Silva. *Trilha sonora:* Jards Macalé. *Música:* Gilberto Gil. *Montagem:* Raimundo Higino e Severino Dadá. *Cenografia:* Tizuka Yamasaki. *Figurinos:* Yurika Yamasaki. *Diretor de produção:* Albertino Nogueira da Fonseca. *Som direto/guia:* José Oswaldo de Andrade e Nonato Estrela. *Fotografia de cena:* Rino Marconi. *Continuidade:* Ana Maria Miranda. *Maquiagem e cabelo:* Antônio de Souza Pacheco. *Assistente de cenografia:* “Nil” e Marco Antônio Soares. *Roupeira:* Maria Luísa Regis e Marina. *Chefe eletricitista:* Ulisses Alves Moura. *Eletricistas:* Arnold da Conceição e Sandoval Teixeira Dória. *Maquinistas:* Geraldo Ferreira Tolentino, Edson Santos da Cruz, *Sergipinho*. *Motoristas:* Cabloclinho e Branco. *Administração geral:* Luís Fernando Noel de Souza. *Diretor de produção:* Albertino N. da Fonseca. *Produtor executivo:* Ney Sant’Anna. *Secretário de produção:* José Teixeira de Carvalho. *Produção:* Regina Filmes. *Distribuição:* Embrafilme.

Elenco – Hugo Carvana (Fausto Pena), Sônia Dias (Ana Mercedes), Anecy Rocha (Doutora Edelweiss), Wilson Jorge Mello (Dr. Zezinho), Geraldo Freire (Gastão Simas), Laurence R. Wilson (James D. Livingston), Severino Dada (Dada), Jards Macalé (Pedro Arcanjo), Nildo Parente (Prof. Nilo Argolo), Washington Fernandes (Delegado Pedrito Gordo), Emmanuel Cavalcanti (Fernando Góes), Nilda Spencer (Condessa Zabela), Jurema Penna (Tia Eufrásia), Fernando Amado (Lu), Arildo Deda (Prof. Fontes), Geová de Carvalho (Major Damião), Álvaro Guimarães (Astério), Jorge Amorim (Tadeu Canhoto), Gildásio Leite (Prof. Fraga Neto), José Passas Neto (Prof. Silva Virajá), Mamoel Bonfim (Lídio Corrô), Maria Adélia (D. Emília), Janete Ribeiro da Silva (Rosa de Oxalá e Iaba), Ana Lúcia dos Santos Reis (Dorotéia e Iaba), Liana Maria Graff (Kirsi), Luís da Muriçoca (pai Procópio), Guido Araújo (Prof. Calazans). *Participações especiais:* Jofre Soares (Coronel Gomes), Menininha do Gantois e seu terreiro, Terreiro do Opô Afonjá, Mestre Pastinha, Caribé, Prof. Cid Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Santi Scaldaferrri, Mirabeau Sampaio. ■

Teodoro Freire, o Guardião do Rito, de Nôga Ribeiro e William Alves

Documentário, cor, 35mm, 18 min., DF, 2003. *Produção executiva:* Aurélio Vianna. *Roteiro:* Nôga Ribeiro e William Alves. *Fotografia:* André Carvalheira. *Montagem:* Virgínia Flores. *Técnico de som:* Fernando Cavalcante. *Produtora:* Karibu Cinema. •

Tepê, de José Eduardo Belmonte

Ficção, Cor, 35mm, 18 min., DF, 1999. *Produção executiva:* André Luís da Cunha. *Roteiro:* Tarsila Messias. *Fotografia:* Roberto Santos Filho. *Montagem:* Paulo Sacramento. *Edição de Som:* Michael Ruman. *Direção de Arte:* José Roberto Furquim (Zero). *Cenografia:* Zero. *Figurino:* Gil Azevedo. *Técnico de som:* Chico Bororo. *Elenco:* Rogério Fróes, Roberto Bomtempo, Werner Shünemann, Murilo Grossi, Adriano Siri, Jovane Nunes, Andrade Jr. ▽

Terra em Transe

Rio, 1967, longa-metragem. *Direção e roteiro*: Glauber Rocha. *Cinegrafia (direção fotográfica)*: Luís Carlos Barreto, Dib Lufti. *Cenografia*: Calazans Neto. *Música*: Sérgio Ricardo. *Montagem*: Eduardo Escorel. *Elenco*: Jardel Filho, Glaucete Rocha, José Lewgoy, Paulo Autran, Flávio Migliaccio, Jofre Soares, Danuza Leão, Paulo Gracindo. *Produtor*: Mapa-Difilm. ◇

Toda Brisa, de André Carvalheira

Ficção, cor, 35mm, 7 min., DF, 2003. *Elenco*: Valquíria Lima. *Produção executiva*: William Alves. *Roteiro*: André Carvalheira. *Fotografia*: Alex Magno. *Montagem*: Roberto Robalinho e Marcius Barbieri. *Direção de arte*: Daniela Estrella. *Técnico de som*: Fernando Moraes. *Produtora*: Carcará Filmes. O

Um Último Dia, de Nara Riella

Ficção, cor e p&b, 16mm, 9 min., DF, 2003. *Elenco*: Eduardo Amorim, João Rafael, Fernando Cavalcante, Liciola Storni, Renata Machado, Érico Monnerat, André Mendes, Caíque Novis, Palhaço Colapso. *Produção executiva*: José Geraldo. *Roteiro*: Nara Riella. *Fotografia*: Camila Freitas. *Montagem*: Thiago Martins. *Direção de arte*: Érico Monnerat, Gabriel Marinho, Hugo Lima Alencar, Juliane Peixoto e Rebeca Cavalcanti. *Técnicos de som*: Francisco Craesmeyer e Fernando Cavalcante. *Trilha sonora e música original*: Clara Camarano. *Produtora*: UnB – Universidade de Brasília / Faculdade de Comunicação. O

Vestibular 70 - curta-metragem, 35mm, 14 minutos, preto e branco, 1970.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho e Fernando Duarte; fotografia e câmera: Fernando Duarte, Heinz Forthmann e Miguel Freire; montagem: Eduardo Leone e Cecil Thiré; música: Caetano Veloso; som ambiente: Conrado Silva; produção: Departamento de Artes Visuais e Cinema, Universidade de Brasília. ◇

Vila Boa de Goyaz - curta-metragem, 35mm, colorido, 14 minutos, 1974.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: Heinz Forthmann; montagem: João Ramiro Mello; narração: Arnaldo Jabor; títulos: Walter Carvalho; música: Quinteto Violado, Tônico do padre e anônimos; produção: Instituto Nacional do Cinema (INC). ◇

Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra, de Dácia Ibiapina

Doc. para a televisão, Betacam, SP, 55 min., DF, 2004. *Roteiro e direção*: Dácia Ibiapina. *Produção*: Ministério da Cultura/Secretaria do audiovisual, fundação Padre Anchieta e Radiobrás, por meio do Programa de Fomento ao Documentário Brasileiro – DOCTV. *Coordenação Doc Tv Brasília*: Ana Maria Rocha. *Produção executiva*: Wladimir Iwanow. *Direção de produção*: Adriana de Andrade. *Pesquisa e produção de material de arquivo*: José Geraldo. *Pesquisa*: Dácia Ibiapina e Paulo Eduardo Barbosa. *Fotografia*: Waldir de Pina. *Som direto*: Sebastião Ferreira. *Edição*: Fabiana Ferreira, Paulo Eduardo e Rubens Duarte. *Produtora*: Luz e Filmes Ltda. •

