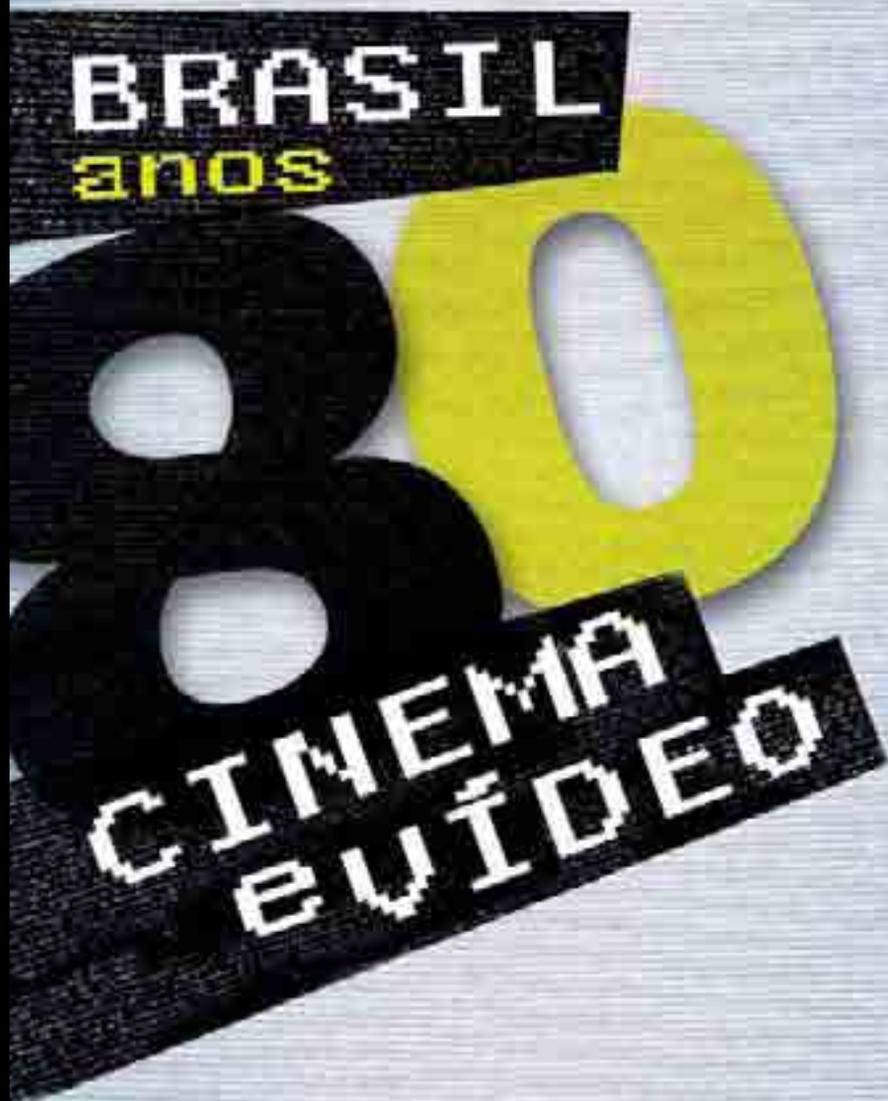


Banco do Brasil apresenta e patrocina



Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo
19/Fev – 07/Mar 2010



Muitos não conhecem o caminho percorrido pelo cinema brasileiro para chegar às produções que hoje representam e enriquecem a sétima arte no país. Nesse caminho, a produção de uma década inteira é pouco conhecida do grande público, sobretudo das novas gerações. Trata-se da década de oitenta, que foi historicamente representativa para o audiovisual brasileiro, trazendo consigo filmes e vídeos que contribuíram para o desenvolvimento de uma estética que fortemente influenciou a produção audiovisual contemporânea.

Com o fim da ditadura, o cinema no Brasil encontrou as portas abertas para diferenciar-se e afastar-se do cinema político das décadas anteriores, fato que coincidiu com uma queda de público que, no momento, parecia trocar as salas de cinema pela programação televisiva. Para renovar a relação com o público, jovens cineastas buscaram novas formas e técnicas com uma produção que pudesse chegar e reconquistar a audiência do brasileiro, inclusive pela televisão.

Com o intuito de provocar a reflexão sobre a produção do período, criando uma ponte entre as produções de ontem e o audiovisual contemporâneo, o Centro Cultural Banco do Brasil traz *Brasil Anos 80: Cinema e Vídeo*, mostra que apresenta um painel inédito da produção audiovisual na década, com debates e uma seleção de obras realizadas em película e vídeo, entre longas, curtas, videoarte e televisão. É uma oportunidade para conhecer obras do início de carreira de artistas como Fernando Meireles, Marcelo Tas, Tadeu Jungle, Lucila Meirelles, Tata Amaral, Anna Muylaert, entre outros.

Ao realizar essa mostra, o Banco do Brasil reassume seu compromisso de oferecer à sociedade o melhor da cultura nacional, tornando acessíveis produções importantes para a cultura do país e que trazem chaves para a compreensão do cinema brasileiro de hoje.

Centro Cultural Banco do Brasil

Brasil Anos 80: Cinema e Vídeo

Em 1980, Raul Seixas cantava no refrão da faixa intitulada “Anos 80” de seu então recém-lançado álbum *Abre-te Sésamo*: “Hey, anos 80 / Charrete que perdeu o condutor / Hey, anos 80 / Melancolia e promessas de amor”. Ele mesmo talvez não imaginasse que iria se apresentar quatro anos mais tarde no programa *A Fábrica do Som* (TV Cultura/SP), apresentando um deslavado *playback* de “O Carimbador Maluco”, música de sua autoria composta para um especial da Rede Globo. A década de 1980 foi marcada no Brasil pelo clima de abertura política e pela necessidade de reconstrução da democracia no país. Em 1983, José Celso Martinez Corrêa vociferou no palco do Festival de Gramado, ao receber o prêmio especial do júri pelo longa-metragem *O Rei da Vela*: “Nós não queremos a fronteira da especialidade. Nós queremos para nós e para todo e qualquer cineasta, artista e pessoa de cultura o direito de criar outros signos, outros valores, outros padrões e de se comunicar fora do clichê (...) E o fato de *O Rei da Vela* receber uma especialidade é uma coisa que a mim não me dá toda alegria não, porque a especialidade é uma situação que praticamente é vivida com muito sofrimento, e eu acho que, agora que o país entra no regime democrático, nós não podemos manter essas velhas formas (...) Porque não fomos só nós que estivemos 11 anos fora; não foi só o *Rei da Vela* ou o Teatro Oficina, fomos todos nós, e inclusive todos nós que estamos nessa sala e que nesses 11 anos estivemos condicionados a esse modelo. E esse modelo tem que explodir; não tem condições de esse modelo continuar”. Esta cena está documentada no vídeo *Frau*, um mergulho da produtora de vídeo independente TVDO (lê-se TV Tudo) no

cinema brasileiro durante o citado Festival. Curiosamente, Zé Celso ainda viria a ser bastante próximo ao grupo de cineastas do chamado “Novo Cinema Paulista”, e figuraria na foto antológica onde cineastas, técnicos, produtores e atores exibem uma faixa escrita “Cinema Paulista Já” em frente ao bar Empanadas, na Vila Madalena, na cidade de São Paulo. (publicada nas páginas 8 e 9 deste catálogo).

As palavras que Zé Celso gritou no palco daquele que ainda era o principal festival de cinema brasileiro, ilumina algumas questões envolvidas na grande crise em que se encontrava o nosso cinema. Conforme matéria publicada na revista *Filme Cultura* em 1986: “A partir da segunda metade da década de [19]70, a concorrência da televisão e a crise econômica afastaram o público dos cinemas brasileiros. Entre 1975 e 1985, as salas de cinema perderam 184 milhões de espectadores. Em [19]75, o total de ingressos vendidos alcançou 275 milhões e 380 mil, porém, em [19]85, não ultrapassou 91 milhões e 300 mil. Essa queda substancial do número de espectadores e a valorização do espaço urbano determinaram o fechamento de 1 mil e 848 salas de exibição. No final do primeiro semestre de 1986, dos 3 mil e 271 cinemas existentes no país, em 1975 restavam apenas 1 mil e 387”¹. Além da sintomática diminuição de público, os anos 1980 também representaram para a história do cinema brasileiro a fase final

¹ *Filme Cultura*, n. 47, pp. 128-30, ago. 1986. A revista *Filme Cultura* circulou de 1965 a 1988, e foi um dos periódicos mais importantes para reflexão cinematográfica no Brasil, com artigos sobre técnica e estética, depoimentos e entrevistas. O seu último número, 48, publicado em 1988, reuniu uma série de entrevistas com diretores estreados no longa-metragem. Fragmentos dessas entrevistas estão reproduzidas nas respectivas páginas de cada longa-metragem. Em 2008, o CTAV editou uma edição comemorativa aos 70 anos da publicação, o número 49.

de duas formas de produção que não perdurariam na década seguinte: aquela via incentivo estatal da distribuidora Embrafilme, extinta em 1990 pelo governo Collor, após a grande crise que a instituição enfrentou nos últimos anos de existência; e aquela realizada na região da Boca do Lixo paulistana, que, com a amenização da censura e a queda de público nos cinemas, passou basicamente a produzir filmes pornográficos (em 1988, este filão representou quase 70% da produção cinematográfica no Brasil), até sua extinção no final do decênio. Merece destaque entre os filmes brasileiros produzidos nesta década aqueles dirigidos por jovens cineastas independentes (embora fossem dependentes da Embrafilme), que buscavam, de modo geral e sem manifestos redigidos, encontrar novas maneiras de se comunicar com o público – o que Jean-Claude Bernardet qualificou como uma “oscilação entre o cinema de autor e o cinema de público”. E ainda sobre a ideia de cinema de autor na década de 1980, Bernardet escreveu: “Pedra de toque do Cinema Novo, um dos pilares da filosofia de Glauber Rocha, o conceito de autor deixou de ser o fator de criação que fora nos anos [19]50 e 60; não desapareceu, mas está atualmente [1985] em dormência. Em contrapartida, o cinema – e não só – conhece hoje o que alguns críticos chamam de ‘volta à ficção’: em oposição à desconstrução, desmontagem, desdramatização, fragmentação, tendências ensaísticas dos anos [19]60, o prazer de narrar e o de acompanhar o desenrolar de uma narrativa ganham nova força”². Curiosamente, parte desta essência revolucionária das décadas

² Jean-Claude Bernardet. “Os Jovens Paulistas”, p. 78. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

anteriores parece estar contida em algumas das obras realizadas pelas gerações do vídeo independente, especialmente as que compõem a videografia da TVDO. Segundo Arlindo Machado: “Esse grupo (constituído pelos videastas Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira) talvez tenha sido a melhor tradução para a mídia eletrônica do espírito demolidor e anárquico de Glauber Rocha.”³.

Também são características dos trabalhos desses jovens realizadores de cinema uma preocupação com o apuro técnico, especialmente fotografia e direção de arte, a busca de diálogo com o público das salas comerciais, a utilização e citação de gêneros cinematográficos (musicais, suspense, cinema *noir*, etc), além de uma *pegada pop*, entre outras. Em São Paulo, especialmente, cineastas oriundos do curso de Cinema da Universidade de São Paulo, reunidos em coletivos organizados em pequenas empresas produtoras localizadas no bairro Vila Madalena, cunharam um estilo próprio que ficou conhecido como Novo Cinema Paulista. Entre obras de destaque deste “quase movimento” estão títulos vencedores de festivais, elogiados pela crítica especializada e de respeitável bilheteria, como *A Marvada Carne* (André Klotzel), *Cidade Oculta* (Chico Botelho), *Anjos da Noite* (Wilson Barros), *Vera* (Sérgio Toledo), *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz), etc...

A década assistiu ainda a explosão de prestígio do cinema de curta duração. Formato histórico, presente desde o início do cinema no mundo, o curta-

metragem brasileiro acumulava certa importância histórica (a produção do pioneiro Humberto Mauro, os primeiros filmes do Cinema Novo, a produção de resistência dos anos 1970), mas nunca havia alcançado tamanha repercussão. A presença constante na mídia, os elogios nos festivais e sua inédita circulação nas salas comerciais, graças à chamada Lei do Curta, resultou no que foi batizado como *Primavera do Curta Brasileiro*. Esta exuberante produção revelou nomes centrais do longa-metragem praticado a partir da década seguinte, na *Retomada do Cinema Brasileiro*: Jorge Furtado, Tata Amaral, Beto Brant, Anna Muylaert e Cao Hamburger, por exemplo.

Vale apontar que, se por um lado, pouco a pouco foi ficando cada vez mais difícil fazer cinema de longa-metragem no Brasil ao longo daquela década, por outro, é justamente neste mesmo período que são lançados os primeiros reprodutores e câmeras de VHS produzidos no Brasil para o mercado doméstico, e que chegam os primeiros equipamentos semi-profissionais – o que diminuiu consideravelmente os custos para produção em vídeo e facilitou muito o acesso de novos profissionais do meio à tecnologia. Enquanto a classe cinematográfica parecia ver a televisão como um grande inimigo com o qual todos estavam fadados a conviver (e combater), essa nova geração de videoartistas se preocupava em conquistar espaço na programação televisiva para se servir dela como veículo de expressão artística e transformação social. No período, surgiram vários projetos de televisões comunitárias e de emissoras piratas, como a TV Cubo, TV Viva e a TV Livre Sorocaba, entre muitos outros. A geração do vídeo independente na década de oitenta estava interessada, sobretudo, em

abrir novos circuitos de exibição, dentro e fora da TV. Neste contexto é que surgem os festivais de vídeo em todo o país, como o fundamental Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. Pioneira na pesquisa e catalogação do vídeo brasileiro, Christine Mello referenda, além da TVDO e da Olhar Eletrônico, “alguns nomes significativos e diferenciados da produção videográfica”, como por exemplo, “as produtoras independentes Cockpit, Videoverso, Videcom, Telecine Maurin, VTV, Conecta Vídeo, Emvídeo, Antevê, Videofilmes, entre outras”⁴. Embora a interação e o diálogo entre estes jovens realizadores ou produtores de cinema ou de vídeo independente aparentemente não tenham sido constantes nem ficaram latentes nos discursos e entrevistas concedidas pelos seus realizadores na época, um painel organizado na atualidade sobre o cinema brasileiro do período talvez não pudesse excluir a produção em vídeo, e vice-versa – afinal, os anos 1980 anunciaram a chegada de novas gerações que passariam a usar, quase indiscriminadamente, o cinema e o vídeo (muitas vezes juntos) como veículos de comunicação e de expressão. Não se pode ignorar, por exemplo, que a maior produtora de cinema do Brasil (a O2 Filmes) nasceu como uma das principais produtoras de vídeo da década de 1980, a Olhar Eletrônico. Ou, como afirma Marcelo Tas em seu depoimento republicado neste catálogo (à página 102): “Para mim, não é nenhuma coincidência que o grande vencedor do 1º VideoBrasil de 1983 é o mesmo cara que seria reconhecido mundialmente vinte anos depois com o filme *Cidade de Deus*”.

A iniciativa para organização deste painel nasceu, portanto, da urgência de se olhar para a década de 1980 com certo “distanciamento histórico”, numa tentativa de encontrar no cinema e no vídeo produzidos naquela época, algumas chaves para decifrar modelos e caminhos difusos pelos quais tem trilhado o audiovisual atual. É através do panorama em exibição no marco desta mostra que convidamos a todos para conhecer e/ou reconhecer parte desta produção audiovisual, antes que se percam na memória algumas obras significativas de uma década que se iniciou há somente trinta anos, e que já foi dada como perdida por alguns.

Divirtam-se.

Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio

3 Arlindo Machado. “As linhas de força do vídeo brasileiro”, p. 19. In: *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org), São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007.

4 Christine Mello. *Extremidades do Vídeo*, p. 104. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2008.

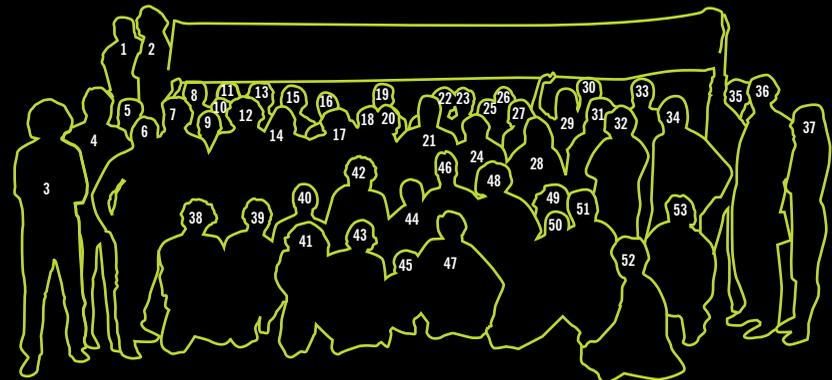


foto: A. C. D'Ávila

LONGAS METRAGENS

“Uma geração emergente de cineastas paulistas? Sim. Vulgarmente conhecida como o cinema de Vila Madalena. Essa expressão é pejorativa: seriam jovens intelectualóides, vagamente herdeiros de um ‘hippismo’ fora de moda, isolados no gueto de uma espécie de Village paulistana, mais afeitos a bares e papos-furados do que prontos para enfrentar as duras realidades da produção e do mercado cinematográfico. Mas isso é folclore. Grande parte desses cineastas passou pela ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – donde a pecha de intelectualismo barato – e dela saiu em meados da década de 1970. Estreiteza de mercado de trabalho na área de cinema, diferença de formação técnica e cultural que dificultava a sua inserção nas formas de produção já estabelecidas em São Paulo (principalmente a Boca do Lixo e o cinema publicitário), valorização do cinema independente e da expressão autoral: acredito que esses fatores os tenham levado a tentar criar seus próprios meios de produção e fundar suas produtoras”

Jean-Claude Bernardet. “Os Jovens Paulistas”, p. 66. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.



- 1 Chiquinho Brandão 2 Isa Castro 3 Aloysio Raulino 4 Nilson Villas Boas 5 José Luiz Penna 6 Renato Tapajós
- 7 José Roberto Ellezer (Zé Bob) 8 Roberto Gervitz 9 Rogério Correa 10 não identificado 11 não identificado
- 12 Hermano Penna 13 Sérgio Bianchi 14 Zita Carvalhosa 15 Sérgio Muniz 16 Denoy de Oliveira
- 17 Adrian Cooper 18 Reinaldo Volpato 19 André Klotzel 20 Tide Borges 21 Mário Masetti 22 Inimá Simões
- 23 José Roberto Sadek 24 Olívio Tavares de Araujo 25 Maria Inês Villares 26 Lia Camargo 27 Sarah Yakhni
- 28 Raquel Gerber 29 Suzana Villas Boas 30 Wolf Gauer 31 não identificado 32 Amílcar Claro
- 33 Plácido de Campos Jr. 34 não identificado 35 José Celso Martinez Corrêa 36 Ivan Kurdna
- 37 não identificado 38 Ricardo Dias 39 Regina Gomes de Souza 40 Pedro Farkas 41 Rita Buzzar
- 42 Alain Fresnot 43 Edson Elito 44 Walter Rogerio 45 André Khans 46 Flávio Del Carlo 47 Cláudio Khans
- 48 Tânia Savietto 49 Beth Ganymedes 50 Emílio Fontana 51 Júnior Carone 52 Cristina Prado 53 Júlio Calasso

ASA BRANCA: UM SONHO BRASILEIRO

DJALMA LIMONGI BATISTA

SP, 1981, 135 min, 35mm, cor, ficção

Jogador de futebol do interior de São Paulo é contratado por um grande clube da capital e vive problemas característicos de uma grande metrópole: solidão, violência e jogo de poder. Certo dia, seu talento é reconhecido e seu sonho começa a se realizar.

comentário do diretor

“É preciso repensar, renovar, revitalizar todo o complexo do cinema brasileiro urgentemente.

Um dado se impõe nos anos 80: Cinema é basicamente fruição estética. Seja em que nível for – da qualidade técnica à concepção estética-ideológica – o filme atinge um determinado público porque tal público gosta de usufruir aquele filme. De desfrutá-lo. Porque se gratifica com ele – espetáculo ou um anti-espetáculo – no instante de sua projeção, na sua lembrança, nas discussões que motiva, nas recordações afetivas que ele remete, na realidade que possa ter desvendado. Mesmo que o filme seja mais radicalmente construído para arrebatrar alguma estrutura de

narração, ou contrapor valores pré-existentes, em dado plano cultural, e propor outros.

Todo filme propõe uma fantasia. Realiza ou não uma fantasia. Celebra ou não uma fantasia. Reinventa ou não uma fantasia. Nenhum processo cognoscitivo em arte pode dispensar a fantasia. Se não passa a ser outra matéria (sociologia, antropologia, lingüística etc.) menos objeto de arte (refiro-me tanto ao produto industrial/comercial como ao mais experimental, de vanguarda, no caso do cinema). No público, em qualquer público, já está latente a expectativa em relação a todo e qualquer filme”.

BATISTA, Djalma Limongi. *Estratégia da fantasia para o cinema brasileiro.* Filme Cultura, v. 14, n. 38/39, pp. 53-5, ago./nov. 1981.



ROTEIRO: DJALMA LIMONGI. DIREÇÃO: DJALMA LIMONGI. PRODUÇÃO: CARLOS ROBERTO DE SOUZA. FOTOGRAFIA: GUALBERTO PEREIRA. EDIÇÃO: DJALMA LIMONGI. MONTAGEM: JOSÉ MOTTA. TRAJES: CARLOS ALBUQUERQUE, FELIPE CRESCENTI. MONTAGEM: JOSÉ MOTTA. ELENCOS: RITA CADILAC, REGINA WILKE, RUTH RACHA. MÚSICA: FRANCESCO GUARNIERI, RITA CADILAC, REGINA WILKE. DISTRIBUIÇÃO: DA CÓPIA CINEMATECA BRASILEIRA

O OLHO MÁGICO DO AMOR

ÍCARO MARTINS, JOSÉ ANTÔNIO GARCIA

SP, 1981, 95 min, 35mm, cor, ficção

Uma jovem de 17 anos que trabalha como secretária em um escritório na Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo. Um dia, descobre atrás de um quadro na parede um pequeno buraco que dá para um quarto de hotel. Ali vive uma prostituta que recebe seus clientes. A jovem deslumbrada e envolvida em seu voyeurismo, muda todo o seu cotidiano para poder acompanhar os casos amorosos da prostituta.



comentário do diretor

“Quando topei trabalhar na Boca do Lixo o que me chamava a atenção era que no fundo as pornochanchadas eram tremendamente moralistas. Por isso a minha preocupação e do Zé Antonio também, era filmar o sexo sem esses preconceitos, incluindo-o na história dos filmes normalmente.”

“Tenho a impressão que principalmente o O Olho Mágico do Amor mas também o Onda Nova abriram um caminho ou um diálogo entre o cinema de origem universitária e a produção da Boca do Lixo, ou entre a academia e o cinema popular. Também acho que eles conseguiram mostrar bastante sexo sem culpa, moralismo ou preconceito o que num país retrógrado como ainda era o Brasil não é pouca coisa.”

Ícaro Martins, entrevista completa à página 67

ROTEIRO JOSÉ ANTONIO GARCIA, ICARO MARTINS
PRODUÇÃO ADONE FRAGANO **FOTOGRAFIA**
ANTONIO MELIANDE **DIREÇÃO DE ARTE** CRISTINA
MUTARELLI **MONTAGEM** JAIR GARCIA DUARTE
ELENCO CARLA CAMURATI, TÂNIA ALVES, HÉRCULES
BARBOSA, ARRIGO BARNABÉ, TITO ALENCASTRO
ORIGEM DA CÓPIA OLYMPUS FILMES

ROTEIRO ANDRÉ KLOTZEL, C. A. SOFFREDINI **PRODUÇÃO** CLÁUDIO KHANS **FOTOGRAFIA** PEDRO FARKAS **DIREÇÃO DE ARTE** ADRIAN COOPER **MONTAGEM** ALAIN FRESNOT **ELENCO** FERNANDA TORRES, ADILSON BARRROS, LUCÉLIA MACHIAVELI, NELSON TRIUNFO, CHIQUINHO BRANDÃO, CELSO LISBOA, SANCHES HENRIQUE, BONAMIGO PACO, SCARAUUELI NEREIDE **ORIGEM DA CÓPIA** CINEMATECA BRAILEIRA

A MARVADA CARNE

ANDRÉ KLOTZEL

SP, 1985, 77 min, 35mm, cor, ficção

Nhô Quim, desejoso tanto de casar quanto de comer carne de boi, conhece nas suas andanças Sá Carula, que só quer arranjar um bom partido. Como o pai da moça tem um boi reservado para o casamento da filha, Nhô Quim resolve unir o útil ao agradável. Como o noivo é obrigado a cumprir umas provas difíceis, ele foge com Sá Carula, mas perde o boi. Muito tempo depois, na cidade grande, ele procura satisfazer sua vontade.

comentário do diretor

“Um novo olhar sobre a temática caipira”
Entrevista com André Klotzel.
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48, Nov/1988, Fundação do Cinema – MINC, pp. 61 - 2.

“Eu vejo o cinema cada vez mais se voltando naturalmente e obviamente para um lado que a televisão não mostra, ou seja: deixando de ser um espetáculo de massas. Massas no sentido de ser um atacadão. O cinema hoje em dia é mais varejo, então pega temas mais específicos, mais profundos. Ele tende a isso. E acho que ele é ponta-de-lança de um monte de coisas, no sentido de que ele pode fazer coisas antes da televisão, coisas mais definitivas que a televisão, que a televisão depois incorpora. Mesmo o cinema americano, que ainda é um cinema de diversão, por ainda estar na linha do grande espetáculo, ele no fundo é ponta-de-lança do que a televisão vai fazer depois, que talvez é o que mais signifique em termos econômicos. E o cinema está sempre muito sujeito a essa condição de produção. Acho que todos os movimentos estéticos de renovação do cinema sempre estão ligados aos movimentos de renovação da produção. O cinema novo, que foi uma renovação estética no Brasil, foi ligado visceralmente a uma renovação da produção. Existiam câmeras mais ágeis, uma forma de filmar mais ágil, uma nova filosofia de produzir filmes. Então ele representou uma mudança, e está sempre ligado a isso. Eu acho que o cinema está mudando também em função de sua renovação técnica, mas muito em função de existir um outro meio que é a televisão. Agora o fato de você ter mais ou menos recursos técnicos praticamente define a escola estética à qual você pertence. Mas, independente da escola estética à qual ele pertence, não significa que o filme vai ser bom. Isso é o que possibilita você fazer cinema no Brasil. Do contrário, você olharia o orçamento de um filme americano ou iria um dia numa filmagem de filme americano e desistiria para todo o sempre de fazer cinema brasileiro.”





Garota do interior de Minas Gerais, recém aprovada no vestibular e cantora eventual, sonha com um espaço maior para o seu prazer, na batalha do trabalho e da vida. A música a atrai para o Rio de Janeiro, pouco antes de completar 18 anos. Tudo o que experimenta, então, é uma inevitável sucessão de coisas boas e más.

BETE BALANÇO

LAEL RODRIGUES

RJ, 1984, 72 min, 35mm, cor, ficção

ROTEIRO LAEL RODRIGUES, YOYA WURCH **PRODUÇÃO** TIZUKA YAMASAKI **FOTOGRAFIA** EDGAR MOURA

DIREÇÃO DE ARTE YURIKA YAMASAKI **MONTAGEM** LAEL RODRIGUES **ELENCO** DÉBORA BLOCH, LAURO CORONA, MARIA ZILDA, DIOGO VILELA, HUGO CARVANA, ARTHUR MUHLENBERG, JESSEL BUSS, DUSE NACARATI, ELEONORA ROCHA, MARCUS VINICIUS, CLÁUDIO MORENO, ANDRÉA BELTRÃO, CLÁUDIO BALTAFA, LOBÃO E OS RONALDOS, METRALHATECA E CELSO BLUES BOY **PARTICIPAÇÃO ESPECIAL** MARIA ZILDA, CAZUZA E BARÃO VERMELHO **ORIGEM DA CÓPIA** CTAV

comentário do diretor

“Comunicação com o público jovem”
Entrevista com Lael Rodrigues.
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem,
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do Cinema – MINC, p. 140.

“A comunicação se dá através de um emissor, de um receptor e de um veículo. Se você tem o emissor e o veículo e não tem o receptor, não tem público, você não completou, fechou. Só admito cinema que se comunica, apesar de achar extremamente importante os filmes experimentais, os filmes de uma linguagem mais difícil, mesmo assim esses filmes têm o seu receptor, que é um receptor mais restrito, mas têm; se ele não tiver receptor ele não fecha o circuito. Um filme experimental se comunica com poucas pessoas, mas são essas pessoas que irão renovar a linguagem, ele é vanguarda na renovação de linguagem. O Bete Balanço renova a linguagem do público maior. Ele participa da evolução que o jovem brasileiro estava vivendo na época. A linguagem dele, as propostas que o Bete tem, inclusive em termos de conteúdo social, dizem muito de uma mudança de mentalidade de uma faixa de pessoas num determinado momento. Isso era fundamental, por isso é que eu queria um filme que atingisse um grande público. Na medida em que você faz um filme bem executado, com uma linguagem bem própria sua, e que você diz o que você quer dizer... Por exemplo, o Bete tinha pontos que a gente defendia e que foram muito delicados e que foram colocados com muita propriedade. A gente foi buscar uma relação amorosa homem/mulher, o que é o jovem em contato com drogas, com homossexualismo, com trabalho, com uma série de coisas, foi tudo colocado num tom sem preconceitos. E isso foi muito pensado, não foi uma coisa assim, foi pensado como colocar os personagens homossexuais, como colocar a droga, como colocar o trabalho, a relação negativa do trabalho, o lado do jogo que o sistema tem. Isso partiu de uma pequena pesquisa e muita observação do dia a dia, experiência de vida minha, da Tizuka [Yamazaki], do Cacá [Carlos Alberto Diniz], do Edgar [Moura], de todo mundo”.

ROTEIRO ALCIONE ARAÚJO **PRODUÇÃO** MARIZA LEÃO **FOTOGRAFIA** JOSÉ TADEU RIBEIRO **DIREÇÃO DE ARTE** CARLOS PRIETO **MONTAGEM** VERA FREIRE **ELENCO** ROBERTO BATAGLIN GABRIEL, CLAUDIO MARZO BETO, SUSANA VIEIRA, ANTONIO POMPEO, MEIRY VIEIRA, ENIO SANTOS, ANGELA REBELO, FABIO JUNQUEIRA, JOSÉ MAYER, MARCOS VINICIUS **ORIGEM DA CÓPIA** MURILO SALLES

Um pai que retorna ao colégio onde deixou o filho interno durante oito anos, sem dar notícias, mas pagando religiosamente todas as mensalidades. Juntos vão para o Rio de Janeiro, numa viagem em que o pai declara: “quanto menos você souber sobre mim, melhor para você”. Ele instala o filho num apartamento vazio em Copacabana e lhe entrega uma soma. No dia seguinte desaparece novamente.

MURILO SALLES

RJ, 1984, 96 min, 35mm, cor, ficção

NUNCA FOMOS TÃO FELIZES

comentário do diretor

“Eu tinha que fazer um filme sobre a geração 68”
Entrevista com Murilo Salles
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem,
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do
Cinema – MINC, pp. 11-3.

“Eu tinha que fazer um filme sobre esse bode da minha geração. Vivenciei isso muito intensamente. Não havia jeito, tinha que começar por ele. A minha pós-adolescência, o meu início de maturidade foi muito violento e impressionante. A juventude, hoje, não tem a menor dimensão do que era ter 19 anos em 1970, ter 20 anos em 1971. Isso eu queria passar no meu primeiro filme, até para encarar esse Brasil de Nova República. E a ótica do pai e do filho me foi dada pelo conto. Eu me pergunto: ‘e se eu não tivesse lido esse conto, se não tivesse encontrado o João Gilberto [Knoll], o que eu teria escrito?’ Porque eu estava querendo escrever uma coisa, eu tinha imagens na cabeça, tinha algumas coisas fortes que estão no filme. Poderia não ser pai e filho, mas certamente teria uma ótica do particular para o geral. Porque, em geral, os filmes políticos partem do geral. Por exemplo, Eles não Usam Black Tie. Tem todo um corpo social bem estabelecido, de luta de classes etc, ele parte do geral, de uma situação de fábrica, de greve, para o particular do personagem do Carlos Alberto Riccelli com a Bete Mendes. Eu queria fazer um filme político na partícula. Eu acho que a política está na célula. Eu prefiro muito mais ver o particular do que geral, acho o geral muito difícil de compreender. Não tenho a pretensão de entender o todo. Acho impossível. A capacidade que nós temos é de estruturar linhas mestras de compreensão do todo”.



VERDES ANOS

CARLOS GERBASE, GIBA ASSIS BRASIL

RS, 1984, 91 min, 35mm, cor, ficção

Três dias na vida de uma turma de colégio, em 1972. Nando namora Soninha, que dá bola pra todo mundo. Robertão apresenta o baile de escolha da Rainha. Teco se interessa por Rita. Dudu edita um jornalzinho de fofocas. Pedro é o goleiro do time e está apaixonado pela professora. Quanto tempo se leva para passar da adolescência à maturidade: um fim-de-semana, alguns anos ou a vida inteira?



comentário do diretor

“Não era um filme que queríamos fazer”
Entrevista com
Giba Assis Brasil
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a
experiência de realizar o
primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do
Cinema – MINC, p. 129.

“Verdes Anos:
uma realização coletiva”
Entrevista com
Carlos Gerbase
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a
experiência de realizar o
primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do
Cinema – MINC, p. 126.

“Quando pintou a idéia de fazer Verdes Anos, que era um filme que Sérgio Larrer já tinha tentado fazer em super 8 alguns anos antes mas não deu certo, ele nos propôs isso e eu e o [Carlos] Gerbase ficamos conversando um pouco, e chegamos à conclusão de que não era um filme que queríamos fazer. A gente poderia até dirigir o filme, se o Sérgio apresentasse o roteiro pronto. Achávamos que se chegasse um roteiro pronto a gente poderia trabalhar em cima e fazer uma coisa nova. Agora, se a gente fosse fazer o roteiro, jamais seria aquele. Nem eu nem o Gerbase pensaríamos em fazer o Verdes Anos naquela altura.”