Vinil Verde, de Kleber Mendonça Filho

Ficção, cor, 35mm, 16 min., PE, 2004. *Elenco*: Gabriela Souza, Verônica Alves e Ivan Soares. *Produção executiva*: Kleber Mendonça Filho, Daniel Bandeira, Leo Falcão e Isabela Cribari. *Roteiro*: Kleber Mendonça Filho. *Montagem*: Daniel Bandeira e Kleber Mendonça Filho. *Trilha sonora*: Silvério Pessoa. *Música original*: Silvério Pessoa. *Produtora*: Cinemascópio – Símio. •

Viramundo

Rio, 1965, curta-metragem. *Direção*: Geraldo Sarno. *Cinegrafia (direção fotográfica)*: Thomas Farkas. *Música*: Caetano Veloso. *Letras*: José Carlos Capinam. *Montagem*: Silvio Rinaldi, Luís Elias, Roberto Santos. *Pesquisas*: Octavio Ianni, Geraldo Sarno. *Produtor*: Thomas Farkas. ♦

Viva Cassiano, de Bernardo Bernardes

Documentário, cor, 35mm, 34 min., DF, 2004. *Elenco*: Antônio Cândido, Antunes Filho, Renato Matos e Vladimir Carvalho. *Participações especiais*: Brazilian Blues Band, Alberto Bruno, Humberto Pedrancini, Hamilton de Holanda, Odette Ernest Dias, Wagner Borja e Berê Bahia. *Produção executiva*: Bernardo Bernardes e Andréa Glória. *Roteiro*: Bernardo Bernardes. *Fotografia*: André Lavenère, Leonardo Ferreira e Roger Madruga. *Montagem*: Sérgio Raposo e Bernardo Bernardes. *Som*: Acácio Campos e Chico Bororo. *Direção de arte*: Andrey Hermuche. *Figurino*: Fabrícia Mancuso. *Animação*: Gemmal. *Trilha sonora*: Cláudio Vinícius. *Música original*: Hamilton de Holanda. *Produtora*: Visionária Produções Artística. •

Zum-Zum (com os pés no futuro) – curta-metragem, 5 minutos, vídeo (beta), colorido, 1996.

Ficha técnica: roteiro e direção: Vladimir Carvalho; fotografia e câmera: André Luís da Cunha; música: Manduka; montagem: Fred Schimidt/ João Ramiro Mello; produção: Manduka/ Zum-Zum. (Rodado em 16mm, colorido). ♦

. Fontes consultadas para a apresentação das fichas técnicas dos filmes:

▽ Catálogo do 32 °Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

◆ Catálogo do 33° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

■ Catálogo do 34° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

□ Catálogo do 35° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

O Catálogo do Trigesimo Sexto Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

• Catálogo do Trigesimo Sétimo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

} Catálogo do Trigesimo Oitavo Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

⦿ Catálogo *Brasília a 24 Quadros*, organizado por Carlos Alberto Mattos.

◇ Catálogo *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*, organizado por Carmem

Moretzsohn e Gioconda Caputo

◇ *Brasil em Tempo de Cinema*, de Jean-Claude Bernardet.

■ *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, de Luiz Zanin Oricchio

■ *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, de Helena Salem

Ø *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*, de Inimá Simões

Anexo III

_ Transcrição do programa “Diálogo Brasil”, exibido em 15 de dezembro de 2005, com o tema “A Regulamentação do Audiovisual frente à Preservação da Memória Nacional”.

Florestan Fernandes Júnior – Quais os passos para regulamentar o Audiovisual no país? E o que fazer para defender a sociedade do aumento indiscriminado de informações e produtos da indústria cultural. Há mais de um ano, o Ministério da Cultura trabalha na elaboração da ANCINAV – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual –, um projeto que pretende regular e estimular a produção e difusão do Audiovisual no país. Tachado de intervencionista por emissoras de tvê, donos de cinemas e distribuidores americanos - como a Warner e a Columbia -, o projeto tem gerado polêmica. Seis meses depois da sua divulgação, o projeto já foi remodelado e amenizado, mas ainda gera controvérsias. Como deve ser a atuação do governo no setor cinematográfico? Qual o papel da televisão diante da convergência digital? Por que setores ligados à televisão são contra o anteprojeto que cria a ANCINAV? Para traçar um quadro da produção audiovisual no país, está aqui ao meu lado, em Brasília, o assessor especial do Ministério da Cultura, Manoel Rangel. Na TV Cultura de São Paulo, o nosso convidado é o cineasta, roteirista e produtor do filme “Bicho de Sete Cabeças”, e idealizador do projeto itinerante “Cine Tela Brasil”, Luís Bolognesi. E na TVE Rio de Janeiro, o nosso convidado é o cineasta Luiz Carlos Barreto, autor de obras primas como “Bye, Bye Brasil” e “Dona Flor e seus Dois Maridos”. Boa noite a todos. Eu queria também convidar a você, que está assistindo este programa, a enviar sua pergunta e participar pelo fone e fax (61) 327-4210, ou pelo e-mail dialogobrasil@radiobras.gov.br. Antes de começar o programa, eu gostaria de lembrar que convidamos, para este debate, o diretor da Comissão de Relações Institucionais da ABERT – Evandro Guimarães. Apesar de ter confirmado presença, ele alegou problemas pessoais para participar deste programa. O Conselho Superior do Cinema, que representa a sociedade civil, enviou, há algum tempo, ao ministro da Cultura – Gilberto Gil -, uma proposta com algumas alterações no anteprojeto apresentado originalmente pelo Ministério da Cultura. De maneira geral, pouca coisa foi mudada na versão do Governo que você vai conhecer agora.

. VT

Narração (Repórter Lívia Veiga) - Regular o mercado audiovisual do país – essa será a principal tarefa da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual. O projeto de criação da ANCINAV está disponível para a consulta pública no *site* do Ministério da Cultura. O endereço é www.cultura.gov.br. As principais propostas do anteprojeto são: criação de um imposto de 10% nos ingressos de cinema, e uma possível taxação nas vendas de vídeo e dvd; ampliar em até 200 vezes a sobre grandes lançamentos estrangeiros. Um filme que chegue ao país com 200 cópias, ou locais de exibição, pagaria 600 mil reais. O menor valor para obras com até seis cópias seria três mil reais – quantia que é paga atualmente por título. Obras brasileiras com mais de 200 cópias pagariam 10% do valor de uma estrangeira. A diferença de valores é porque as estrangeiras já chegam com os custos pagos. Criação da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira: a CONDECINE. O controle dos recursos e da produção audiovisual do país passaria para a ANCINAV. A lei garante a liberdade de expressão.

Cacá Diegues - Este projeto só irá para o Congresso quando tiver o consenso da atividade, quando passar pelo crivo de toda a atividade. A única resposta possível a um gesto democrático como este é, realmente colaborar, fundamentando as críticas, fazendo as sugestões e trabalhando para chegar a este consenso que todos nós queremos. Eu não acho que o ministro Gilberto Gil seja autoritário, nem acho que esse Governo vá criar condições para intervir nos nossos filmes.