“Na época em que a gente começou a fazer cinema, o cinema novo ainda era uma coisa muito falada. Muito se discutia. Os filmes do Glauber Rocha passavam na faculdade. E apesar de nunca ter discutido o que era linguagem do cinema novo, implicitamente concordávamos que a gente não tinha que seguir o cinema novo, que não era copiar o cinema x ou o cinema y, que nós tínhamos de criar a nossa própria dramaturgia. Nem nós sabíamos o que era a nossa dramaturgia. Mas o negócio era contar bem a história, e que não tinha nada a ver ficar fazendo filmes ‘políticos’, como fazia o cinema novo, aquele tipo de cinema engajado, panfletário, querendo dizer as coisas de maneira clara. E nesse sentido, o cinema que mais me influenciou foi o americano, no sentido de ser um cinema que gosta de contar história, cativar o público. E é um cinema que, de certo modo, tem um compromisso com o público. Nós tínhamos um compromisso com o nosso público de super 8.”

ROTEIRO ÁLVARO LUIZ TEIXEIRA **PRODUÇÃO** RUDÍ LAGEMANN **FOTOGRAFIA** CHRISTIAN LESAGE **DIREÇÃO DE ARTE** MARLISE STORCHI, JOSÉ ARTHUR CAMACHO **MONTAGEM** ALPEHU NEY GODINHO **ELENCO** WERNER SCHÜNNEMANN, MARCOS BREDA, LUCIENE ADAMI, MÁRCIA DO CANTO, MARTA BIAVASCHI, XALA FELIPPI, MARCO ANTÔNIO SORIO, SÉRGIO LULKIN, ZÉ TACHENCO, BIRATÁ VIEIRA, HAYDÉE PORTO **ORIGEM DA CÓPIA** CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE



AREIAS ESCALDANTES

FRANCISCO DE PAULA

RJ, 1985, 100 min, 35mm, cor, ficção

Na fictícia província de Kali, em 1990, um grupo terrorista, depois de assaltar mais um banco, se encontra no seu quartel-general. Com o dinheiro, o grupo compra armas no mercado negro. Um chefe de polícia está no encalço do bando. Certo dia, a entidade de comando os incumbe de matar pessoas num hotel cheio de policiais.

comentário do diretor

Entrevista com
Francisco de Paula
Catálogo do 15º Festival
Internacional de Cinema
de Figueira da Foz,
Portugal, 1986

“No Ano Internacional da Juventude, sendo realizado no II FestRio a mostra de filmes para juventude, me vejo tendo que explicar porque não tenho nada com isso. Meu primeiro filme, Areias Escaldantes, foi rotulado de “filme para jovens”. Não é. É um filme para crianças. Uma fábula, ou fantasia, que procura se aproximar do sonho, onde a liberdade é a matéria-prima, quase irmã, dos personagens – por acaso todos jovens. Assim como o elenco, os músicos, o cenógrafo, as figuristas, a equipe toda. Na verdade, fazem rótulos e depois...”

ROTEIRO FRANCISCO DE PAULA **PRODUÇÃO** PAULO SÉRGIO ALMEIDA **FOTOGRAFIA** ANTONIO LUIZ MENDES **DIREÇÃO DE ARTE** ARTURO URANGA **MONTAGEM** HERCÍLIA CARDILHO, JORGE SALDANHA, AMAURI ALVES **ELENCO** REGINA CASÉ, LUIZ FERNANDO GUIMARÃES, CRISTINA ACHÉ, DIOGO VILELA, EDUARDO ROLY, MACALÉ, BRANCO MELLO, ARNALDO ANTUNES, TONY BELLOTTO, MARCELO FROMER, CHARLES GAVIN, LOBÃO, PAULO MIKLOS, NANDO REIS **ORIGEM DA CÓPIA** CINEMATECA BRASILEIRA

Adolescente filho de uma brasileira e um chileno, é forçado a abandonar, aos seis anos, seu Chile natal e vir para o Brasil. O golpe militar viria atingir duramente sua vida e a de sua família. Com a chegada de sua prima chilena, um novo mundo é colocado diante de Paulo. A tensão chega a um limite que força-o a querer voltar para o Chile. Essa decisão súbita acaba fazendo com quem ele invada o consulado chileno, num ato de protesto contra a violência em seu país.

A COR DO SEU DESTINO

JORGE DURÁN

RJ, 1986, 97 min, 35mm, cor, ficção

ROTEIRO NELSON NADOTTI, JORGE DURÁN **PRODUÇÃO** MARIA DE SALETE **FOTOGRAFIA** JOSÉ TADEU RIBEIRO, ANTONIO LUIZ MENDES **DIREÇÃO DE ARTE** CLÓVIS BUENO **MONTAGEM** DOMINIQUE PÁRIS
ELENCO GUILHERME FONTES, JÚLIA LEMMERTZ, ANDRÉA BELTRÃO, NORMA BENGELL, MARCOS PALMEIRA, FRANKLIN CAICEDO, ANDERSON SCHEREIBER, PAULINHO MOSCA, ANDERSON MULLER, DUDA MONTEIRO, LORENA DA SILVA, MARISE FARIAS, BEBEL GILBERTO, ROBERT LEE, CLÁUDIO BALTAR, NADIA BAMBIRRA, LETÍCIA MONTE, ANA CRISTINA GALLO **ORIGEM DA CÓPIA** ARQUIVO NACIONAL



comentário do diretor

“Em A Cor do seu Destino eu queria fazer o melhor filme possível com o dinheiro que eu tinha, não me propus a tarefas impossíveis. Leio muito sobre cinema e estou sempre vendo filmes. Me ocorreu de repente que eu precisava filmar no Chile mas eu não queria. Pensava assim: se for filmar no Chile vou gastar muito dinheiro e eu tenho que ter dinheiro para 90 minutos de filme, não posso gastar a metade do orçamento em cinco minutos de drama. Eu tinha que equilibrar o dinheiro”.

“O roteiro foi se transformando. Um dia me ocorreu aquele negócio de fazer o Chile filmando transparência. (...) me propus a que quando o filme saísse da filmagem ele teria que estar pronto. Um conceito de produção: eu não queria deixar nada nem para a truca nem para resolver no laboratório. O filme terá que estar pronto. Se eu tenho que mudar a cor do plano, terá que ser feito durante a filmagem. Se eu preciso criar um efeito de fússão, eu quero fazer durante a filmagem”.

(...)

“Eu não escrevi particularmente sobre o Chile. Acho que falar sobre o Chile, sobre o Brasil, sobre os problemas do Homem, é importante, seja chileno, brasileiro, cubano, soviético ou americano. Estou falando de pessoas em circunstâncias históricas e políticas”

“A política sempre rondará minha vida”

*Entrevista com Jorge Durán
Diretores Estreantes: 27 Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48, Nov/1988, Fundação do Cinema – MINC, pp. 20-1.*



ROTEIRO CHICO BOTELHO, ARRIGO BARNABÉ, WALTER ROGERIO **PRODUÇÃO** WAGNER CARVALHO
FOTOGRAFIA JOSÉ ROBERTO ELIEZER **DIREÇÃO DE ARTE** ANA MARA ABREU **MONTAGEM** DANILO TADEU
ELENCO CARLA CAMURATI, ARRIGO BARNABÉ, CLÁUDIO MAMBERTI, CELSO SAIKI, JAIME DEL CUETO,
CHIQUINHO BRANDÃO, CRISTINA SANO, WILSON SAMPSON, RENATA GIGLIOLI, MANFREDO BAHIA,
RAIMUNDO MATTOS, TÂNIA CELIDÔNIO, BETH COELHO, ANA KFOURI, LALI KROTOSYNKI
ORIGEM DA CÓPIA CINEMATECA BRASILEIRA

CIDADE OCULTA

CHICO BOTELHO
SP, 1986, 80 min, 35mm, cor, ficção

Depois de cumprir uma pena de sete anos. Anjo reencontra seu companheiro Japa, que agora é líder de uma gangue, e conhece Shirley Sombra. Mesmo contra sua vontade, acaba se envolvendo em novas aventuras, conquistando em meio a muita confusão a inimidade mortal de Ratão, o policial corrupto.

Arrigo Barnabé

“Eu acho que Cidade Oculta é um filme para iniciados, para quem tem alguma informação sobre o que significa o “film noir”, a literatura do gênero, enfim, que tem alguma referência anterior. Essas pessoas são aquelas que, na minha opinião vão poder curtir mais o filme, o que não quer dizer que não existam outras possibilidades de leituras. É claro que existem! Você pode acompanhar na tela o desenrolar de uma história policial, mas eu acho que é uma coisa menos estimulante...”

Entrevista com Arrigo Barnabé.
Press-release do filme Cidade Oculta.

comentário do diretor

“Cidade Oculta é uma superprodução paupérrima e isso não é uma forma de expressão ou tentativa de fazer graça sobre o assunto. É que ele é um dos filmes tecnicamente mais bem acabados do cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, um filme de concepção barata, com seus personagens circulando pelas áreas mais degradadas da região central da cidade de São Paulo, ela própria personagem fundamental no desenvolvimento da trama. Tudo isso articulado com um tratamento visual sofisticado que merece atenção em seus mínimos detalhes e que em momentos como nos shows filmados no Madame Satã utilizou o que havia de melhor dentro dos recursos técnicos e artísticos disponíveis em São Paulo na ocasião. A produção teve que ser organizada de maneira muito eficiente para permitir que num tempo muito curto todos pudessem se preparar.”

Entrevista com Chico Botelho.
Press-release do filme Cidade Oculta.

VERA

SÉRGIO TOLEDO

SP, 1986, 85 min, 35mm, cor, fic.

ROTEIRO SÉRGIO TOLEDO **PRODUÇÃO** CLÁUDIO KAHNS
FOTOGRAFIA RODOLFO SANCHEZ **DIREÇÃO DE ARTE**
NAUM ALVES DE SOUZA, SIMONE ASKIN **MONTAGEM**
TÉRCIO G. DA MOTA **ELENCO** ANA BEATRIZ NOGUEIRA,
AÍDA LEINER, NORMA BLUM, CARLOS KROEBER, LIANA
DUVAL, RAUL CORTEZ, PAULO TRAUBERG, ADRIANA
ABUJAMRA, CIDA ALMEIDA **ORIGEM DA CÓPIA** CTAV

Baseado no livro homônimo de Sandra Mara Herzer, o filme narra a história de uma jovem que vive o dilema de se sentir homem preso a um corpo de mulher. Vera Bauer é uma menina que luta para encontrar seu lugar num mundo cada vez mais complexo e hostil. Órfã, ela passa a adolescência num orfanato onde, aos poucos, começa a desenvolver uma personalidade masculina e a se impor às outras meninas.



comentário do diretor

“Vera, um filme muito pessoal”
Entrevista com Sérgio Toledo
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a
experiência de realizar
o primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do Cinema –
MINC, p. 41.

“Então passei cerca de três anos trabalhando em publicidade, me aperfeiçoando tecnicamente, mas distante da direção. Foi quando me interessei pela ideia do Vera. A ideia surgiu a partir de uma série de discussões e eventos que trouxeram à tona o caso das meninas órfãs na Febem. Como foi, evidentemente, a história da Sandra Mara e de outras histórias. Eu nunca me fixei... No caso da Sandra Mara, inclusive, eu achei que o livro não era legal, eu não gostava. Todas as meninas típicas de Febem escrevem histórias semelhantes aquelas, é uma coisa absolutamente comum dentro da Febem. Então eu acabei preferindo me basear numa pesquisa pessoal, passei um ano convivendo dentro da Febem e em outras instituições, nos guetos – porque essas meninas saem e formam guetos. Mas, essa linha de fazer um filme mais pessoal, foi a primeira história que me causou um impacto monumental, essa história me inquietou. Como a minha preocupação básica não era fazer um filme sobre a homossexualidade, usei como matéria prima muitas das minhas próprias emoções pessoais. Ainda mais estando dentro de um processo terapêutico, analítico, et., que é onde eu reconhecia dentro de mim uma identificação muito grande como o sentimento feminino, porque essa coisa de medo, da dificuldade de assumir uma postura mais firme, mais decisiva, de crescer, eu considero que tem muito a ver com a concepção feminina, com a maneira feminina de ser. Então eu usei muito de minhas referências individuais. Mas, por outro lado, eu convivi com as meninas homossexuais desse tipo durante um ano. Todas as sextas, sábados e domingos eu ia às boates, aos guetos, bebia, saía, batia papo, ia na casa delas, brincava, foi um trabalho muito paciente e muito sofrido, porque havia momentos em que a coisa era tão claustrofobia que era difícil suportar. Mas foi uma vivência muito intensa. Então daí eu chequei minhas instituições com certos dados mais objectivos de realidade, dados de pesquisa, que foram importantes, não podia falar disso sem fazer um trabalho de preparação. Vera é um filme que foi se impondo na tela, hoje ele está muito bem aceito, muito bem falado, mas é um filme que para se impor ele teve que se impor na tela, as pessoas tiveram que ver, rever, ouvir opiniões de outros, repensar e aí começaram atender a proposta. Então isso me deu muita força. Eu estou pronto pra fazer um filme mais pessoal ainda.”

Numa noite quente e úmida de verão, um corretor de imóveis e ex-boxeador, entra em um cinema no centro de São Paulo para ver um filme policial. Na sala escura conhece uma bela e misteriosa mulher, muito parecida com a protagonista do filme. A partir desse encontro, aparentemente fortuito, ele passa a viver uma aventura de suspense, e sua paixão o envolve num labirinto de pistas e assassinatos. Grande vencedor do Festival de Gramado em 1987.

GUILHERME DE ALMEIDA PRADO

SP, 1987, 115 min, 35mm, cor, fic.

A DAMA DO CINE SHANGAI

comentário do diretor

“Do ponto de vista da linguagem, da estética filmica, eu acredito que já tinha formado quando foi trabalhar na Boca. Tinha uma formação cinematográfica, uma vez que já tinha visto um número muito grande de filmes, lido uma série de livros e estudado cinema, embora não numa escola. Na ‘Boca’ o cinema era ligado à bases muito reais, quando existia um cinema autofinanciável, quando dava lucro. Não era apenas uma criação cultural, uma coisa mais abstrata. Era real no nível de mercado e das intenções. Era uma indústria, mesmo que fosse uma indústria doméstica, mas era uma indústria firme. E isso eu acho que foi muito bom para o meu aprendizado porque eu fiquei com essa raiz do cinema dito comercial. Isso foi a “Boca” que me ensinou e eu uso isso como parâmetro quando faço meus filmes, a nível de conseguir um melhor resultado com um mínimo de orçamento”.

Entrevista com
Guilherme de Almeida Prado
Press-release do filme *A
Dama do Cine Shangai*.



ROTEIRO GUILHERME DE ALMEIDA PRADO **PRODUÇÃO** ASSUNÇÃO HERNANDES **FOTOGRAFIA** CLÁUDIO PORTIOLI, JOSÉ ROBERTO ELIEZER **DIREÇÃO DE ARTE** CHICO DE ANDRADE **MONTAGEM** JAIR GARCIA DUARTE **ELENCO** ANTÔNIO FAGUNDES, MAITÊ PROENÇA, PAULO VILLAÇA, JOSÉ LEWGOY **ORIGEM DA CÓPIA** CINEMATECA BRASILEIRA

ROTEIRO WILSON BARROS **PRODUÇÃO** ANDRÉ KLOTZEL, ZITA CARVALHOSA **FOTOGRAFIA** JOSÉ ROBERTO ELIEZER **DIREÇÃO DE ARTE** CRISTIANO AMARAL **MONTAGEM** RENATO NEIVA MOREIRA **ELENCO** ZEZÉ MOTTA, ANTÔNIO FAGUNDES, MARCO NANINI, MARILIA PÊRA, GUILHERME LEME, CHIQUINHO BRANDÃO
ORIGEM DA CÓPIA CINEMATECA BRASILEIRA



ANJOS DA NOITE

WILSON BARROS

SP, 1987, 98 min, 35mm, cor, fic.

Um vasto painel fragmentado que tem como tema a noite da metrópole, com alguns de seus personagens característicos, tem como palco da ação a grande cidade e o tempo de uma única noite. No transcorrer desse período, acompanhamos a trajetória de dois crimes aparentemente gratuitos, insolúveis e impunes. Os personagens são parte do complô silencioso do cotidiano, todos entregues ao acaso, ao desencontro, à solidão, à ansiedade.

“Eu acho que o filme tem uma coisa de brincar com a chanchada brasileira. Porque eu também vi muita chanchada. Quando eu era moleque, os filmes brasileiros que eu via eram os filmes de Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farney etc. Mas realmente o cinema novo foi o grande marco para todo mundo que faz cinema no Brasil. A primeira vez que me ocorreu que seria possível fazer cinema no Brasil foi no dia em que vi Deus e o Diabo na Terra do Sol.”

“Desde do momento em que fiz o meu primeiro curta eu tinha vontade de fazer um longa. Tanto que logo que terminei o Disaster Movie eu apresentei um projeto de longa à Embrafilme. O Anjos da Noite é o quarto projeto de longa que eu apresentei à Embrafilme. Todos os outros foram obviamente rejeitados. Logo que eu terminei o curso da ECA, comecei a dar aula, fui contratado como professor de direção e roteiro. E também aí eu fui me embrenhando pelo lado acadêmico, comecei a me aprofundar no estudo de Cinema, fiz o meu mestrado e ganhei uma bolsa para os Estados, para fazer doutorado. E a essa altura eu estava no maior dilema, porque eu estava com um roteiro de que eu gostava muito, nem chegava a ser um roteiro, era um esboço de roteiro, um pré-roteiro, que eu apresentei na Embrafilme”.

comentário do diretor

“Imaginei meu filme numa noite de insônia”
Entrevista com Wilson Barros
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem.
Filme Cultural. Número 48, Nov/1988, Fundação do Cinema – MINC, pp. 49-56.

ROTEIRO ROBERTO GERVITZ **PRODUÇÃO** CLÁUDIO KAHNS, SUZANA VILLAS BOAS, ELIZEU EWALD
FOTOGRAFIA CÉSAR CHARLONE **DIREÇÃO DE ARTE** CLÓVIS BUENO **MONTAGEM** GALILEU GARCIA JR.
ELENCO EVA WILMA, MALU MADER, MARCOS BRENDA, ODILON WAGNER, MARCO NANINI, ISABEL RIBEIRO,
CARLOS LOFFLER, BETH GOFMAN, ALFREDO DAMIANO, AUGUSTO POMPEU, LEOPOLDO PACHECO,
PAULO GORGULHO **ORIGEM DA CÓPIA** CINEMATECA BRASILEIRA

FELIZ ANO VELHO

ROBERTO GERVITZ

SP, 1988, 107 min, 35mm, cor, ficção

Baseado no livro de Marcelo Rubens Paiva, o filme narra a história de um jovem, cujo pai foi sequestrado e morto durante a ditadura militar brasileira, que fica tetraplégico ao bater com a cabeça no fundo de um lago durante um mergulho. Para sobreviver começa a rememorar fatos de seu passado, gerando um livro, que se torna best-seller.

“Um movimento pessoal
contra a imobilidade”
Entrevista com Roberto Gervitz
Diretores Estreantes: 27
Depoimentos sobre a
experiência de realizar o
primeiro longa-metragem.
Filme Cultura. Número 48,
Nov/1988, Fundação do
Cinema – MINC, pp. 164-6.

comentário do diretor

“Feliz Ano Velho me inspirou duas coisas básicas. A primeira, coisa foi a imagem da imobilidade, essa coisa do cara jovem, de 20 anos, que não podia andar. Essa imagem simbolizava e sintetizava o momento pelo qual eu tinha passado, um momento de medo, de fechamento, de ficar paralisado diante da vida. E a imagem era tão forte que me tocou de imediato. Por outro lado, havia a própria existência do livro, que era o olhar simbólico criado pelo cara que estava paralisado: a existência do livro era uma conquista do movimento da vida através da criação. Esses dois elementos me mobilizaram de imediato para falar com o Marcelo [Paiva] e para fazer o filme.”

“Eu quis fazer um filme em que as imagens falassem, em que o espaço onde a história acontece, as cores, a luz, não fossem simplesmente um pano de fundo, mas expressassem alguma coisa. A palavra é um dos elementos de um filme, mas não é tudo. O filme tem que ter uma dimensão em que a imagem diga coisas ao espectador. Exatamente coisas que não sejam verbalizáveis e mexam com a emoção e a sensibilidade. Houve a preocupação, portanto, de criar um universo visual que estivesse organicamente relacionado com a história, com as idéias e os sentimentos que eu queria expressar no filme. Essa foi a busca. Eu acho que o cinema brasileiro dos anos 70, com exceções, se preocupou muito com a conquista do público, o que acabou determinando uma estética quase de televisão. O cinema brasileiro ficou muito ligado à estética naturalista das novelas. De certa maneira, o cinema da década de 70 perdeu um tratamento de imagem mais elaborado, como, por exemplo, o do cinema novo. E agora toda uma geração de jovens cineastas tem a preocupação de romper com essa coisa de tentar imitar a realidade e de levar o espectador numa viagem que, embora sendo ‘mentira’, é profundamente verdadeira, porque está relacionada com dimensões verdadeiras da vida de cada um.”



comentário do diretor

Entrevista com Isay Weinfeld
Jornal da Tarde, 4 de
Fevereiro de 1987, p. 14.

“desistimos de qualquer tentativa com a Embrafilme, pois quando da realização de Idos Com o Vento, nosso projeto foi recusado por três vezes sob a alegação de que o filme não se enquadrava nos padrões da entidade. O resultado é que com ele conquistamos prêmios no festival de Gramado e de Huelva Espanha”.

Um grupo de pessoas passeia em um ônibus de excursão por uma grande cidade. Em seu retorno para casa, um japonês chamado Kankeo, um dos turistas, mostra o vídeo do passeio para um grupo de amigos. Uma comédia que conta com uma galeria de personagens estranhos.



FOGO E PAIXÃO

ISAY WEINFELD, MARCIO KOGAN

SP, 1988, 90 min, 35mm, cor, ficção

ROTEIRO ISAY WEINFELD, MÁRCIO KOGAN **PRODUÇÃO** ÂNGELO GASTAL **FOTOGRAFIA** PEDRO FARKAS **DIREÇÃO DE ARTE** ISAY WEINFELD, MÁRCIO KOGAN **MONTAGEM** MAURO ALICE **ELENCO** FERNANDA MONTENEGRO, MIRA HAAR, GIULIA GAM, ROBERTO DE CARVALHO, KEN KANEKO, VIRGÍNIA PUNKO, CASSIANO RICARDO, JULIO LEVY, CRISTINA MUTARELLI, FERNANDO AMARAL, NAIR BELLO, PAULO AUTRAN, CARLOS MORENO, RIVA NIMITZ, TONIA CARRERO, REGINA CASE, RUI RESENDE, ZEZÉ MACEDO, ABRAÃO BERMAN, LINDA CONDE, ED STANTON, IARA JAMRA, MONIQUE EVANS, MARIANA SUZÁ, YVONNE BUCKINGHAM, FERNANDA TORRES, NORIVAL RIZZO, RITA LEE, SERGIO MAMBERTI **ORIGEM DA CÓPIA** ISAY WEINFELD



WALTER ROGERIO

SP, 1990, 100 min, 35mm, cor, ficção

BEIJO 2348/72

A vida de um trabalhador vira de cabeça para baixo quando ele é flagrado beijando uma colega durante o expediente. Ele é despedido por justa causa e enfrenta um processo trabalhista. O marido traído da colega beijada e a sua namorada ciumenta aceitam depor contra ele.

ROTEIRO WALTER ROGERIO **PRODUÇÃO** ZITA CARVALHOSA **FOTOGRAFIA**
ADRIAN COOPER **DIREÇÃO DE ARTE** BETO MANIERI **MONTAGEM** DANILO TADEU
ELENCO CHIQUINHO BRANDÃO, MAITÊ PROENÇA, FERNANDA TORRES
ORIGEM DA CÓPIA WALTER ROGERIO

comentário do diretor

Depoimento de Walter Rogério
NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada* :
depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.
São Paulo: Editora 34, 2002.

“Essa é a lógica da estrutura narrativa [do filme Beijo 2348/72]. Então, tem que ficar uma hora e meia sem beijar. Como não beijar? É preciso criar o idílio dos dois, que é cômico e ao mesmo tempo romântico, criar obstáculo. Como criá-lo? Lembrei-me do idílio de A Idade do Ouro, que é aquela coisa surrealista tratada de maneira quebrada, que é o romance dos dois no jardim enquanto soa Tistão e Isolda, de Wagner. Os dois ficam namorando no jardim, rapaz cai, levanta, bate a cabeça. Lembei-me dessa cena e fiz igual. Aí brinquei, introduzi o lado surrealista de o personagem ficar sem dedos na mão aquelas coisas freudianas de Buñuel. Em A Idade do Ouro, quando o casal vai se beijar, toca o primeiro acorde da orquestra. Eles ouvem um acorde, se despedem e não se beijam. Eu queria fazer isso, mas não havia orquestra tocando na sala. Como era uma citação de Buñuel, me permiti uma licença poética, inclusive exagerada: o personagem ouve a trilha sonora. Isso causou muita estranheza em Gramado, mas em Brasília o público já estava preparado. Depois de premiado em Brasília, em 1991, o filme foi para a gaveta. Somente em 1995 foi lançado. Daí, ninguém mais falava nisso”.

“O cinema que fizemos na década de 1980 está mais perto do filho que do pai de Nunca fomos tão felizes. É uma imagem mais perto da vontade de partir, que surgiu por volta de 1980, do que daquela outra mais forte por volta de 1960, a de entrar na discussão do quadro político e social do país como realidade transformável pela ação do homem (através do cinema, entre outras coisas). O cinema que fizemos nos últimos anos tem mesmo muito a ver com o jovem que, levado pelo pai para um apartamento vazio, passa o tempo vendo televisão e dedilhando numa guitarra elétrica um som parecido com um rock. O cinema da década de 1980 parece O estrangeiro cantado por Caetano Veloso no disco feito na metade de 1989: um cego às avessas, que como nos sonhos só vê o que deseja.”

José Carlos Avellar; o texto completo pode ser lido em:
http://www.escrevercinema.com/O_cego_as_avessas.htm

“A televisão foi, juntamente com os jovens, os marginais e o operário, um dos principais personagens do cinema dos anos 80. Raros são os filmes em que a televisão não está presente, seja como referência cultural, seja como auto-referência, seja como metalinguagem. É na produção do curta-metragem que este fenômeno se dá ainda de forma mais nítida.”

André Parente. “Cinema brasileiro: anos 80”, escrito para um projeto (Brasil, Anos 80) que abortou.
Publicado na revista *Comunicação & Política*, v. 2, nova série, n. 4, pp. 28-44, ago.-nov. 1995

Curta-metragistas posam para foto em frente ao MIS-SP em cena do vídeo Ação na Cidade



“Alguns filmes de curta-metragem são expressões do que constitui um dos aspectos essenciais da cultura urbana para uma certa juventude.”

CURTAS METRAGENS

Jean-Claude Bernardet, “Os Jovens Paulistas”, p. 84, in XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.



Disaster Movie

WILSON BARROS

SP, 1979, 30 min, 35mm, cor, doc.

Caleidoscópio do cotidiano através de uma série de estereótipos urbanos que aguardam algo de inusitado que está para acontecer às seis horas da tarde.

ROTEIRO WILSON BARROS

PRODUÇÃO RICARDO DIAS

FOTOGRAFIA JAN KOUDELA, ANTONIO CARLOS DÁVILA

MONTAGEM RICARDO DIAS



Diversões Solitárias

WILSON BARROS

SP, 1983, 15 min, 35mm, cor, fic.

Rapaz de patins e walkman anda sozinho pela cidade de São Paulo, evitando comunicar-se com as pessoas.

ROTEIRO WILSON BARROS **PRODUÇÃO** RICARDO

DIAS / BARCA FILMES **FOTOGRAFIA** JOSÉ

ROBERTO ELIEZER **DIREÇÃO DE ARTE** CRISTIANO

AMARAL **MONTAGEM** RENATO MOREIRA **ELENCO** LUIZ

NASCIMENTO, ELIANA FONSECA, LETÍCIA IMBASSAHY,

MARITZA GUIMARÃES

Qualquer um

RITA BUZZAR

SP, 1983, 16 min, 16mm, cor, fic.

A partir de acontecimentos ocorridos em São Paulo - os saques às lojas em abril de 1983 - o filme acompanha a trajetória de um jovem migrante que vem em busca de emprego na cidade.

ROTEIRO ALAIN FRESNOT, RITA BUZZAR **PRODUÇÃO**

MARIA IONESCU, WYLMA MOURADIAN **FOTOGRAFIA**

KÁTIA COELHO **MONTAGEM** JOSÉ CARONE JR.

ELENCO GILBERTO MOURA, NICE MARINELLI,

ALBERTO PEREIRA



Frankstein Punk

CAO HAMBURGER, ELIANA FONSECA

SP, 1985, 12 min, 35mm, cor, animação

A história de Frank, uma criatura diferente, nascida ao som da música "Singing in the Rain" e cujo destino é caminhar em busca da felicidade.

ROTEIRO CAO HAMBURGER, ELIANA FONSECA

PRODUÇÃO ELIANA FONSECA **FOTOGRAFIA** MARCELO

DÜRST **DIREÇÃO DE ARTE** ELIANA FONSECA,

CAO HAMBURGER **MONTAGEM** MICHAEL

RUMAN **VOZES** RICARDO BLAT, ELIANA FONSECA

Poema: Cidade

TATA AMARAL, FRANCISCO CESAR FILHO

SP, 1986, 10 min, 35mm, cor, doc.

Poema: Cidade é um enquadramento da obra do poeta concreto Augusto de Campos. O filme traduz a comunicação rápida e fragmentada do homem urbano moderno através de seus sentidos imediatos de captação: ver/ouvir.

ROTEIRO TATA AMARAL, FRANCISCO CESAR FILHO

PRODUÇÃO BETH GANYMEDES, TATA AMARAL,

FRANCISCO CESAR FILHO **FOTOGRAFIA** KÁTIA

COELHO **MONTAGEM** MIRELLA MARTINELLI

DEPOIMENTOS HAROLDO DE CAMPOS, DÉCIO

PIGNATARI, CID CAMPOS, J. JOTA DE MORAES



Ondas

NINHO MORAES

SP, 1986, 12 min, 35mm, cor, fic.

Um gato engole o aparelho de surdez de sua dona, uma velhinha de 67 anos que mora na Av. Paulista, e passa a retransmitir as ordens de três mulheres que assaltam um banco no andar térreo.

ROTEIRO E DIREÇÃO NINHO MORAES

PRODUÇÃO ZITA CARVALHOSA **FOTOGRAFIA** JOSÉ

ROBERTO ELIEZER **MONTAGEM** RENATO NEIVA

ELENCO ISABEL RIBEIRO, HELENA IGNEZ, ANA MARIA

MAGALHÃES, GIULIA GAM, ELIAS ANDREATO,

NEY PIACENTINI, PAULO CONTIER



foto: Renata Faizoni / diagramação: Marcelo Girard



Queremos as Ondas do Ar!

TATA AMARAL, FRANCISCO CESAR FILHO

SP, 1986, 11 min, 35mm, cor, doc.

Um “filme-panfleto” por maior liberdade nas telecomunicações, que aponta para as experiências de rádios livres e TVs comunitárias. De forma conceitual, o filme questiona o monopólio do Estado e sua autoridade em outorgar permissão para a emissão de telecomunicações.

ROTEIRO FRANCISCO CESAR FILHO, TATA AMARAL **PRODUÇÃO** TATA AMARAL, FRANCISCO CESAR FILHO **FOTOGRAFIA** MARCELO COUTINHO **MONTAGEM** MIRELLA MARTINELLI **PARTICIPAÇÃO** GRUPO DE PUNK ROCK CÓLERA



Passageiros

CARLOS GERBASE, GLÊNIO POVOAS

RS, 1987, 9 min, 35mm, cor, fic.

Um assaltante típico. Um típico motorista de táxi. Um trajeto típico pela noite de Porto Alegre, da estação rodoviária até uma rua deserta. Mas, na hora do assalto, o motorista não reage como deveria.

ROTEIRO CARLOS GERBASE E GLÊNIO PÓVOAS **PRODUÇÃO** LUCIANA TOMASI **FOTOGRAFIA** ALEX SERNAMBI **DIREÇÃO DE ARTE** MARTA ALMEIDA **MONTAGEM** GIBA ASSIS BRASIL E ALEX SERNAMBI **ELENCO** ZÉ ADÃO BARBOSA, MARCOS CARBONELL



Tim Maia

FLÁVIO R. TAMBELLINI

RJ, 1987, 15 min, 35mm, cor, doc.

Documentário sobre Tim Maia. Com uma linguagem anti-acadêmica, mistura papo com música, deixando a montagem fluir no swing de Tim.

ROTEIRO FLÁVIO R. TAMBELLINI **PRODUÇÃO** FLÁVIO R. TAMBELLINI E JOÃO ALFREDO VIEGAS **FOTOGRAFIA** TADEU RIBEIRO E TOCA SEABRA **MONTAGEM** VIRGINIA FLORES

A Mulher do Atirador de Facas

NILSON VILLAS BÔAS

SP, 1988, 11 min, 35mm, cor, fic.

A grande atração do circo é o atirador de facas e sua mulher. Os dois respeitam um trato de sangue: ela não pode engravidar nem usar roupa vermelha durante o número.

ROTEIRO CIDA KFOURI AIDAR, MARIA LÚCIA ARROYO LIMA, MARIA MARTA ASSOLINI, NILSON VILLAS BOAS **PRODUÇÃO** ZITA CARVALHOSA **FOTOGRAFIA** JOSÉ ROBERTO ELIEZER **DIREÇÃO DE ARTE** MÁRIO CAFIERO, TÂNIA MILLS **MONTAGEM** WILSON BARROS **ELENCO** CARLA CAMURATI, NEY LATORRACA, JOSÉ RUBENS CHACHÁ, MIRA HAAR, ROSSI CAMPOS, GRACE CANALETTI



Caramujo-Flor

JOEL PIZZINI

SP, 1988, 21 min, 35mm, cor, doc.