Juca Ferreira (Secretário Executivo do Ministério da Cultura) – Então, quando fala assim: “_ Regular o mercado de audiovisual” não quer dizer que vai interferir no conteúdo. Se a gente tentar enfrentar esta realidade, fruto de uma revolução tecnológica, que gerou esta convergência tecnológica, com a legislação atrasada que não prevê e não comporta boa parte dessas tecnologias que surgiram, o Brasil não vai ter capacidade, de fato, de estruturar um setor audiovisual competitivo, moderno, que garanta para as empresas

nacionais, para os produtores nacionais, o mínimo de equidade no enfrentamento com a competição que vem de fora.

Narração – Alguns setores criticam o aumento na carga tributária, mas os recursos arrecadados iriam para o Fundo de expansão das salas de exibição e da produção nacional.

Mauro Giuntini[?]: Vai permitir um aumento na produção de cinema e televisão em todo Brasil, e permitir com que esta programação chegue aos brasileiros. Dessa forma, não só vai permitir um desenvolvimento econômico, mas também vai fortalecer nosso país, a sua identidade cultural.

. FIM DO VT.

Florestan Fernandes Júnior: Bom, a taxa de 10% aí sob o ingresso do cinema foi retirada pelo Conselho Superior do Cinema do texto original, quer dizer, esta questão já não consta mais. Agora, um dos graves problemas que a gente vê hoje e que cria mais polêmica é a questão da liberdade de criação. Você acha que, de alguma maneira, neste anteprojeto do Ministério existe a possibilidade de você cercear a liberdade de criação?

Manoel Rangel – De forma nenhuma. O projeto de lei de criação da ANCINAV, ele é um projeto que lida com a economia do audiovisual. Ele trata dos serviços de produção e distribuição de conteúdos audiovisuais, e se atém estritamente ao aspecto da regulação econômica e da criação das condições para desenvolvimento do setor audiovisual. Todo o aspecto relativo à liberdade de produção, todo o aspecto relativo à liberdade de produzir a obra artística, está absolutamente preservado. Até porque nós vivemos num país democrático, num estado de direito pleno; o Brasil, desde 1988 - desde 1985, melhor dizendo -, com a recuperação da democracia, com o fim do regime militar, vive um ambiente de plena e absoluta liberdade democrática. O que o projeto da ANCINAV faz é atender um imperativo constitucional que, no capítulo da Comunicação Social e no capítulo da Cultura, determinou uma série de obrigações do poder público do Estado brasileiro, em assegurar elementos para a preservação da cultura nacional, em assegurar condições especiais no atendimento da comunicação social. Que precisa levar em conta a produção regional no país inteiro, porque o país é um país muito grande, diversificado; que precisa levar em conta a produção independente, circulando no conjunto das plataformas de distribuição e conteúdo, que precisa levar em conta valores do processo da vida da sociedade brasileira, que são determinações da Constituição de 1988, e que até hoje nós não tivemos, atendidos por uma medida legal (e a Constituição prevê uma lei complementar para tratar desse assunto), que estabelecesse e disciplinasse esse problema da participação da produção independente, da produção regional na televisão brasileira. Portanto, não vejo nenhuma questão relativa à liberdade no projeto da ANCINAV.

Florestan Fernandes Júnior – Bom, Luiz Carlos Barreto, boa noite. Eu queria de saber de você como é que você vê a criação dessa agência. Hoje, em São Paulo, houve aí um fórum reunindo pessoas ligadas, principalmente, às grandes redes de tevê, criticando a criação dessa agência, dizendo que ela vai cercear a criação e a liberdade de produção dos escritores, dos diretores e da própria produção nacional. Como é que você analisa isso? Qual é a sua posição a respeito da criação dessa agência?

Luiz Carlos Barreto – Primeiro, não é criação de uma agência, não se está criando uma agência. Está se transformando a Agência Nacional de Cinema em Agência Nacional do Cinema e Audiovisual. Ou seja, recuperando uma idéia que nasceu nos anos 2000, 2001, quando – ainda no governo passado – um grupo de estudo chegou a redigir um projeto de lei criando uma ANCINAV. Mas que, por falta de consenso, terminou não sendo criada essa ANCINAC, e criou-se a Agência Nacional de Cinema [ANCINE]. Esta Agência Nacional do Cinema, que está aí, neste momento, funcionando, levou dois anos para se instalar, para se implementar. E no momento em que essa agência de cinema começou a funcionar minimamente com eficiência, surge toda essa questão: “_ Vamos criar a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual”. Quer dizer, eu vejo isso como uma coisa que nasceu a idéia certa, desenvolveu-se de uma maneira errada a recuperação da idéia da agência. Por quê? Porque não foi discutido, nem foi com a audiência da classe, ou

seja, das entidades de classe (produtores, distribuidores, diretores, exibidores) não participaram da elaboração deste projeto da ANCINAV. Ele foi feito a portas trancadas em Brasília, no Ministério da Cultura, num momento em que o ministro Gil pensava que a classe estava sendo consultada, porque ele declarou isso várias vezes. E a classe não estava sendo consultada. Então, nasceu o projeto errado, porque não houve consultas, porque não houve diálogo. O Ministério da Cultura trabalhou na contramão desse Governo; esse Governo não cria nada sem dialogar com todo mundo amplamente. Isso é uma característica do governo do presidente Lula: é dialogar permanentemente. Antes de fazer as coisas, chamar as partes, chamar a sociedade, e isso não foi feito.

Florestan Fernandes Júnior – E o Conselho Superior de Cinema?

Luiz Carlos Barreto – O Conselho Superior de Cinema, ele já existia, ela já foi nomeado... Seus novos membros foram nomeados quando esse governo tomou posse, em substituição aos membros que faziam parte do Conselho Superior de Cinema do governo anterior. Então, este conselho não chegou a tomar medida nenhuma, porque cabe ao conselho pensar as políticas públicas para o setor. Mas este conselho nunca se reuniu para isso. A partir de um determinado momento, este conselho foi convocado parcialmente (não é um conselho, é um comitê, é um grupo de trabalho) para analisar o projeto da ANCINAV. Este conselho conseguiu, de alguma maneira, fazer algumas melhoras dentro do projeto. O projeto melhorou em alguns aspectos, sobretudo nos aspectos autoritários. Originalmente, era de um autoritarismo absurdo, incompreensível. A gente olhava aquilo e nós sabíamos que as pessoas, inclusive que nós conhecemos, que trabalham no Ministério, a partir do ministro Gil – que não é uma pessoa autoritária -, o próprio Manoel Rangel, o próprio Orlando Senna, companheiros da nossa vida toda, que a gente sabe que não são pessoas autoritárias. E, de um momento para o outro, saiu da cabeça deles, porque foram eles que elaboraram o projeto – o Juca Ferreira, o Manoel Rangel -, de uma hora para outra sai um texto que nos surpreendeu a todos, que nos deixou perplexos.

Florestan Fernandes Júnior – Eu queria saber do Luiz Bolognesi, que está em São Paulo, se ele concorda com essa análise feita pelo Luiz Carlos Barreto.

Luiz Bolognesi – Olha, eu acho que, parcialmente, sim. Mas eu acho que este primeiro momento já está superado. Eu acho que hoje, o projeto da ANCINAV, ele está em discussão pública, ele vai ser encaminhado para o Congresso, que é o fórum natural para se discutir, e isso é que é o mais saudável. Então, eu acho que esse diagnóstico que o Barreto está fazendo, em parte há razão, ele tem uma boa parte de razão. Mas eu acho que é, um pouco, chover no molhado, porque isso já foi superado. Agora, está sendo modificada essa primeira proposta que o governo fez, ela está sofrendo grandes modificações, está sendo transformada – a gente poderia até discutir se não está sendo descaracterizada -, e vai caminhar para o Congresso, que é o espaço de discussão dessa questão

Florestan Fernandes Júnior – O que mudou para melhor.

Luiz Bolognesi – Está mudando uma série de questões. Mas o que eu acho mais importante, na verdade... A gente precisava encarar... É uma oportunidade que nós estamos tendo de discutir a criação de uma Agência Nacional do Audiovisual, uma oportunidade incrível. E nós estamos abordando esta questão de uma maneira como Hollywood manda, que é uma maneira maniqueísta e extremamente simplificadora. Cada uma das partes, que tem uma visão diferente sobre a questão, está vendo o seu lado - um absoluto bem -, e do outro lado, os vilões. A gente está um pouco polarizado: de um lado estão os protagonistas econômicos do audiovisual, ou seja, aquelas empresas e companhias que lucram com o mercado audiovisual da maneira como ele é hoje, e que estão absolutamente contras a criação da ANCINAV e irredutíveis. Barreto, eu só queria concluir, deixa eu concluir, Barreto.

Luiz Carlos Barreto – Eu vou lhe interromper aqui para corrigir um equívoco que está acontecendo: não há ninguém... Se há um consenso hoje, todas as partes estão de acordo com a criação de uma ANCINAV. Isso eu digo e assumo a responsabilidade disso. O FAC não é contra a criação da ANCINAV, eu não sou contra a ANCINAV, o Cacá Diegues não é contra a ANCINAV, ninguém, ninguém que faz parte deste FAC é contra a criação da ANCINAV. Nós somos contra aquele texto que foi vazado e que depois foi endossado pelo Ministério, como sendo o texto... Então, não vamos ficar dizendo que há uma parte que é contra.

Manoel Rangel – Eu acho que aqui cabia, Barreto, fazer um esclarecimento. O projeto de criação da ANCINAV, ele estava sendo enviado para os Ministérios e para os representantes da sociedade civil no Conselho Superior do Cinema, quando houve um vazamento de um texto, por parte de um Ministério – nós não sabemos qual foi -, mas houve um vazamento de um texto que estava sendo distribuído reservadamente aos membros do Conselho Superior do Cinema, para iniciar um debate no Conselho Superior do Cinema sobre o projeto da ANCINAV. Como é que funciona o processo democrático? O processo democrático funciona como? É preciso elaborar propostas, é preciso sistematizar propostas, é preciso estudar, é preciso _____ na construção do documento e apresentar, em algum momento... Eu acho que essa ressalva é importante porque, é o seguinte, nós estávamos num processo de discussão, de apresentação de um projeto ao Conselho Superior do Cinema. Portanto, o projeto tinha seguido para os Ministérios, estava seguindo para o comitê da sociedade civil, para os representantes da sociedade civil no Conselho Superior do Cinema, quando houve um vazamento do documento. O documento vazado, deve ter sido vazado com alguma intenção. Ele deve ter sido cercado do tratamento que foi cercado – e nós vivemos um grande bombardeio de mídia durante um primeiro momento da discussão do projeto -, que transpareceu uma intenção de abortar no nascedouro a discussão sobre o projeto da ANCINAV. Qual foi a decisão do Governo, decisão essa que já havia sido uma decisão do Governo Federal, desde o momento em que ele traçou a estratégia de construção do projeto da ANCINAV, levando em conta indicações históricas...

Luiz Carlos Barreto – Bem, quando terminar o programa, nós vamos ter direito ao direito de resposta. Quando terminar o programa, porque o Manoel vai falar uma hora.

Florestan Fernandes Júnior – Manoel, eu gostaria que você concluísse rápido, para a gente fazer o comentário. Inclusive, em São Paulo, foi interrompido o Luiz Bolognesi, ele acabou não terminando o raciocínio dele também.

Manoel – É, o detalhe, eu acho que é isso. Fica claro de que o Governo Federal abriu muito o processo de consulta pública e de discussão sobre o projeto da ANCINAV. Aliás, debate que nunca houve na criação de nenhuma agência reguladora no país, com tal amplitude, com tal abertura, com tal processo de consulta democrática.

Luiz Carlos Barreto – Não é verdade, não é verdade.

Manoel Rangel - Eu acho que esse é um elemento importante para, inclusive, remover todo esse discurso sobre autoritarismo, todo esse discurso sobre...

Luiz Carlos Barreto – Mas, isso, o Bolognesi tem razão: são águas passadas. O Bolognesi tem razão. Nós vamos ficar falando do que passou?

Manoel Rangel – Então, bola para frente. Vamos ao que interessa, que é a discussão do projeto e das questões que estão sendo propostas, o que é o projeto...

Florestan Fernandes Júnior – O Luiz Bolognesi estava falando, fazendo uma análise a respeito do texto novo que está sendo elaborado. Luiz.

Bolognesi – O que eu estava tentando concluir é que eu acho que o debate, ele precisa... Nós precisamos sair desse debate maniqueísta e simplista, e cair num debate um pouco mais complexo que otimize um pouco a oportunidade que a ANCINAV significa. Eu acho que, de um lado, os produtores independentes, que estão a favor da ANCINAV porque acham que o mercado audiovisual precisa ser regulado... Nós precisamos ter em mente, e não sermos maniqueístas, de que do lado de lá não estão, necessariamente, pessoas que são inimigas do cinema brasileiro. Por exemplo, a Globo Filmes, ela é responsável por um *boom* que nós tivemos no *market* ____, nos últimos anos, em que passamos a ocupar as salas de cinema. E o principal responsável por este grande crescimento que a gente teve é a Globo Filmes. Então, nós não podemos, encará-los, por exemplo, como inimigos. Da mesma maneira, os distribuidores americanos: alguns deles são parceiros do cinema brasileiro. A própria Columbia – que foi citada -, ela é responsável pelo lançamento de filmes num momento em que não se lançava cinema brasileiro. Então, eles são aliados do cinema brasileiro. Então, da parte dos produtores independentes, a gente precisa enxergar com olhos um pouco mais completos esta questão. Do lado de lá, do lado daqueles que são os protagonistas econômicos do segmento audiovisual, ou seja, das empresas que ganham dinheiro com o audiovisual, também acho que eles estão encarando a ANCINAV em uma visão muito curta e simplista. Por quê? Na medida em que se propôs a criação de uma agência, uma agência reguladora de um setor que, no meu entender, ele precisa ser regulado... Nós temos agência para regular a saúde, nós temos agência para regular o setor elétrico, nós temos agência para regular o setor de telefonia. Ora, o setor de audiovisual é a alma de um povo. Na questão audiovisual, é que se constrói uma visão de mundo. O audiovisual, ele manipula o desejo de uma sociedade. Então, é importante a gente ter uma instância reguladora disso. Ao invés de a gente discutir essa questão de uma maneira muito ampla, o que aconteceu foi o seguinte: imediatamente, as empresas que são protagonistas, que ganham com o mercado audiovisual, pegaram sua calculadora e saíram imediatamente fazendo a conta – porque alguém tem que pagar a conta-, e calcularam imediatamente quais eram as perdas que eles iam ter nas suas margens de lucro. E pararam o raciocínio de pensar que a ANCINAV pode trazer vantagens estratégicas para os negócios deles. Por exemplo, as distribuidoras americanas, hoje elas vivem um cenário de hemorragia dos investimentos delas através da pirataria; o mercado de *home video*, que é um dos mercados mais importantes para eles ganharem dinheiro, está completamente destruído, vivendo uma crise imensa por causa da pirataria. Ora, a ANCINAV pode vir a ser a principal ferramenta para conter esta hemorragia, basta que você tenha a agência, que ela tenha esta vontade de fazer, e isso eu acho que ela vai ter. Por exemplo, é uma sinergia entre produtores e distribuidores, a gente parar com isso daí, e a agência pode ser a ferramenta mais eficaz para a gente fazer com esse tipo de coisa. De um outro lado também, se nós formos pensar nas emissoras de televisão: por exemplo, a própria Rede Globo de Televisão, ela pode ter interesses dela, num futuro muito próximo, representado pela própria ANCINAV. O cenário do mercado audiovisual está mudando muito rapidamente. A Globo, por exemplo, ela tem no horizonte dela nuvens, porque a gente pode, por exemplo, abrir para a entrada de empresas de comunicação estrangeira, que podem entrar no mercado brasileiro, colocando produtos feitos nos Estados Unidos sem custo de produção no Brasil, colocando esse produto no ar, e podendo cobrar mais barato pela publicidade do que a Globo, porque a Globo tem de produzir aqui - isto tem custo. Isto seria, por exemplo, e pode acontecer num curto prazo, uma concorrência desleal. Da mesma forma... Deixa eu só concluir, só um minutinho. Da mesma foram...Deixa eu acabar Barreto, só um segundo. Só concluir.