Filme ensaístico sobre a poesia de Manoel de Barros, através de uma colagem de fragmentos sonoros e visuais.

ROTEIRO JOEL PIZZINI **PRODUÇÃO** ELAINE BANDEIRA **FOTOGRAFIA** PEDRO FARKAS **MONTAGEM** IDÊ LACRETA **DEPOIMENTOS** NEY MATOGROSSO, RUBENS CORRÊA, TETÊ ESPINDOLA, ARACY BALABANIAN, ALMIR SATER





História Familiar

TATA AMARAL

SP, 1988 . 11 min . 35mm . cor . fic.

É noite de sexta-feira. Pedro e Anastácia estão em casa, como milhões de outros casais paulistanos. Enclausurados na sala de estar de seu apartamento, o relacionamento deles encontra uma oportunidade para revelar seu desgaste.

ROTEIRO JOSÉ ROBERTO SADEK **PRODUÇÃO** BOB COSTA, FRANCISCO CESAR FILHO **FOTOGRAFIA** KÁTIA COELHO **CENOGRAFIA** LEA VAN STEEN **MONTAGEM** GALILEU GARCIA JR. **ELENCO** LÍGIA CORTEZ, CASSIANO RICARDO



Rock Paulista

ANNA MUylaERT

SP, 1988, 11 min, 35mm, cor, doc.

Documentário que retrata a cena do rock paulista dos anos 1980, com as bandas Titãs, Ira!, Mercenárias, RPM.

ROTEIRO ANNA MUylaERT **PRODUÇÃO** FRANCISCO CESAR FILHO **FOTOGRAFIA** PETER OVERBECK **MONTAGEM** MIRELLA MARTINELLI



Dov'è Meneghetti?

BETO BRANT

SP, 1989, 12 min, 35mm, cor, fic.

As fugas rocambolescas do mais famoso personagem da crônica policial paulistana na década de 1920, um ladrão anarquista apavorava os ricos.

ROTEIRO BETO BRANT **PRODUÇÃO** BOB COSTA **FOTOGRAFIA** MARCELO DURST **DIREÇÃO DE ARTE** HENRIQUE LANFRANCHI **MONTAGEM** GALILEU GARCIA JR. **ELENCO** ELIANA FONSECA, LIGIA CORTEZ, LUIZ RAMALHO, MÁRIO CÉSAR RIBEIRO, ROSI CAMPOS, TONI LOPES

Ilha das Flores

JORGE FURTADO

RS, 1989, 12 min, 35mm, cor, doc.

Um tomate é plantado, colhido, transportado e vendido num supermercado, mas apodrece e acaba no lixo. Mas seu verdadeiro final é entre animais, lixo, mulheres e crianças.

ROTEIRO JORGE FURTADO **PRODUÇÃO** MÔNICA SCHMIEDT, GIBA ASSIS BRASIL, NÔRA GULART **FOTOGRAFIA** ROBERTO HENKIN, SÉRGIO AMON **DIREÇÃO DE ARTE** FIAPO BARTH **MONTAGEM** GIBA ASSIS BRASIL **NARRAÇÃO** PAULO JOSÉ



Pós-Modernidade

MIRELLA MARTINELLI

SP, 1989, 15 min, 35mm, cor, doc.

Documentário sobre a arte e a cultura dos anos 1980 numa grande metrópole brasileira.

ROTEIRO MIRELLA MARTINELLI **PRODUÇÃO** MARIA IONESCU **FOTOGRAFIA** CHICO BOTELHO **MONTAGEM** WALTER ROGERIO



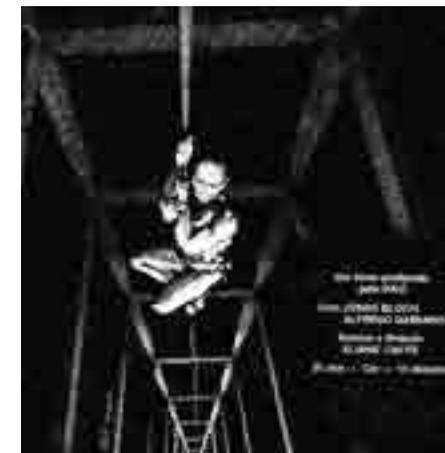
Arabesco

ELIANE CAFFÉ

SP, 1990, 15 min, 35mm, cor, fic.

Dois ladrões assaltam uma casa imaginária, onde situações estranhas e absurdas levam a duas atitudes diferentes diante do desconhecido.

ROTEIRO ELIANE CAFFÉ **FOTOGRAFIA** HUGO KOVENSKY **DIREÇÃO DE ARTE** FELIPE CRESCENTI **ELENCO** JONAS BLOCH, ALFREDO DAMIANI



TATU FILMES E UNDRAFILME
APRESENTAM

feliz ano velho

MARCOS BREDA • MALU MADER



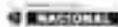
**"Eu jamais poderia imaginar que ao mergulhar,
encontraria no fundo do lago meu verdadeiro destino"**

CLÁUDIO KAI INS ROBERTO CERVITZ

FÁBIO BRAGA • VÁNERE NASINA • JAGRE BASSO • OSCAR WOLFF • FLÁVIO LOPES

AUFREDO LAMAGNOLI • ALICE SOUZA • ROBERTO FERRELLI • CLÁUDIO BLINK

GRISU CARVALHO • LUIZ FERRAZ • NAIK • EDNA CHARONE



Vem comigo, no cinema eu explico...



Um filme de Lael Rodrigues

Diogo Vilela **DÉBORA BLOCH e LAURO CORONA**

Mania Zilda
Hugo Carvana
Cazuza

Arthur Muhlberg
Jessé Buarque
Davi Araújo
Eduardo Faria
Mônica Azeiteiro
Eduardo Buarque

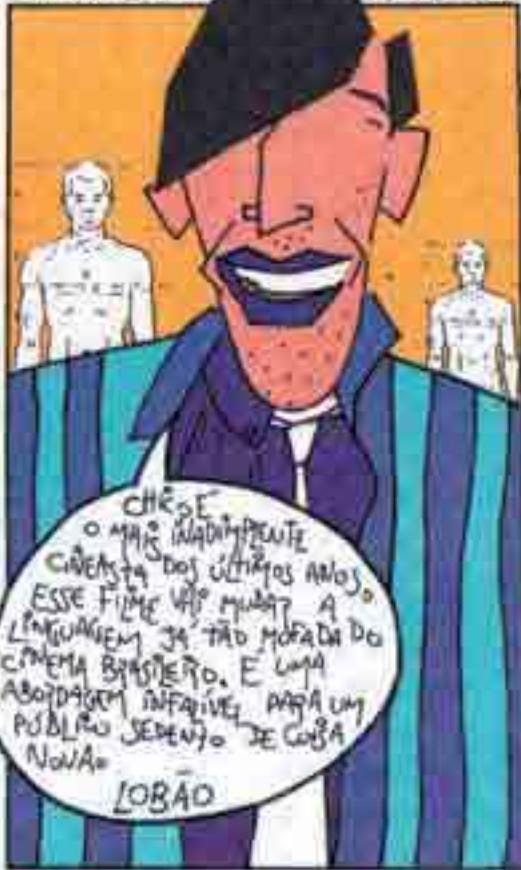


BARÃO VERMELHO
LOBÃO E OS RONALDOS
BRYLHO
CELSO BLUES BOY
METALHATXEKA

TTTAS
AZUL 29
CRISTINA
RICARDO BOMBA
TRILHA MUSICAL MEA

Produção: Carlos Sperandio / Produção Executiva: Carlos Sperandio / Direção: Lael Rodrigues / Direção de Produção: Marcelo Costa / Edição: Fernando de Azevedo / Trilha Sonora: Lael Rodrigues / Design: Alex de Azevedo / Design de Layout: Alex de Azevedo / Design de Imagem: Alex de Azevedo / Design de Imagem: Alex de Azevedo

de RONALDO FARIAS PIA GUERRA?



ATÉ AS ESCALANDES
JÁ VÃO SER LANÇADO COM
OS BONS FLUXOS DO LOBÃO,
DO PESSOAL DO ASQUERBAL,
TRAVE O TRUMBONE, E, FÉLIX
CERTeza, A MUCADA VAI CUSTAR
POIS O RESULTADO CAUSA
IMPACTO. FIZEI FELIZ EM
VER SANGUE NUNO NA PRAÇA
FAZENDO FILME SEM MEDO E
MÁS FEIZ PELO MEU PAPEL,
EMBOA NEFASTO, DE REJO,
E ESPEZO TER DADO CONTA
DO FEADO. ATOPE?



"DOLIBO"
"COMO A COSTA"
"PATRIAMANA"
PAULO H. SOUZA

CHÉ É
O MAIS INADIMPRETE
CARENÇA DOS ÚLTIMOS ANOS.
ESSE FILME VAI MUDAR A
LINGUAGEM JÁ TÃO MOFADA DO
CINEMA BRASILEIRO. É UMA
ABORDAGEM INAFIVEL PARA UM
PÚBLICO SEDENTO DE COISA
NOVA.
LOBÃO



OS QUIMS
SÃO SÓ O SISTEMA
O EDGAR A. POE
TA ADOPTAR SE U
VÍSSE A TAPAL!
Gustavo? Eu
Achei
Bonzinho!
As mães
são fortes. Mem
PARECE O RIO.
Agora o
filme é udes
anda tão
fãndoo e o
que eles
querem?

JÁ EU SEI MAS EU NÃO SEI?

de LEVE DESEBES?



CHÉO TEM O
INSTINTO DO CINEMA
E SEU FILME DEVE SER
MUITO BOM
GUA - DIEGUES



ATÉ AS ESCALANDES
NO INTERNO CAROÇA. CUBERNAL,
UMA BELA PRESTÍCIA VERDADEIRAMENTE
PALSA VAISA COM ORSON WELLES NA
DESETO DA CIELÂNDIA. SEXO E POCK,
SANGUE E ALEGRIA, HUMOR MADE
ADEJUS E TELAS E DETONA CARNAVAL DE
ILUSPESO AVE XIKO, GUARDES ESTEJA
CANTIGAO.
NELSON
MOTTA



NO CARBEIÃO EM REFINENTE
ESCURÃO DO CINEMA, FRANCISCO
DE PAULA ENTORNA O SEU NULO,
NOVÍSSIMO FILME. SÃO GRANOS DA
MÁS PARA APENA QUE SE TRANSFORMAM
EM FOTOGRAFIAS ESCALANDES,
RETRATOS DA REALIDADE DOS
SONHOS VÍCIOS POR UM JUREM
POETA DA IMAGEM. NÃO PERCAM!
BOM ATÉ O ÚLTIMO GRÃO.
NEVILLE D'AMÉDA

de MAR NEURON 15

DEUS CINEMA E VIDEO APRESENTA
UM FILME DE GUY ROYER

O MAIS PREMIADO NO RIO GINE FESTIVAL DE
Melhor Filme
Melhor Música
Melhor Trilha Sonora
Melhor Direção
Melhor Fotografia
Melhor Ator Secundário



CIDADE OCULTA

CARLA CAMURATI
CLAUDIO MAMBERTI

ARRIGO BARNABÉ
CELSO SAIKI

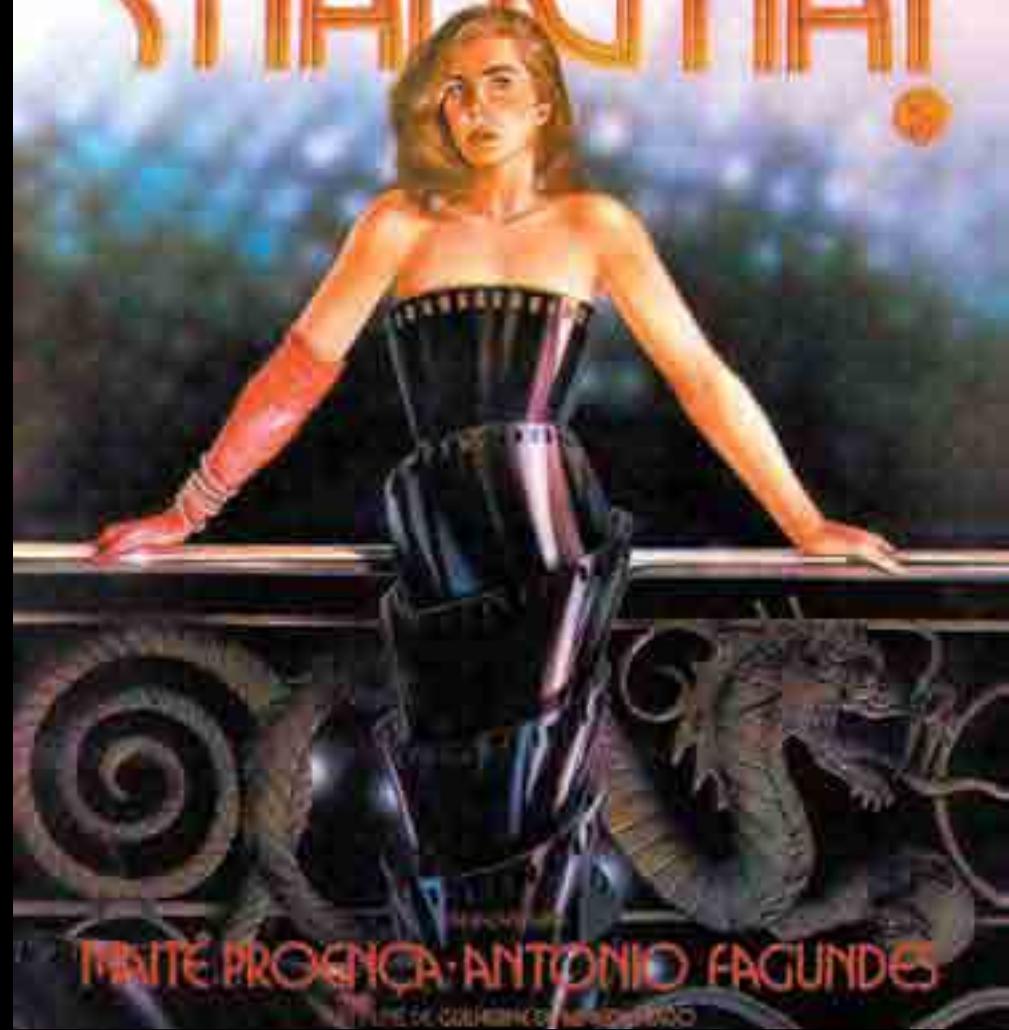
produção executiva: Wagner Garibaldi
direção de produção: Ivan Sotoca
montagem: Dora Tassin
grupo de voz: Walter Aguiar

assistente de direção: Jorge Sarmati
assistente de direção: José Roberto Frazar
assistente de direção: Ana Maria Zilli
assistente de direção: Roberto de Sá, Carlos de

TRILHA SONORA EM CD E DVD BY PolyGram
DISTRIBUIDOR: GLOBO FILMS



A DAMA DO CINE SHANGHAI!