Luís Carlos Barreto – Eu acho que eu também fui interrompido, no momento em que eu estava falando. E eu deixei ser interrompido, porque democrático é isto: o diálogo. Não é você fazer uma conferência, o Manoel fazer outra conferência, e eu fazer outra conferência. Isso é um narcisismo muito grande. Cada um falar sem ouvir o que o outro diz.

Florestan Fernandes Júnior – Vamos tentar ser mais objetivos. Barreto. Você quer fazer um comentário, faça.

Luiz Carlos Barreto – Não, eu não quero fazer comentário. Depois das duas conferências, eu não vou fazer um comentário. Não estou reclamando do tempo, eu estou reclamando aqui de um método de discussão. Se nós formos um pouco mais democráticos: ouvir um ao outro. Porque eu propus aqui o seguinte: vamos nivelar essa discussão. Primeiro, o seguinte: eu afirmo e assumo a responsabilidade de que não há nenhum grupo a favor, nem outro contra a criação, a transformação da ANCINE em ANCINAV. Isso não existe, está bem? Concordamos que não existe. Existe oposição aos termos de um texto que se propõe que seja a

ANCINAV. Mas contra a idéia de uma agência, a criação ou a transformação da ANCINE em ANCINAV, ninguém é contra. Eu não sou contra, o FAC não é contra. Então, isto está aceito pelo Manoel e pelo Luiz Bolognesi, ou não está aceito?

Florestan Fernandes Júnior – Eu vou ter de fazer o seguinte: eu vou ter de chamar um *break*, porque nós já estouramos o nosso tempo. Então, no próximo bloco, a gente vai continuar com essa discussão, inclusive, respondendo a essa questão colocada pelo Luiz Carlos Barreto. E nós vamos fazer um intervalo de dois minutos e voltamos, em seguida, com o Diálogo Brasil.

[Depois do intervalo] – Como o Governo e realizadores cinematográficos estão discutindo a questão do Audiovisual no Brasil? Bom, eu queria então ir já para as questões pontuais do projeto, e discutir com vocês três o que está sendo proposto, e como vocês interpretam essas colocações feitas pelo anteprojeto. Por exemplo, a questão de se criar um fundo de desenvolvimento. Como é que o senhor vê esta questão? O senhor acha que isso é importante para o desenvolvimento do audiovisual?

Manoel Rangel – Eu acho absolutamente fundamental, dentro do projeto da ANCINAV, a criação do fundo de desenvolvimento. É o fundo de desenvolvimento que vai criar as condições para que você alavanque a carteira de produção do filmes brasileiro, para que você alavanque a produção independente para a televisão brasileira, para que você alavanque o crescimento e fortalecimento de distribuidoras brasileiras para fazer a distribuição do filme brasileiro no nosso mercado interno e ter condições de operar no mercado externo. É através do fundo de desenvolvimento que você cria as condições para a expansão do parque exibidor cinematográfico, que você cria as condições para que as emissoras possam ter produção regional de conteúdo, atendendo à diversidade do país.

Florestan Fernandes Júnior – Como é que vai ser distribuído isso? Como é que vai ser feita a distribuição?

Manoel Rangel - O fundo... O projeto, ele prevê alguns mecanismos de distribuição. Ele prevê a utilização como dinheiro emprestado e reembolsado, ele prevê um investimento a fundo[?] perdido, ele prevê que os recursos podem ser utilizados como aporte e sociedade na constituição de empresas e dessa estrutura de trabalho. E os mecanismos de decisão sobre aplicação serão feitos democraticamente, consultando o conjunto dos agentes econômicos.

Florestan – Luiz Carlos Barreto, como é que você vê essa questão? Você acha que o cinema brasileiro pode ter um progresso com esse fundo? É necessária a criação desse fundo?

Luiz Carlos Barreto – Eu não vejo como discutir essa questão assim tão retalhada, e tão aos pedaços. Porque é muito mais complexo. O Manoel, quando fala, ele fala como cineasta, mas, quando ele escreve, ele escreve como funcionário, ou como, não sei, militante de uma outra coisa, de idéias... Está muito ideologizado esse projeto. Esse projeto é feito a base de uma ideologia dos anos cinquenta e quarenta. Não tem nada de modernidade. O projeto é centralizador, ele é concentrador de poder. De um poder absurdo de uma agência que invade as competências de alguns Ministérios e de outras agências, entendeu? É isso o que tem de ser dito, não é a gente ficar... Eu sei que a idéia e a proposta do Manoel é alavancar a produção independente dos cineastas, dos produtores, alavancar o circuito de exibição. Tudo isso, eu sei, que são propostas e estão na cabeça dele. Agora, no papel, não é nada disso. O que está ali no papel é uma agência punitiva, ela tem um caráter punitivo, ela tem um caráter de proibição das coisas, ela não tem um viés de fomento do desenvolvimento. Então, isto é uma coisa que falta ali naquele texto. A proposta do texto, eu sou contra, e contra toda esta facção que vocês chamam do “viés econômico do cinema”, porque o cinema é uma atividade, na verdade, industrial e comercial, não é pura e simplesmente uma manifestação cultural, pois ela é uma indústria cultural. Então, não tem este negócio “dos que ganham dinheiro com o mercado”. Mas é claro que isto é uma atividade comercial e industrial no mundo inteiro – o cinema -, e não vai ser diferente no Brasil. Agora, o que nós queremos é um projeto, um projeto que atenda à essa pluralidade do cinema brasileiro: o cinema brasileiro com o viés do mercado, o cinema brasileiro que está interessado na pesquisa

de linguagem, na renovação de linguagem. Nós estamos interessados em um projeto... É só pegar o projeto anterior. É porque, no Brasil, está sempre se querendo inventar a roda, a roda novamente. Ao invés de cuidar das questões simples, a gente entra com um blá-blá-blá muito intelectual - como eu ouvi há pouco aqui, o Juca Ferreira falando numa “modernidade”, “convergências tecnológicas” - e esquece o feijão com arroz, o dia-a-dia.

Florestan Fernandes Júnior – Agora eu vou ter de ir para São Paulo, porque senão não fica diálogo. Luiz Bolognesi...

Luiz Carlos Barreto – Eu aprecio, agora, muito você dizer que não teve diálogo, porque não estava tendo diálogo. Eu acho que, nesse momento, você iniciou esse segmento agora, Florestan, me desculpe, mas você fez um segmento aí de entrevistas do Manoel, e eu e o Bolognesi viemos aqui para assistir uma entrevista do Manoel.

Florestan Fernandes Júnior – Não, não, não. Não é essa a idéia do programa, Luiz.

Luiz Carlos Barreto – Eu não vim aqui para assistir entrevista, eu vim aqui para debater, para conversar e dialogar com os companheiros.

Florestan Fernandes Júnior - Está certo, eu estou respeitando isso. Inclusive eu queria ouvir a opinião do Luiz. Você acha realmente que o Luiz Carlos Barreto está apontando para uma questão importante: a discussão deste anteprojeto não está sendo feita de maneira correta, ele é autoritário, ele acaba não sendo benéfico para o cinema, ele é muito intelectualizado, ele é fechado?

Luiz Bolognesi – Eu acho que, em termos de autoritarismo, a questão que mais me surpreende, pelo autoritarismo com que está sendo tratado, é a maneira como a mídia, de um modo geral, esses jornais, as televisões – com exceção das redes públicas - está tratando a discussão da questão. Isso, na minha opinião, no meu sentimento, é o que mais me surpreende por um autoritarismo que eu não imaginava existir no Brasil. Eu estudei jornalismo, e quando eu estudava jornalismo, o Figueiredo era presidente, e a gente lutava para que a imprensa tivesse liberdade. Por exemplo, neste momento, na discussão da ANCINAV, todos os veículos de imprensa – com exceção das redes públicas -, só estão ouvindo um lado da questão, só estão ouvindo aqueles que criticaram o projeto. Não foi dada voz para quem tem uma outra visão do que está sendo colocado. Isso para mim é uma das marcas do autoritarismo, que não está sendo discutido, que aqui é um dos poucos espaços que a gente tem para estar colocando isso daí. Agora, eu acho, na verdade, retomando o que eu estava dizendo, tentando eliminar esta visão maniqueísta de um lado contra o outro - porque eu acho que todo mundo tem a ganhar com a criação da agência -, porque eu acho que o que traz essa discussão para um outro patamar é o Barreto estar dizendo que ele tem certeza e que ele tem conhecimento de que todos desejam a criação da ANCINAV. Se isto é verdade, então, eu acho que é uma excelente notícia, porque nós, estamos atropelando a discussão um pouco mais ampla da questão, uma discussão filosófica da questão. E o que eu tenho visto na mídia é uma condenação ampla, e eu tenho um sentimento de que há um projeto de destruir a agência, é isso o que eu estou vendo acontecer. Bom, se o Barreto tem a informação de que não é este o objetivo, de que todos querem a criação da ANCINAV, ótimo, porque vamos discutir o funcionamento dela. Eu acho que, principalmente, o que precisa ter... Por exemplo, em relação à telefonia, nós precisamos ter uma agência. Por quê? Porque a telefonia é operada por empresas privadas, mas se você deixar um segmento que é tão importante como a telefonia, que é um bem público da sociedade civil... As decisões serem tomadas apenas pelas empresas que visam lucro, ela, por exemplo, não vai instalar um orelhão na favela, porque não dá retorno para ela.

Luiz Carlos Barreto – Bolognesi, ouça só isso: telefonia é problema da ANATEL e do Ministério das Telecomunicações, não tem nada a ver com ANCINAV, entendeu? É misturar uma economia de trilhões com uma economia de milhões que é o cinema, uma economia pobre.

Luiz Bolognesi - Você tem agência para regular o setor elétrico, você tem agência para regular a saúde, você tem agência para regular a telefonia, você mesmo estava dizendo que é a favor do de que nós criemos uma agência para regular o setor audiovisual.

Luiz Carlos Barreto - ... a telefonia é problema da ANATEL e do Ministério das Telecomunicações.

Florestan Fernandes Júnior – Bem, isso aí é uma outra polêmica que eu acho que não vai ter fim. Eu queria trazer agora (viu Barreto e Luiz Bolognesi?) a participação dos espectadores, inclusive, porque estão preocupados com uma pontuação melhor a respeito desse projeto, desse anteprojeto. O Décio Jr., que é jornalista em São Paulo, pergunta para o Manoel, em que sentido a criação da ANCINAV vai ajudar na difusão das produções nacionais, principalmente, dos curta-metragens.

Manoel Rangel – Olha, a criação da agência cria um ambiente mais favorável para a circulação do produto brasileiro nas diversas formas de circulação: na televisão aberta, na televisão por assinatura, nas salas de cinema. Por que caminhos? Por um lado, criando um ambiente regulado, criando uma espécie de mecanismo de compromisso público, mecanismos de incentivo para que a produção independente e a produção brasileira possa estar na televisão aberta, possa estar na televisão por assinatura, possa estar nas salas de cinema. Por outro lado, criando através do fundo do desenvolvimento, mecanismos para fortalecimento da distribuidora brasileira, mecanismos para facilitar a entrada desses produtos na televisão. E aí vai, desde o longa-metragem, o curta-metragem, até à produção independente de televisão que não encontra lugar no mercado de televisão no Brasil.

Florestan Fernandes Júnior – Bom, Luiz Carlos Barreto, chegou aqui a pergunta do Ney Vieira que é comerciante, dono de uma locadora de vídeo em Teresópolis, aí no Rio de Janeiro. Ele pergunta: “_Já que você é a favor da ANCINAV, de que maneira a criação dessa agência vai facilitar a democratização da produção audiovisual no Brasil?”

Luiz Carlos Barreto – Ela pode ser uma agência, que vá, junto com a Secretaria do Audiovisual, que ninguém está falando nisso... Todo o projeto novo do cinema brasileiro apontava para duas direções. Ou seja, o Conselho Superior traça as políticas públicas, a ANCINAV e a Secretaria do Audiovisual executam essas políticas, cada uma no seu campo. A ANCINAV seria a executora das políticas de regulação do ambiente econômico, comercial, perfeito? E a Secretaria do Audiovisual seria a gestora do cinema – entre aspas –, do cinema cultural. O cinema curta-metragem, média-metragem, os primeiros filmes, o baixo orçamento, as cinematecas. Então, isso é uma função do Ministério da Cultura no âmbito da Secretaria. Com essa criação da ANCINAV, o que se quer é novamente embaralhar essas cartas, juntar isso tudo numa coisa só, porque, segundo a concepção de algumas pessoas, é tudo a mesma coisa. Não é tudo a mesma coisa; elas precisam ser operadas, administradas separadamente, para que elas sejam eficientes. Para que se faça um grande ambiente de filmes renovadores, de invenção, de autores, e se faça grandes filmes de mercado, que concorram com o produto estrangeiro, que ganhem o mercado nacional, que compitam, que tenham poder de competição. Como disse o presidente Lula... Na primeira vez que anunciou a criação da ANCINAV, o presidente Lula fez a seguinte observação: “_ Vamos parar com essa mania de ficar se queixando do cinema americano. Vamos tratar de fazer filmes bons e competitivos”. E é isso o que nós queremos. E queremos também fazer filmes inteligentes e criativos.