MARTE PROENÇA · ANTONIO FAGUNDES

FILME DA COLEÇÃO DE ANIMADISSIMO

DESTINO

A COR DO SEU DESTINO

THE COLOR OF DESTINY

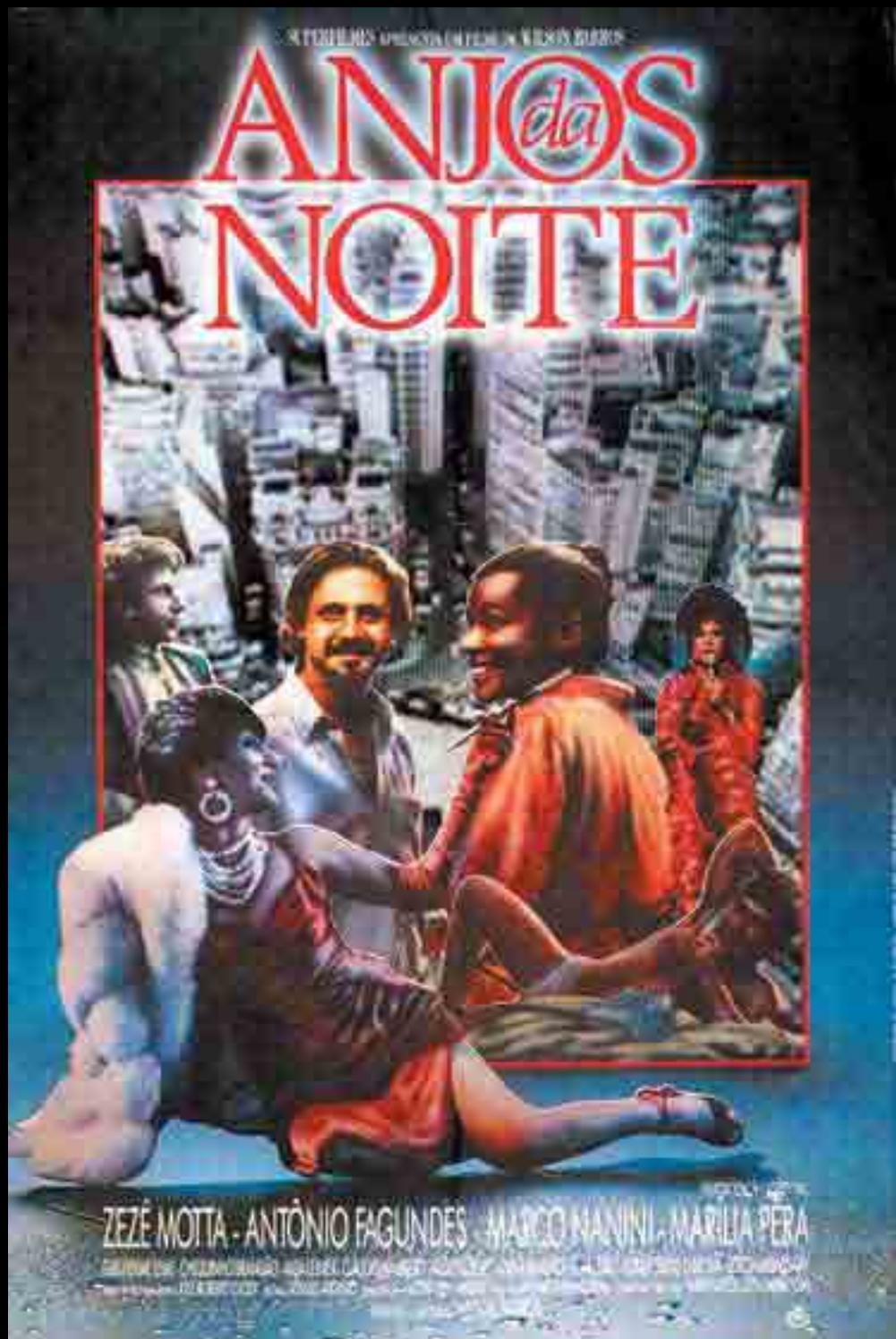
A film by
JORGE DURAN



O OLHO MÁGICO DO AMOR

OLYMPUS FILME
APRESENTA





ENTREVISTA

ANNA MUYLAERT

São Paulo, SP, 1964

Nos anos 1980, quando você começou a fazer cinema, quais eram as referências marcantes para você e seus colegas mais próximos?

Nessa época, sempre teve uma turma que gostava mais do cinema americano e uma outra que gostava mais do chamado “cinema de arte”. Eu e meus amigos mais próximos éramos fãs de Godard e Glauber, claro, e começava a surgir o interesse por esse cinema mais existencialista. Lembro que o Chiquinho (Cesar Filho) produziu uma mostra do Wim Wenders sozinho (com sua motocicleta), e foi quando pude ver os seus primeiros filmes. Foi quando virei fã do Wenders (e do Chiquinho!). Logo em seguida, veio Jim Jarmusch, e daí tudo mudou definitivamente.

Você é parte de uma geração que, por motivos conjunturais, praticou intensamente os formatos curtos antes de partir para o longa-metragem. Comenta um pouco essa prática e sua importância para sua geração.

No início dos anos 1990, praticamente não existia cinema no Brasil. Eu estava numa turma da ECA, com alunos que estavam

muito dispostos a fazer cinema, como Tata Amaral, Francisco Cesar Filho, Marcelo Durst, Roberto Moreira, Eliana Fonseca, Fernando Bonassi, Edu Santos Mendes, para citar alguns. Nós queríamos fazer cinema, mas o único caminho possível era o curta-metragem (e para alguns, a literatura). Mas o curta, na época, tinha um formato viciado – praticamente só se fazia documentário, e o tema urbano não era considerado um tema. Acho que minha geração, liderada também pelo espírito produtivo do Chiquinho, conseguiu dar visibilidade a esses trabalhos. Fazíamos mostras e íamos pra imprensa como se estivéssemos fazendo longas.

O que era o denominado “novíssimo cinema paulista”, espécie de movimento que você idealizou em meados dos anos 1980? Era um contraponto ao novo cinema paulista?

Na verdade, não sei se idealizamos um movimento. Mas juntamos alguns dos nossos curtas numa mostra, e demos esse nome “novíssimo cinema paulista”, que era uma maneira de diferenciar a nossa geração da geração anterior, embora nessa mostra tivesse também um curta

do Wilson Barros. Então era um contrassenso, era uma maneira que encontramos de chamar a atenção para os nossos filmes. Nós queríamos fazer cinema urbano..

Você foi aluna de alguns expoentes do chamado “novo cinema paulista” dos anos 1980 (Chico Botelho, Wilson Barros, entre outros). Quais das novas propostas que estes cineastas estavam introduzindo no cinema brasileiro tiveram influência no seus filmes posteriores?

O Wilson Barros foi minha maior influência nessa época, não só porque ele gostava dos mesmos filmes que nós, mas principalmente porque era inteligente, lindo e tinha uma cabeça aberta. Eu adorava seu curta *Diversões solitárias*, porque tratava de temas que nós queríamos tratar. Mas quando vi seu único longa-metragem, *Anjos da noite*, foi uma grande decepção. Eu fiquei muito chateada porque ele, que era minha maior referência, deixava de ser uma referência naquele instante. Virou uma anti-referência. E fico triste por sua carreira ter sido interrompida tão precocemente.

Por que o Wilson Barros deixou de ser uma referência com *Anjos da Noite*? Houve mudança de propostas em relação aos curtas anteriores do cineasta?

Numa entrevista para um filme, Barros comenta que já tinha desistido de filmar no Brasil quando recebeu a notícia de que seu filme tinha sido selecionado pela Embrafilme, e que estava muito desmotivado. Ele dizia que queria filmar nos EUA, e seguir carreira acadêmica – que era o que pagava suas contas. Disse que voltou ao Brasil para fazer o filme porque vários amigos ligaram, insistiram e o convenceram que seria uma loucura ele deixar de fazer. Vi *Anjos da Noite* no Festival de Gramado.

Fui para lá como crítica do jornal *O Estado de São Paulo*. Eu estava ansiosa esperando pelo filme dele, e achava que iria ganhar o Festival. Quando vi, me decepcionei porque achei tudo muito falso, muito teatral. Não “comprei” aquelas situações, como se diria hoje. Por outro lado, tinha outro “Anjo” no Festival, que era o *Anjos do Arabalde*. Eu não conhecia o Carlão, e tive dificuldade em classificar o filme dele, mas o fato é que o filme tinha uma verdade incontestável, uma beleza incontestável, e ganhou o Festival. Eu me senti meio perdida nesse momento, e fiquei esperando o próximo filme do Wilson, que nunca veio.

Você acredita que os seus elogiados trabalhos em longa-metragem ainda têm alguma herança daquele cinema de longa e curta-metragem praticado nos anos 1980?

Eu nunca me esqueci da minha formação na ECA. Eu nunca me esqueci da câmera, de como venerávamos o trabalho de Godard e de Glauber por causa da câmera. Mais tarde, eu entrei no mundo da dramaturgia e virei inclusive roteirista, e meus trabalhos passaram a ter uma preocupação maior com a história, com a estrutura. Mas quando vou dirigir, sempre tento me lembrar dos meus princípios: cinema é câmera, antes de tudo; sempre procuro um olhar experimental, consciente.

Você cita Glauber Rocha; a influência é específica ou pode ser ampliada ao movimento do Cinema Novo?

Acho que éramos fãs do Glauber e do Cinema Novo. Mas o Glauber, como figura forte, rebelde, que quebrava todos os padrões com aquela genialidade que lhe era própria. Acho que o Glauber sempre vai ser referência, não apenas como cineasta, mas também como pessoa.

ENTREVISTA

ADRIAN COOPER

Paignton, Condado de Devon, Inglaterra, 1945

por Vitor Ângelo

A personalidade de Adrian Cooper nunca foi acomodada. Poderia ter se dedicado a fazer documentários depois do impacto de *Chapeleiros* (1984). Também poderia ter se dedicado somente à fotografia de cinema. Com certeza foi primordial sua incursão na direção de arte para que essa se tornasse relevante na cinematografia nacional dos anos oitenta. Mas, como bom viajante, ele continua a procurar novos caminhos para o nosso cinema.

Sua história de vida até os anos oitenta é um diário de bordo. Fale sobre sua trajetória da Inglaterra aos países que passou, e como veio trabalhar no Brasil.

Na Inglaterra da época (anos 1960), era possível fazer uma prova para escolher um caminho especializado a partir de 13 anos de idade, então estudei Artes Plásticas durante seis anos e depois fiz pós-graduação em Cinema e Televisão. Envolvendo-me em política estudantil, fiz greve e fui forçado a deixar a Universidade antes de completar o curso.

Passei um tempo na Grécia, voltei a Londres para procurar trabalho em cinema, mas, nessa época, o cinema inglês estava em crise, e muitas produtoras estavam indo para os Estados Unidos – também fui. Viajei pelo país e acabei me apaixonando por uma chilena em Boston, Massachusetts. Com ela e seus filhos, viajei até o México e passei os próximos dois anos morando na Cidade de México – trabalhando como cinematógrafo, principalmente fazendo documentários sobre os acontecimentos políticos nos Estados Unidos –, numa época de muito agitação e confronto social. Em 1971, fomos morar no Chile, onde continuei a fazer cinema, trabalhando para redes de televisão internacionais, mas também com cineastas chilenos e vários cineastas brasileiros exilados, até o golpe militar de 1973. Conseguindo sair do Chile, passei um tempo em Lima, Peru, fazendo documentários com Lauro Escorel. Quando decidimos deixar o Peru, voltei à Inglaterra e, por um tempo, trabalhei na Campanha de Solidariedade ao Chile e, paralelamente, numa distribuidora londrina de filmes independentes – com fortes ligações com o cinema latino-americano. Recebi um convite de Lauro para fazer parte de um projeto na Universidade de Campinas (Unicamp), sobre “Memória e História da Industrialização no Brasil”, e cheguei ao Brasil no final de 1975.

Como foi trabalhar com Lauro Escorel no Chile e depois no Peru?

Lauro era muito conhecido no Chile principalmente entre os cineastas brasileiros exilados que moravam em Santiago, por ter sido o fotógrafo, com pouco mais de vinte anos de idade, do filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman, um marco na cinematografia brasileira. Nós começamos a fazer documentários juntos sobre a história do movimento operário internacional e chileno para passar em reuniões de trabalhadores nos cordões industriais, cineclubes de bair-

ro e organizações de base. Nasceu uma amizade forte que existe até hoje. Depois do golpe, nenhum de nós estava disposto a voltar a seu país, então decidimos abrir uma produtora em Lima, no Peru. Durante quase um ano, fizemos vários documentários sobre a realidade peruana – Lauro dirigindo e eu fotografando. Uma experiência muito rica, que acabou se consolidando no projeto da Unicamp, onde vasculhamos e reproduzimos material iconográfico de arquivos públicos e privados do país, além de filmar muito material original em fábricas que ainda guardavam resquícios do período de industrialização no Brasil. Esse material fez parte de uma grande exposição itinerante e ajudou a criar os fundamentos do Acervo Edgar Loenroth, hoje considerado um dos melhores acervos da história do movimento operário brasileiro. Nessa época, fizemos um filme em P&B chamado *Libertários*, com Lauro dirigindo e eu fotografando e montando. Também, na mesma época, filmei o material do meu filme *Chapeleiros*.

Você chegou ao país no começo da distensão política. Como era o clima cinematográfico da época no Brasil?

Cheguei no Brasil no fim de 1975 – ainda sob as restrições e os silêncios impostos pela ditadura. Eu me lembro, um pouco mais tarde, já em 1976, filmando imagens *tabletop* para o filme *Libertários* – e olhando pela janela do apartamento em Pinheiros, vendo um carrão parado na esquina com aquela cara de Dops. Eu estava muito apavorado, achando que a gente estava sendo vigiado, por causa do “assunto” do nosso filme. Inicialmente, morei no Rio de Janeiro, onde, com o ajuda de Lauro, conheci diversos cineastas cariocas. Trabalhei com alguns deles: com Ana Carolina no seu filme *Mar de Rosas*, com Lauro fotografando, com Zelito Vianna fiz um documentário na Bahia, com Marquinhos Altberg cortei negativo para um

projeto dele sobre Noel Nutels, entre vários outros. O projeto da Unicamp me levou para Campinas e depois para São Paulo, onde fiquei até hoje, apesar da minha resistência, digamos, “estética” inicial. No começo da “abertura”, o cinema “paulista” ainda estava muito identificado com a produção da Boca – vários cineastas, que mais tarde iriam definir os rumos do Novo Cinema Paulista, ainda estavam trabalhando no cinema da Boca. Logo, entendi que o cinema no Brasil era quase, ou totalmente dependente da Embrafilme – visto como criação de cineastas cariocas “consagrados” e, conseqüentemente, de difícil acesso para os jovens cineastas independentes de São Paulo. Essa situação só começou a mudar no início dos anos oitenta, com a formação de pequenas produtoras – como a Gira, a Barca, a Tatu Filmes, etc, a maioria delas, hospedada no bairro Vila Madalena –, que reuniam vários jovens cineastas que estavam começando a se organizar em prol da produção local. Paulatinamente, o Cinema Paulista começaria a surgir.

Nos anos oitenta, tivemos marcos do documentário no Brasil, como *Cabra Marcado... e o seu Chapeleiros*, e apesar disso, o chamado cinema “culto” preferiu se dedicar à ficção. Por que isso aconteceu?

No começo dos anos oitenta, eu ainda trabalhava como cinegrafista para diversas redes de televisão internacional – a BBC e a GrenadaTV, de Londres; ABC e NBC de Novo York; o CBC do Canadá; além da televisão alemã, dinamarquesa, australiana e japonesa. Mas, comecei sentir uma necessidade de ficar mais próximo da realidade brasileira e, lentamente, cortar esses laços com a estrangeira. Assim, com o Cláudio Kahns e, depois, unindo-nos a vários outros cineastas, como Chico Botelho, Alain Fresnot, Walter Rogerio, Mario Masetti e Wagner Carvalho, criamos a Tatu Filmes.

A Tatu Filmes teve uma grande importância na vida de cada um dos sócios, e na vida do incipiente Cinema Paulista. Era um ponto de contato e notícias, de convivência, de produção de diversos filmes, longas, curtas e de publicidade. Era um clube e um fornecedor de trabalho, um elo numa crescente cadeia de produção independente. E, sobretudo, permitia que cada um dos sócios viabilizasse seus projetos individuais, como o filme *Janete* de Chico Botelho, e filmes de outros cineastas amigos, como *A Marvada Carne* de André Klotzel.

A realização do meu filme *Chapeleiros* se deve muito a Tatu Filmes. Originalmente filmado na época do projeto da Unicamp, o material de *Chapeleiros* ficou sem montagem durante vários anos. Somente com o aval da Tatu Filmes e a ajuda dos sócios Walter, Alain e Cláudio, (além do apoio particular de Carlos Augusto Khalil, então diretor de Embrafilme) é que eu consegui finalmente montar e finalizar o filme em 1983.

Fale um pouco sobre a feitura de *Chapeleiros* e como você conseguiu um certo naturalismo na representações dos operários?

Chapeleiros nasceu de uma vontade de dialogar – ou melhor, contradizer – um certo estilo de documentário “político” tradicional, que era ainda muito comum nessa época – gente falando, narrador explicando, muitos dados “reveladores” a respeito do trabalho, do salário, das condições de vida, do trabalhador – filmes que, eu considerava, tratavam o espectador como um recipiente passivo de informações, e que queriam “conscientizar” o que já era consciente. Era “chover no molhado”! Participei de muitos filmes assim. Eu queria achar uma outra maneira de fazer um filme que tratasse desses mesmos temas, mas que tocasse o espectador no emocional, e não no intelectual. Talvez, pela dificuldade de achar a forma de fazer

isso, demorei tanto para finalizar o filme. De qualquer maneira, acabei fazendo um filme sem narrador, sem entrevistas, sem voz de ninguém, deixando as imagens – e uma trilha sonora densa – dizer o que eu considerava o necessário a respeito desses temas. Surpreendentemente, o filme foi muito bem recebido – e principalmente entre o público que mais almejei – em sindicatos, cineclubes, clubes de bairro, organizações de base na periferia, etc. Fiquei muito feliz que essa linguagem “abstrata e poética” fosse tão bem entendida pelas pessoas comuns – justamente aquelas retratadas no filme.

O “naturalismo” – acho que a palavra é “naturalidade” – dos trabalhadores vistos no filme foi resultado de um processo de aproximação paulatina com eles. Eu já tinha filmado planos gerais da fábrica de Chapéus Cury em Campinas, como parte do projeto da Unicamp. Assistindo esse material, percebi que um filme maior e mais “contundente” podia ser feito nessa fábrica, que me remetia à Revolução Industrial inglesa: trabalho manual, máquinas a vapor, a repetição dos movimentos dos operários, a sensação de um trabalho sem fim, quase sem sentido, a não ser pelo salário a receber no fim de cada mês. Achei que ali eu podia captar a essência do trabalho industrial. Voltei várias vezes à fábrica e “filmei” sem ter filme na câmera, acostumando os trabalhadores à minha presença e à presença da câmera. Quando finalmente voltei a filmar de verdade, eles estavam tão acostumados comigo que nem perceberam ou se preocuparam com a câmera.

Como alguém que veio de outras realidades, o que mais te chocava e o que mais te instigava no cinema feito no Brasil dos anos oitenta?

O que mais me tocou a respeito do cinema brasileiro nesses anos era a dificuldade que os filmes tinham para achar um ponto de

contato com o público – parecia que os filmes eram feitos para atender questões alheias à vontade ou ao interesse desse grande público. Penso que há muitas razões para isso – os filmes, em geral, eram pobres, e faltava dinheiro para a realização além de faltar técnica, também por uma questão de dinheiro. O som nos cinemas era demasiadamente ruim e, seguindo um estilo emprestado do cinema de chanchada, os atores em geral pareciam ter um estilo muito exagerado e teatral. Os temas dos filmes pareciam interessar sobretudo aos cineastas – na maioria, provenientes da classe média alta –, mas não ao grande público. A televisão tinha se tornado o principal entretenimento do povo, e com o crescente preço da entrada ao cinema e as dificuldades de achar cinemas nos bairros, o público abandonava seu cinema. O que me instigava era a persistência quase heróica dos produtores, diretores e técnicos em continuar produzindo seus filmes, batalhando contra enormes dificuldades, para manter vivo um cinema nacional.

O que o impediu ou por que não realizou mais documentários seus na época, já que *Chapeleiros* teve uma grande aceitação da crítica?

Acho que, em parte, a resposta está na resposta anterior: as enormes dificuldades de viabilizar projetos individuais no Brasil. Reconheço que, também, não tive a paciência, a certeza e a persistência de encarar o desafio! Sempre tive um enorme respeito, uma verdadeira admiração por aquelas pessoas excepcionais que se assumem como diretores de cinema. O fato é que nunca me vi como um diretor – acho que talvez porque nunca senti a preeminente necessidade de “dizer” algo para os demais. Sempre gostei de ser “um técnico”, de fazer parte de uma equipe. Acho que meu talento se realiza assim; é onde sinto que tenho mais a oferecer.

O que na sua formação em Artes Plásticas te auxiliou tanto como fotógrafo como diretor de arte?

Acho que a minha formação em Artes Plásticas foi fundamental na opção que fiz pelo Cinema e na decisão de me tornar fotógrafo e, mais tarde, diretor de arte. Estudar Artes Plásticas significava, inevitavelmente, que eu ia fazer tudo, menos isso – trabalhei em ocupações tão distintas, como motorista de caminhão, lixeiro, carteiro, pintor de paredes, lavador de pratos, desenhista de trens de brinquedo, *chef* de omeletes num restaurante, *barman*, operário numa fábrica de produtos plásticos, e até contei postes de luz para a Prefeitura e cavei buracos na rua para a Secretaria de Obras Públicas. Entre muitos outros trabalhos, todos foram essenciais para minha carreira de cineasta. Durante muitos anos, trabalhei como cinegrafista de documentários, e as experiências dos trabalhos braçais anteriores foram importantíssimas para minha empatia com as “pessoas comuns” que eu precisava filmar, para entender o que eles passavam. Anos mais tarde, como fotógrafo, e especialmente como diretor de arte, esses trabalhos foram uma base riquíssima de experiência prática, modos de comportamento e compreensão das dificuldades que as minhas equipes poderiam enfrentar. Jamais duvido da importância dessa experiência como formadora de minha capacidade atual. É claro que os anos que levei estudando Artes Plásticas também foram fundamentais na formação do meu gosto, do meu prazer e capacidade para o desenho (importantes para um diretor de arte), do meu entendimento e sensibilidade para as obras de pintura universal (fundamental para um fotógrafo de cinema). Foram especialmente decisivos porque me oferecem uma rica gama de experiências visuais, que fazem parte integral de minha “bagagem” como profissional de cinema.

Como era a direção de arte e a fotografia antes da geração dos anos oitenta?

Quais as novidades que vocês inseriram na cinematografia feita no país?

No começo dos anos oitenta em São Paulo, nas produções de filmes de longa-metragem, a função de “diretor de arte” ainda mal existia. A arte de um filme (tudo que é colocado na frente da câmera para ser filmado, as locações, os cenários, os objetos, inclusive o figurino, a maquiagem e os cabelos) era, muitas vezes, feita por assistentes de produção, direção e eventualmente algum profissional “artista” da área. Não era de surpreender que, na sua maioria, os filmes eram visualmente pobres. Tenho a impressão de que quando fizemos *A Marvada Carne* (1985) ainda era novidade ter uma equipe razoavelmente grande de pessoas trabalhando exclusivamente na departamento de arte. É nessa época que cresce, entre os diretores e os produtores, a compreensão da importância da “cenografia” (ainda chamada assim) e a relação íntima que deveria existir entre a direção de arte e a fotografia em um filme. Não que não existisse antes disso; os filmes de Veracruz são um exemplo disso. Mas, os anos de pornochanchada e as verbas minguadas para o cinema durante a ditadura tinham reduzido o cinema nacional ao osso – com raras exceções.

Conte como foi seu envolvimento com o filme *A Marvada Carne*.

O filme *A Marvada Carne* de André Klotzel, e fotografia de Pedro Farkas, foi o primeiro filme que fiz como diretor de arte, e foi o próprio André que me convenceu a encarar o desafio. Adorei fazer o filme! Concebemos o filme como um conto de fadas, e imaginamos que o percurso do personagem Quim – das profundezas do mato até a cidade grande e moderna, passando pelo bairro caipira da Velha Torta e a Vila – passaria ao longo

de 500 anos da história do Brasil. Cada bloco pensado como se fosse inserido numa época distinta dessa história. As casas, os objetos, os materiais utilizados, as cores e texturas, até os tipos de iluminação foram trabalhados dentro desse conceito geral.

O filme foi um sucesso de público, e acho que também se demonstrou para outros realizadores a importância de ter, na cabeça de um filme, um sólido tripé de diretor-fotógrafo-diretor de arte pensando e criando junto.

Qual o filme mais representativo do cinema dos anos oitenta e, por quê?

Acho que o filme mais representativo (não o melhor, pois considero *A Marvada Carne* melhor) do Cinema Paulista dos anos oitenta foi *Anjos da Noite*, de Wilson Barros. Era um filme urbano – sobre “tribos” da noite paulista, na época, rebeldes –, que ia contra os diversos temas recomendados pela ditadura: um filme jovem, dirigido a um público jovem (uma novidade), e feito por uma equipe que, na maioria, estava começando sua carreira no cinema. Era um filme que estava preocupado em tentar achar o seu público. Um filme assumidamente e entusiasticamente paulistano.

Quais as suas influências como diretor de arte e fotógrafo e diretor de cinema?

Acho que as influências que consigo identificar como sendo formadoras na minha



carreira dizem respeito sobretudo ao meu trabalho como fotógrafo de documentários. Sem nunca ter, conscientemente, me baseado na famosa escola de documentários ingleses, não há dúvida que eles me influenciaram bastante – com seu estilo de narrativa dramática, próxima à ficção, a fotografia poética, os temas que quase sempre tratavam do homem comum. Como também me influenciaram os documentários cubanos dos anos sessenta e toda uma escola de documentário norte-americano, principalmente em relação à montagem – que, como fotógrafo, era fundamental sempre levar em conta. Como diretor de fotografia de longa, não reconheço nenhuma influência específica, pois referências

a outros filmes e estilos de fotografia são comuns, até necessárias na elaboração de um *look* para cada filme. Como diretor de arte talvez eu sinta uma ligação mais pessoal com o cinema da Europa (o inglês, o francês e o italiano), uma imagem elaborada, mais densa, mais calcada na realidade, sobretudo nos filmes que tratam de temas históricos – os quais, sem querer, têm sido a maioria dos filmes que tenho feito como diretor de arte no Brasil.

A questão do público e o de conquistar uma parcela de público para o cinema brasileiro (a classe média) estava no projeto desse cinema dos anos oitenta?

Não há dúvida de que a vontade de conquistar o público sempre foi e sempre será a preocupação primordial de qualquer cineasta – não estamos falando necessariamente de *box-office* –, e os anos oitenta não foram exceção a essa regra. Por mais “autor” que seja o realizador, um filme sem público será sempre um filme frustrado, um filme não inteiramente realizado. É óbvio que há filmes com mais “apelo” para o grande público, e outros que, desde sua concepção, são dirigidos a um público mais restrito – faz parte da necessária diversidade de uma cinematografia nacional rica e abrangente. Que triste e pobre um cinema composto só de comédias com atores globais (por melhor que sejam)! Não há um *único* público e não existe uma fórmula para alcançar um “sucesso de público”. A ditadura, através de seus mecanismos de censura, tentou orientar o cinema nesse sentido, e foi um fracasso. O que talvez era uma distorção típica dos anos oitenta, era uma certa facilidade com que alguns produtores conseguiam dinheiro da Embrafilme – sem compromissos de devolução desses financiamentos públicos – e utilizavam o dinheiro de produção não só para produzir filmes pobres, mas

também para manter ativas suas produtoras e eventualmente suas vidas pessoais. Era uma minoria que sobrevivia às custas das dificuldades de gente séria e talentosa. Eu diria que durante a década de oitenta, ninguém (diretores, produtores, nem a própria Embrafilme) sabia identificar o seu público alvo – o que, de fato, em qualquer época é quase impossível. Era um período de transição e confusão para o cinema brasileiro – as últimas chanchadas, as pornochanchadas, os dramas cariocas e os filmes históricos não definiam um público – e, de qualquer maneira, a composição desse público era caracterizada pela transição. É a época do fim dos cinemas de bairro e a derradeira instalação dos cinemas de *shopping*, com a classe média tornando-se o novo e identificável público para o cinema nacional. O povo foi relegado às TVs abertas.

Como a crítica se posicionou perante esses novos filmes dos anos oitenta?

A mídia da época – quase exclusivamente a escrita, de revistas e jornais – era, a meu ver, demasiadamente crítica e negativamente opinativa a respeito dos filmes produzidos no Brasil. Por mais razão que os críticos tivessem, era pedir demais que os filmes brasileiros pudessem concorrer com a produção norte-americana, quando se considera os poucos recursos, a qualidade dos laboratórios locais, os equipamentos disponíveis, e a dominação dos meios de distribuição pelos grandes estúdios multinacionais. Com muitas poucas exceções, a crítica (dita especializada) foi anticonstrutiva, e eu diria, “cruel”, nessa época. Pouquíssimas vezes se levantaram para defender a produção local – Paulo Emilio, num período anterior, e Jean Claude Bernardet se destacaram na defesa da nossa produção. Com certeza, nós cineastas, devemos muito a eles.

A geração dos anos oitenta tinha como cacoete estilístico a chamada valorização dos gêneros cinematográficos e a referência cinéfila. Como você lidava com isso e como essas questões da citação e dos gêneros dialogaram com seu trabalho de direção de arte?

Não sei como responder a pergunta sobre “cacoetes estilísticos e a valorização dos gêneros cinematográficos” porque não faziam parte da minha experiência dessa época. Mas, acho que é mais do que comum, sobretudo na produção de Hollywood, que filmes que fazem “sucesso” no *box-office* são copiados, regurgitados e reinventados. O desespero de atingir um público já identificado, pegar uma carona nas costas de um filme consagrado, é irresistível para uma indústria multimilionária que está eternamente trabalhando no escuro.

Quais eram as críticas de sua geração em relação a Embrafilme?

O fim de Embrafilme era o mesmo que Shakespeare tão sucintamente definiu “*the best of times and the worst of times*” (a melhor e o pior dos tempos). Ironicamente, esse ato beligerante do governo Collor – entendido sobretudo como um castigo contra os cineastas que (em sua grande maioria) não apoiaram sua campanha à presidência – também libertou o cinema nacional das algemas que tinham atrelado a categoria a uma instituição que já era reconhecidamente ultrapassada. Durante vários anos seguintes, o cinema nacional agonizou a perda de sua principal fonte de financiamento – certamente anos terríveis para aqueles que dependiam do cinema de ficção para sua sobrevivência. A publicidade (e em um grau menor, a televisão) passou a ter seus dias de glória, incorporando muita gente de cinema, e ajudando, assim, a formar toda uma nova geração

de realizadores e técnicos, introduzindo novos equipamentos e técnicas. Mais tarde, essa renovação será vista e sentida nos filmes da “retomada”. Como em um processo terapêutico, às vezes é necessário passar pelas trevas para encontrar um caminho mais saudável, iluminado e pessoal. Assim, o cinema nacional, especialmente o Paulista, passou por um período de trevas. A terapia foi dolorosa, mas o paciente melhorou!

No seu ponto de vista, qual a grande contribuição do cinema dos anos oitenta para a cinematografia nacional?

Eu diria que a grande contribuição que o cinema dos anos oitenta deu para a cinematografia nacional, especificamente o malvisto Cinema Paulista, foi a persistência, a resistência, a garra de colocar nas telas uma imagem do país que não estivesse atrelada aos grandes detentores do poder, a insistência numa visão crítica e carinhosa do país, uma paixão para “a coisa” brasileira.

E, sem modéstia, qual a sua grande contribuição para o nosso cinema?

A minha contribuição, modéstia aparte, acho que foi ter trazido, por mais inconsciente e natural que fosse, algo de minha formação inglesa, meu gosto, meu jeito de ver o mundo, uma maneira de acrescentar a minha visão particular ao *mélange* geral brasileiro, de conseguir traduzir o estrangeiro para uma linguagem coloquial, de revelar o universal no seio do particular brasileiro. O Roberto e o Erasmo Carlos iam entender perfeitamente! “Tudo igual como era antes, eu voltei para ficar, eu voltei porque aqui é meu lugar. Tudo estava igual como antes, acho que eu que ia me modificar. Eu voltei para ficar, fui abrindo a porta devagar, e entrei... onde andei? Eu voltei para as coisas que eu deixei. Agora para ficar, porque aqui é meu lugar... Eu voltei, voltei.”

ENTREVISTA

ÍCARO MARTINS

Santos, SP, 1954

por Vitor Ângelo

Em coautoria com Jos Antonio Garcia (1955-2005), caro Martins realizou três filmes fundamentais dos anos oitenta (*O Olho Mágico do Amor*, *Onda Nova*, *Estrela Nua*), e foi a ponte principal entre o cinema feito na Boca e o universitário vindo da ECA-USP. Além disso, trouxe para as telas questionamentos novos sobre a sexualidade e a imagem da mulher na nossa cinematografia.

Por que decidiu fazer cinema?

Quando tinha sete anos, meu sonho era ser lanterninha de cinema, porque assim, poderia assistir filmes o dia inteiro e sem pagar nada. Aos 18, decidi fazer cinema assim que soube que na USP existia um curso específico para isso. Fiz o curso da ECA-USP.

Quais as suas influências em cinema?

Difícil falar porque sempre se esquece alguma coisa fundamental, e eu via absolutamente tudo que conseguia em Santos. Quando criança, via muitos *westerns*, especialmente John Ford, filmes de cangaço, de capa e espada, e meus pais me levavam para ver filmes neorrealistas. Nunca esqueci a primeira vez que fui ao cinema à noite para assistir a *O Teto*, de Vittorio de Sica. Depois vieram os policiais *noirs*, Fritz Lang, Orson Welles, e as comédias, de Billy Wilder a Mazaropi. Comecei a frequentar o Clube de Cinema de Santos e aí fiquei maravilhado com os filmes franceses da Nouvelle Vague,

Bergman, Fellini, Pasolini, o Cinema Novo Brasileiro, Sergio Leone e os filmes japoneses. *O Dragão da Maldade*, que foi o primeiro Glauber que vi, e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, foram revelações no colegial. Quando consegui ver o *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, entendi qual era o cinema que falava com a minha geração. Godard e Werner Herzog são cineastas europeus que acompanho, embora seus filmes sejam raros por aqui. Martin Scorsese talvez seja o americano de quem eu tento nunca perder um filme. Walter Lima Jr. e Ruy Guerra também são referências de formação. Além disso, há todo cinema brasileiro da minha geração e da retomada. Mas vou parar por aqui, porque acho todos fundamentais, incluindo as diretoras Suzana e Tata Amaral, Ana Muylart, Lili Caffé e Carla Camurati, além de Helena Ignez, com quem estou trabalhando agora. Faço destaque para as mulheres porque talvez seja o fenômeno autoral mais recente do nosso cinema.

Como se envolveu na feitura, no fazer cinema?

Quando entrei na ECA, pensava que seria crítico de cinema, ou teria uma profissão técnica como som, por exemplo. Era comum trabalharmos uns nos filmes dos outros e, conforme fui fazendo o curso, meus projetos foram sendo aprovados, então virei diretor. *Maldita Coincidência* [de Sérgio Bianchi, 1979] foi o primeiro longa-metragem em que trabalhei, e também o único em que desempenhei uma função que não era de diretor ou roteirista. Foi quando vi de perto o que era realmente “fazer cinema”. O Sérgio [Bianchi] é um grande diretor, e generoso também no sentido de que divide com seus assistentes e colaboradores os motivos de suas opções e decisões. Isso, para mim, foi fundamental como formação, e criou um modelo de referência que, de certa forma, carregou até hoje.

Como conheceu José Antonio Garcia?