Manoel Rangel – Eu acho que uma questão... Você há pouco, e o Luiz tocava nesse assunto também há pouco, comentava o problema de fortalecer a economia desse setor do cinema e do audiovisual. Ao mesmo tempo em que isto tem uma implicação direta na circulação das obras e do impacto delas sobre o conjunto da população, sobre o conjunto da sociedade brasileira. Essa preocupação, ela é uma preocupação que nós temos procurado abordar no Ministério da Cultura. Nós, por exemplo, esse ano, tratamos, junto com o BNDES, a abertura de uma linha de financiamento à expansão do parque exibidor, que nós nunca tivemos uma iniciativa semelhante o país. Fizemos uma linha especial de financiamento à expansão do parque exibidor, que vai permitir a ampliação do parque exibidor brasileiro, que todos nós sabemos, você sabe - com

a experiência que tem de produtor, que vem militando no cinema há mais de quarenta anos... Que vai permitir a ampliação do parque exibidor, que é um gargalo importante para a existência do cinema brasileiro. Porque, na medida em que eu tenho um mercado pequeno de sala de cinema, o filme brasileiro tem muito mais dificuldade de se pagar, tem muito mais dificuldade de se realizar. Ao mesmo tempo, simultaneamente, o Ministério da Cultura tem atuado, e deu regularidade à realização dos concursos de baixo orçamento, que tem exatamente esta função que você menciona, que é a função da renovação estética. Portanto, o Ministério da Cultura tem procurado atuar tanto no aspecto da economia do cinema e do audiovisual, quanto no aspecto do desenvolvimento cultural e da renovação estética. Agora, cultura e indústria, quando se diz respeito a cinema, e ao audiovisual em geral, é algo que está extremamente articulado, é indissociável. É assim que os Estados Unidos lida com a sua cinematografia, é assim que a Europa lida com a sua cinematografia, e é assim que a nossa impressão, a nossa visão faz com que a gente ache que deve ser lidado também no Brasil.

Luiz Carlos Barreto – Mas você acha que o projeto, que este texto de ANCINAV que está aí sendo preposto, ele vai nessa direção, Manoel? Não vai não, Manoel...

Florestan Fernandes Júnior – Luiz Carlos, eu vou ter de fazer o intervalo, e esta resposta ele vai dar para você no próximo bloco. Nós vamos fazer o intervalo de dois minutos, e voltamos em seguida com o “Diálogo Brasil”. [Depois do intervalo] O futuro do Audiovisual no país. Como a ANCINAV vai estimular e regulamentar o setor televisivo e cinematográfico do Brasil? O Luiz Carlos Barreto estava aí fazendo uma questão para o Manoel, e eu queria que ele concluísse esta questão para que o Manoel responder.

Luiz Carlos Barreto – Bem, o que eu estava perguntando ao Manoel, é se ele acha que este texto que está proposto - em seus diferentes artigos, parágrafos e incisos -, se o conteúdo dele aponta na direção da pluralidade tanto econômica, quanto artística e estética. Ou se ele não tem um quê de dirigido para um cinema menos ambicioso, um cinema mais pulverizado, um cinema mais - como vocês estão o tempo todo dizendo - precisando descentralizar a produção, regionalizar a produção. Não se regionaliza a produção, se regionaliza a temática, a produção... Imagina se o Brasil tivesse que montar um estaleiro a cada, sei lá, a cada quilômetro dos sete mil quilômetros que existem de costa no Brasil: “_ Vamos regionalizar a produção de navios”. Não se produz cinema no Estados Unidos, a não ser em Los Angeles, e muito pouco em Nova York; não se produz cinema na Inglaterra, a não ser em Londres; não se produz cinema na França, a não ser em Paris. No Brasil, está concentrada a produção de cinema, porque a indústria, a infra-estrutura técnica está no Rio e São Paulo, e agora lá no Rio Grande do Sul. Isto é uma questão... Não adianta querer por lei criar essa regionalização da produção. Vamos regionalizar a temática, isso sim! Eu quero saber se sua lei, ela está atendendo a essas necessidades, se ela vai nessa direção. Honestamente, você acha que ela vai nessa direção?

Manoel – Primeiro, ela não é a minha lei, ela é sua, talvez, ela é da sociedade brasileira. Eu acredito no processo democrático de aperfeiçoamento do projeto de lei da ANCINAV. O comitê da sociedade civil trabalhou muito nos últimos três meses, foram mais de cem horas de reunião, discutindo artigo a artigo, parágrafo a parágrafo. O projeto mudou bastante, melhorou bastante. Acredito que ele cria condições para um verdadeiro fortalecimento econômico da atividade cinematográfica e audiovisual brasileira. Acredito que não há incompatibilidade entre produção e econômica e produção nos grandes centros, e produção regional pelo país afora. Acredito que o Brasil é um país continental, e, sobretudo, na televisão, precisa sim de produção regional espalhada por todo o país, porque nós temos televisão espalhada por todo o país, porque nós temos parque de produção por todo o país – em especial, na televisão. Eu sei que o cinema tem uma outra complexidade. E eu diria que essa visão de que o cinema só pode ser feito em dois eixos, acaba que ela é uma visão muito, por um lado, focada no cinema. Não está vendo a televisão, não está vendo mais amplamente o audiovisual, e acho que ela não leva em conta a necessidade de diversidade. Agora, se o receio é o receio de que a diversidade possa implicar no enfraquecimento das empresas que já atuam no setor, que possa levar a um enfraquecimento da atividade econômica... Não, nós não acreditamos nisso. Pelo contrário: a realidade do desenvolvimento da economia do audiovisual tem mostrado que a demanda é cada vez maior no mundo por diversidade de produtos.

Florestan Fernandes Júnior – O Luiz Bolognesi vai ter que também colocar...

Luiz Bolognesi- Eu queria, se eu pudesse, dar uma costurada, um pouco, em algumas coisas que foram faladas.

Florestan Fernandes Júnior – Eu queria que você colocasse esta questão, que está sendo debatida aqui, mas também que você falasse um pouco sobre a questão da ANCINAV, se ela vai mexer em verbas publicitárias. Se você acha que deve mexer.

Luiz Bolognesi – Veja bem, eu acho que a gente tem de ter entender o porquê da necessidade de ter uma instância reguladora. Eu estava falando, quando eu fui interrompido. Quando eu dava o exemplo, por exemplo, que, na telefonia, você precisa ter regras, que o Estado precisa intervir porque a empresa privada... Senão, ela não vai, por exemplo, colocar um orelhão na favela. No mercado audiovisual, é muito semelhante no Brasil. Hoje, no Brasil, segundo o IBGE, noventa e dois por cento dos municípios brasileiros não têm nenhuma sala de cinema. Nas cidades em que têm sala de cinema, os cinemas saíram das ruas, foram para os shopping centers, o preço do ingresso é na faixa de quatorze, quinze reais, a meia, sete, oito reais. Moral da história, noventa por cento da população brasileira não tem acesso à sala de cinema, porque o preço praticado é inviável. Ora, a empresa exibidora, ela tem o direito, é um direito dela enquanto empresa privada, objetivar o quê? Maximizar os lucros dela, ter lucros. O planejamento estratégico dessas empresas indica para elas que o lucro vem de concentrar a oferta do cinema, a oferta do produto cultural cinematográfico para as classes A/B, porque é isso que dá lucro. É um direito da empresa privada não investir na popularização do cinema, não levar o cinema para a população que não tem acesso. É um direito da empresa privada não fazer isso.

Luiz Carlos Barreto – Perfeito, Bolognesi, perfeito, Bolognesi.

Luiz Bolognesi - Posso concluir o raciocínio, Barreto, você me permite?

Luiz Carlos Barreto - Eu estou apoiando o raciocínio dele. Estão, permanentemente, me censurando. Você está vendo como é que é? Eu estou dizendo “Perfeito, Bolognesi”. Mas é uma censura permanente.

Luiz Bolognesi – É porque é muito rápido, a gente perde o raciocínio, a gente não consegue chegar onde quer chegar. Então, só concluindo. O que eu estava dizendo é que nessa medida, por exemplo, é um dever do Estado entrar nesse segmento e organizar melhor essa distribuição. Quando organizar essa distribuição e levar, por exemplo, o nosso cinema para a população que tem fome de ver o nosso cinema... O povo brasileiro, o pessoal das classes mais baixas estão _____ cinema. Na hora em que o cinema brasileiro passa na tevê Globo, ele bate em audiência o que está passando no SBT. Então, o que nós precisamos é... Precisa ter uma ANCINAV, porque ela vai ocupar um espaço que a empresa privada não pôde ocupar. É necessário a gente distribuir o cinema brasileiro, e o cinema de um modo geral, para a população como um todo. E isso precisa de uma instância reguladora. Para isso, precisa ter dinheiro: a ANCINAV precisa ter um fundo nacional de cultura para, por exemplo, promover junto com o BNDES a abertura de salas populares, que, de repente, para alguns grupos interessa ter, mas para o Brasil interessa. Quer dizer, a ANCINAV, ela vem atender a uma demanda da população brasileira que extrapola os interesses das empresas privadas. É aí que eu acho que tem um outro ponto que o Barreto falou, que é muito interessante, que é a questão do dirigismo cultural. Saiu-se dizendo que a ANCINAV é um projeto de dirigismo cultural. Ora, na verdade, você querer refletir sobre como circulam os bens audiovisuais brasileiros, procurar organizar melhor essa distribuição do ponto de vista da produção e do ponto de vista da onde ele chega, isto é dirigismo cultural. Agora, você largar o produto cultural para as escolhas serem feitas apenas de acordo com os planejamentos estratégicos das empresas que visam lucro – isso não é dirigismo cultural?

Luiz Carlos Barreto – Você deixa eu apoiar um pouco o seu raciocínio? Porque há dez anos... Faz dez anos que eu vou dando entrevista sobre a ampliação do mercado. Porque o Brasil... Os cinemas são freqüentados por dez milhões de brasileiros que vão ao cinema, dez vezes por ano. Ou seja, cem milhões de ingressos que

são vendidos, são dez milhões de brasileiros. Enquanto uma população de cento e setenta milhões, dos quais quarenta ou cinquenta milhões poderiam estar indo ao cinema, não vão porque não tem política de preço adequada, porque não tem localização de salas adequada nos lugares. Isto é que o Estado tem de estar preocupado, é em desenvolver, é em botar o público no mercado para que nós ponhamos o nosso produto para esse público. Porque eu sou até contra, por exemplo, que os incentivos fiscais sejam dados para eu produzir filmes. Eu gostaria que o incentivo fiscal fosse dado ao expectador, ao vale-cultura, vale-cinema, vale-disco, vale-livro, vale-teatro, vale-museu. Para o público frequentar os espaços culturais e consumir os bens de consumo cultural. E eu, diante disso, eu vou, como qualquer empresário, fazer um investimento porque tem mercado. Ai é que está. Isso que você estava dizendo, Bolognesi, é que é a função do Estado. E não o Estado vir regular a minha atividade, do ponto de vista de como eu devo fazer, julgar os meus roteiros... Nós estamos pensando como nos anos quarenta, cinquenta, de financiar a produção à produção.

Florestan Fernandes Júnior – Luiz Carlos, vou passar então a palavra ao Manoel. Manoel, no começo do programa, você falou que o projeto, o anteprojeto, tinha uma previsão aí de ampliar o número de salas e facilitar o acesso do telespectador, do expectador, ao cinema. Eu estou fazendo uma crítica, que já é antiga do cinema nacional: o Brasil, realmente, não tem uma defesa da sua produção, ou seja, nem criou um mercado... Nem criou esse mercado internamente. O que está sendo feito? O que prevê este anteprojeto?

Manoel Rangel – Florestan, nós encontramos a seguinte situação: todos os recursos destinados à atividade cinematográfica, hoje, a maior parte deles, são recursos de incentivo fiscal. A maior parte deles está destinado, como bem mencionou o Barreto, à produção de filmes. Não há investimentos... Na situação em que nós encontramos, não havia investimentos dirigidos à expansão da rede exibidora, de salas de cinema, não havia investimento dirigido a fortalecimento de distribuidora brasileira. O que é que nós nos colocamos? Nós nos colocamos o desafio de já tomar alguma iniciativa, algumas iniciativas que estavam à nossa mão, e fizemos isso abrindo uma linha de financiamento junto ao BNDES para a expansão do parque exibidor. Os exibidores...

Luiz Carlos Barreto – Abriram errado. Esta linha de financiamento do BNDES está errada. Porque vocês não abriram para os cinemas populares, vocês deviam ter aberto a linha de financiamento do BNDES para os cinemas de periferia das grandes cidades e para o interior, e não, indiscriminadamente, para instalar, financiar cinema em Ipanema...

Florestan Fernandes Júnior - Vamos botar ordem aqui, se não o telespectador não vai entender. Manoel. Rapidamente, porque o programa está encerrando.

Manoel – Para encerrar. Talvez, esteja faltando ao Barreto ler o projeto, o regulamento. E talvez esteja faltando conversar com os exibidores brasileiros para saber qual é a leitura que eles fazem do trunfo que é e da vantagem que é a linha de expansão do circuito exibidor, que foi criada pelo BNDES, e - mais do que isso - da flexibilidade que esta linha de financiamento tem para a expansão do circuito exibidor por todo o país. Eu acho que precisa conhecer um pouco melhor, tirar o foco, simplesmente, da atividade de produção, e olhar mais amplamente para a economia do setor. Porque tem horas em que o discurso da gente começa a se tornar realidade, e a gente, por alguma bronca, não percebe que começou a acontecer. E o que nós estamos fazendo agora _____. A outra medida que nós estamos adotando é, a partir do projeto da ANCINAV, criar instrumentos complementares para o desenvolvimento desta política. Por quê? É preciso encontrar receitas para operar a expansão do circuito exibidor naquele lugar que não há interesse econômico; é preciso encontrar receita para fortalecer carteiras de produção de filmes; é preciso encontrar receita para viabilizar produção regional nas tevês brasileiras. Ou seja, o que eu dizia é que nós já temos tomado algumas iniciativas dentro dos instrumentos que nós dispomos no Governo Federal, e que, com o projeto da ANCINAV, nós estamos procurando criar os instrumentos que o Governo brasileiro não tem.

Luiz Carlos Barreto – Manoel, porque é que se dá incentivo fiscal para os exibidores estrangeiros... Eu só queria fazer mais uma pergunta.

Florestan Fernandes Júnior – Não dá mais tempo, Barreto, o programa terminou. Eu vou ter de agradecer a sua presença, Barreto, cortando seu áudio, porque o programa terminou. Eu queria agradecer muito a sua presença no programa. Tem várias perguntas de telespectadores que não foram respondidas, que eu encaminharei aos participantes. Quero agradecer a presença do Luiz Bolognezi, do Manoel Rangel e você, telespectador, que acompanhou este “Diálogo Brasil”.