Conheci o Zé Antonio através de amigos comuns que eu tinha na ECA. Ele também tinha feito ECA, mas havia entrado antes de mim, e quando terminei o curso básico e cheguei no Departamento de Cinema, ele já tinha largado.

Como aconteceu a parceria cinematográfica com José Antonio Garcia?

Eu tinha a ideia de um episódio policial que achava que combinava com um média-metragem que o Zé Antonio tinha feito, o *Marilyn Tupi*. Foi assim que o procurei, através dos amigos comuns que tínhamos. Ele gostou da proposta, e desenvolvemos o projeto que se chamava *O Homem Ideal x A Mulher Fatal*. Na verdade, era uma única história contada em três capítulos diferentes, cada uma a partir do ponto de vista de um dos três personagens principais. Foi com este projeto que procuramos todos os principais produtores de São Paulo e do Rio de Janeiro, até irmos parar na Boca do Lixo, onde um produtor, o Adone Fragano, para quem o Zé tinha feito uns curtas-metragens, gostou do roteiro que tínhamos escrito a quatro mãos. As coisas já estavam bastante adiantadas quando, por um problema de dinheiro, o Adone nos propôs que pensássemos numa outra história, mais barata e fácil de realizar. Estávamos tão loucos para filmar que, em uma semana, entregamos a ele dois argumentos para serem filmados em três semanas. Um deles era o que viria a ser o *O Olho Mágico do Amor* [1981]. Definida a história, escrevemos o roteiro em exatamente um mês.

Como vocês dividiam a codireção?

Escrevíamos e discutíamos as cenas em conjunto. Depois dividíamos quem dirigiria as cenas de acordo com os blocos narrativos. E quando um dirigia, o outro fazia assistência, então era um trabalho bastante

integrado, mas a palavra final era de quem era o que chamávamos “o dono da cena”. Por exemplo, no *O Olho Mágico do Amor*, o Zé Antonio dirigiu todo o bloco da casa, e eu, o do escritório. E o quarto da Tânia Alves, que era composto de muitas cenas independentes, foi dividido entre nós dois.

Vocês discutiam muito? Houve alguma discussão que foi fundamental pra mudança estrutural de um dos filmes que vocês estavam fazendo?

Tudo era muito discutido antes, desde a feitura do roteiro até a hora da filmagem. Então não me lembro de um caso que tenha tido alguma mudança estrutural de última hora. Aliás, não tínhamos orçamento nem tempo para isso.

Como você conheceu Carla Camurati?

Ela fez uma participação especial num episódio da “Amizade Colorida”, da Globo [série televisiva com Antonio Fagundes]. O Zé Antonio viu por acaso e imediatamente ligou para mim, dizendo para eu ligar a TV. Decidimos procurá-la, conversando por telefone cada um em sua casa, tão logo acabou a exibição do episódio.

Por que a decisão de colocar Carla Camurati nos três filmes que realizou no começo dos anos oitenta?

Bom, ninguém decidiu assim: vamos fazer três filmes com ela. A parceria se desenvolveu normalmente depois do primeiro filme, e um foi levando ao outro.

Qual a importância de Carla Camurati – muito expressa em seus filmes – para a formação de uma nova imagem da mulher na cinematografia brasileira dos anos oitenta?

Acho que ela representou muito bem uma nova geração, mais especialmente a nos-

sa, com uma outra maneira de ver o Brasil e o mundo.

Existiu realmente um projeto chamado Novo Cinema Paulista ou Néon Realismo, ou foi uma nomenclatura da mídia para dar nome a um momento cinematográfico?

Praticamente todo mundo se conhecia, mas não foi um projeto, foi uma coisa que aconteceu espontaneamente com o surgimento de uma nova geração de cineastas. Talvez as primeiras [turmas] saídas dos cursos de cinema da ECA e da FAAP. Daí, haver vários estilos e propostas diferentes, o que de certa forma explica a grande vitalidade desses filmes. A mídia cunhou a expressão Novo Cinema Paulista, que aparentemente foi conveniente para todos.

Qual era a principal reivindicação de sua geração em relação ao cinema feito na época?

Queríamos filmar. Havia uma produção “oficial”, porque no Brasil, nem naquela época da ditadura houve o que se pode chamar de cinema oficial. Muito pelo contrário. Mas era a produção financiada e distribuída pela Embrafilme, portanto, era reconhecida pelo Estado, que apostava principalmente em cineastas já consagrados, como os do Cinema Novo. E fora isso, havia o Cinema da Boca, não oficial, a princípio descartado e desprezado por muitos, mas que respondia por 70% dos filmes [feitos na época]. Hoje, isso pode soar estranho, mas era muito difícil romper esse sistema. Curiosamente, o Boca era muito mais permeável e ágil que a Embrafilme, e foi ela que nos abriu espaço. Foi a partir da nossa primeira experiência com o Boca que conseguimos algum espaço, ainda que pequeno, na Embrafilme.

Existe uma questão que aparece na feitura dos filmes dos anos oitenta que está relacionada com as regiões da cidade. Como você via o cinema feito na Vila Madalena e o cinema feito na Boca [do Lixo]? Quais as diferenças e semelhanças no seu ponto de vista?

A produção da Boca é muito anterior, e era muito maior que a da Vila Madalena. Também era um esquema muito rígido, porque era um sistema de produtores financiados principalmente por exibidores e distribuidores. Mas era um cinema popular e que dava dinheiro, por isso era tudo muito feito na ponta do lápis, e se o filme não rendesse, era uma pedreira para o diretor. Mas, apesar disso, a Boca sempre teve uma parcela de experimentação; muito antes de nós, o Rogério Sganzerla tinha feito, com participação pelo menos parcial de lá, os filmes ídolos da minha geração: *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*. Também havia o [Luís Sérgio] Person, o Carlão Reichenbach, o [Walter] Khouri, [Ozualdo] Candeias, só para citar alguns. A Vila Madalena surgiu depois e era basicamente formada por cineastas, seja como professores ou alunos, ligados à ECA-USP, como era também o nosso caso. Mas a produção da Vila era fundamentalmente financiada pela Embrafilme, ou seja, eram colegas nossos que conseguiram financiar seus próprios filmes, portanto, de certa forma, tinham mais independência e controle na produção. Mas, enfim, todos nos conhecíamos, éramos amigos e sempre houve uma boa circulação entre a Boca e a Vila Madalena.

Como você enxerga a sua cinematografia no corpo de filmes dos anos oitenta feitos no Brasil?

Eu morei na Vila Madalena quando estava na faculdade. Como disse antes, éramos da mesma geração, e também saídos do curso de cinema da ECA-USP. Ou seja, o nosso “caldo cultural” era o mesmo, mas aconte-

ceu de irmos trabalhar em outro contexto. Por isso, acho que a marca que fica mais forte é a de uma geração que estava saindo da ditadura. Embora as coisas ainda estivessem difíceis e ainda houvesse a censura, o país já via uma luz no fim do túnel. Houve a anistia; o Brizola tinha sido eleito no Rio Janeiro, etc. Tudo isso nos possibilitava ver as coisas com mais leveza e humor, tentando fazer uma ponte entre o universo popular e popularesco da Boca do Lixo e o intelectual da Universidade de São Paulo.

Existia uma rivalidade entre o cinema feito em São Paulo e o feito no Rio?

Historicamente, a luta sempre foi por verbas. O cinema do Rio de Janeiro, talvez por ter sido a capital do país, sempre teve mais acesso aos financiamentos públicos. Até hoje é assim; independente do número de filmes, o montante de recursos oficiais investidos lá sempre foi maior. O cinema paulista, por sua vez, tem uma produção menor, mas tem o maior mercado de salas e de consumo. Naquela época, o cinema paulista tinha uma participação bem maior da iniciativa privada, fosse da Boca do Lixo, fosse da indústria da publicidade. Por isso é que naquele período nossa produção aumentou tanto. Mas há muito tempo há um consenso que um depende do outro. Não se pode mais ficar falando em termos de cinema paulista ou carioca. O que há é o cinema brasileiro com sua complexidade e diversidade; porque é preciso considerar que os cinemas de São Paulo e do Rio não são exclusivos de seus estados. Tanto aqui como lá, tem cineastas de vários outros estados do país.

Quais foram os elementos definidores da geração de cinema brasileiro dos anos oitenta?

O principal elemento de trabalho de um cineasta é a realidade na qual ele vive. Mesmo num filme de época, a visão do diretor é

a do momento que ele vive. Então, acho que nossos filmes eram diferentes porque eram fruto da realidade de nossa geração. E isso inclui tudo: um país rumo ao fim da ditadura, uma sexualidade mais livre, etc.

Fale um pouco como você pensava que a sexualidade deveria ser tratada nos filmes brasileiros e como você tentou colocar isso em prática nos seus filmes.

Quando topei trabalhar na Boca do Lixo, o que me chamava a atenção era que, no fundo, as pornochanchadas eram tremendamente moralistas. Por isso, a minha preocupação – e do Zé Antonio também – era filmar o sexo sem esses preconceitos, incluindo-o normalmente na história dos filmes. Talvez tenha sido por isso que o *Onda Nova* [1983] ficou quase um ano preso na censura, rotulado como amoral. Eles não sabiam o que cortar, porque não havia nada a ser cortado. Isto é, não tinha nada que os outros filmes não tivessem, mas as cenas eram contextualizadas de outra forma. Quando finalmente o filme foi liberado, tinham entrado em cartaz os filmes de sexo

explícito. E o mercado radicalizou: ou se tinha filmes pornôs de verdade, ou filmes sem sexo algum. O nosso estava completamente fora desta realidade.

Artistas de outras áreas, principalmente da fervilhante cena musical paulistana da época – a chamada vanguarda paulista – participaram de seus filmes. Era programático esses artistas (Arrigo, Cida Moreira e também Patrício Bisso) estarem em seu filme, ou aconteceu de forma orgânica, porque eram seus amigos ou conhecidos?

Não era nada programático. Eram nossos amigos ou amigos de amigos nossos.

Existe em seus filmes uma vontade de dialogar com as outras áreas artísticas?

Em princípio, todo filme dialoga primordialmente com o próprio cinema. Mesmo quando fizemos referência ao universo de Nelson Rodrigues (especialmente no *Estrela Nua* [1984]), o diálogo é principalmente com os filmes baseados em Nelson Rodrigues, que



Tânia Alves e Arrigo Barnabé em *O Olho Mágico do Amor*



O Olho Mágico do Amor

foram uma vertente importante do cinema brasileiro dos anos 1970 e 80. Mas é claro que o cinema em si é uma convergência de várias artes, então sempre há também um diálogo com a literatura, o teatro, a música, a dança e as artes plásticas.

A questão do público e o de conquistar uma parcela de público para o cinema brasileiro (a classe média) estava no projeto desse cinema dos anos oitenta?

Sem dúvida. No início dos anos oitenta, chegamos a ter 40% de nosso mercado, e um filme americano só entrava em cartaz nos grandes cinemas do centro da cidade se fosse um *blockbuster*. A Embrafilme, mesmo com alguns problemas, trabalhava estrategicamente, e os produtores da Boca faziam o resto. A crise econômica dos anos oitenta e o filmes pornô acabaram com a Boca do Lixo e, em paralelo, por incrível que pareça, os primeiros governos civis, Sarney e Collor, enfraqueceram e liquidaram a Embrafilme.

Os filmes repercutiram na mídia e tiveram público nas salas?

Muito. Até 1983, o cinema brasileiro estava em expansão. Os filmes não “estouravam” necessariamente, mas custavam pouco e ganhavam um bom dinheiro. Por exemplo, em *O Olho Mágico do Amor*, só a renda do estado do Rio de Janeiro pagou todos os custos do filme, e o resto foi lucro.

Como a crítica se posicionou perante esses novos filmes dos anos oitenta?

Lembro que aqui em São Paulo fomos muito bem acolhidos. Sentia-se que tinha uma coisa nova no ar. Além de nós, havia, por exemplo, André Klotzel, Roberto Gervitz, Guilherme de Almeida Prado, Walter Rogério, e uns um pouco mais velhos, mas também fazendo seus primeiros ou segundos filmes, como Djalma Batista, Sérgio Bianchi, Wilson Barros e Chico Botelho, entre outros – além de realizadores vindos da publicidade, como o Ugo Giorgetti. No Rio,

talvez a crítica tenha sido um pouco mais dividida, mas, de modo geral, acho que isso não diminuiu o público.

Quais eram as críticas de sua geração em relação a Embrafilme?

Uma das grandes críticas era a burocracia, mas que, comparada à da Ancine de hoje, parece uma piada. O fato é que a crise econômica e a inflação galopante prejudicaram bastante a Embrafilme, porque ela amortizava o prejuízo inflacionário. A impressão que tenho hoje é que o governo Sarney propositalmente deixou a situação se deteriorar bastante, e havia realmente um clima de fim de feira. Então, havia muita gente interessada no fim daquele modelo de produção. Quando o Collor assumiu o terreno, estava preparado para a devastação final do Estado brasileiro.

Como a interrupção da produção de longas-metragens no Brasil em 1990 impactou o cinema dos anos oitenta?

A interrupção da produção não impactou o cinema dos anos oitenta, porque ele já havia sido feito. Ela impactou os cineastas, interrompendo carreiras, e principalmente, aniquilou todo o sistema de produção, distribuição e exibição nacional, que era muito mais interligado e interdependente. Afinal, a Embrafilme, além de ter as funções que a Ancine tem hoje em dia, coproduzia e distribuía. Isto é, de certa forma garantia a exibição e disputava o mercado em pé de igualdade com as *majors* americanas. E a produção da Boca era parcialmente financiada pelos grandes grupos exibidores nacionais, que também tinham distribuidoras próprias. Portanto, os exibidores tinham interesse nos filmes brasileiros, e o fato de também terem distribuidoras de tamanho médio – além de também trabalharem com a Embrafilme –,

não os deixava tão a mercê das *majors*.

No seu ponto de vista, qual a grande contribuição do cinema dos anos oitenta para a cinematografia nacional?

Acho que o cinema dos anos oitenta assumiu a cara do Brasil urbano da época. Foi modesto no sentido de não tentar aplicar um modelo ou um projeto à realidade, e na medida em que reconhecíamos que não havia a menor condição para isso. Mas, ao mesmo tempo, essa postura o levou a olhar melhor a realidade que nos cercava e mostrou a contradição entre o Brasil ao mesmo tempo moderno e provinciano, dos bancos e da publicidade de consumo das classes A e B. De um modo geral, também expressava uma vontade de viver que ajudou a aliviar bastante o peso e toda aquela carga dos “anos de chumbo”. Não nos sentíamos culpados ou derrotados pela ditadura, até porque era nítido que ela estava acabando.

E, sem modéstia, qual a sua grande contribuição para o nosso cinema?

Sinceramente, espero que a grande contribuição ainda esteja por acontecer nos próximos filmes, começando pelo *Luz nas Trevas*, a *Volta do Bandido da Luz Vermelha*, que estou finalizando junto com a Helena Ignez. Mas, em termos de passado, acho que ajudei a abrir as portas para toda uma geração de cineastas. Tenho a impressão que principalmente o *O Olho Mágico do Amor*, mas também o *Onda Nova* contribuíram para abrir um caminho ou um diálogo entre o cinema de origem universitária e a produção da Boca do Lixo, ou entre a academia e o cinema popular. Também acho que eles conseguiram mostrar bastante sexo sem culpa, moralismo ou preconceito, o que, num país retrógrado como ainda era o Brasil, não é pouca coisa.

ZÉ BOB

José Roberto Eliezer, Santos, SP, 1954

por Vitor Ângelo

Se o cinema dos anos oitenta tem uma imagem, muito dela se deve a José Roberto Eliezer, que formatou, com Chico Botelho, a fotografia de toda uma geração cinematográfica. Fotógrafo de filmes essenciais de sua geração, como *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shanghai*, Zé Bob, como conhecido no meio de cinema, trouxe um novo padrão para a fotografia no cinema brasileiro.

Por que decidiu fazer cinema?

Comecei a gostar de cinema desde criança, como espectador. Santos sempre teve muitas salas de cinema, e durante as férias, vários deles faziam festivais mostrando todos os lançamentos do ano. Na adolescência, era praia de manhã, e um filme ou dois à tarde. Com o passar do tempo, passei a rever meus filmes favoritos, e isso me fez começar a perceber a maneira como os filmes eram construídos. Aos 17 anos, eu não sabia que rumo tomar. Pretendia fazer arquitetura, mas meu interesse e *performance* nas “exatas” era muito fraco. Gostava de música, artes visuais em geral. Completamente perdido, descobri um programa de inter-

câmbio estudantil (11 meses nos Estados Unidos), isso em 1971. Consegui uma vaga e fui. Lá na *high school* americana podia optar pelas matérias, e assim aprendi fotografia: revelação, ampliação e tudo mais. Continuava indo muito ao cinema, mas ainda não ousava pensar em fazer Cinema.

Como resolveu se especializar em fotografia de cinema?

De volta ao Brasil, descobri o curso de Cinema da ECA-USP. Fiz o vestibular e consegui entrar. E aí, ficou mais fácil juntar tudo o que eu gostava de fazer e escolher essa profissão. Já entrei na ECA querendo ser fotógrafo de cinema.



Filmagem de *Cidade Oculta*

Existiu realmente um projeto chamado Novo Cinema Paulista ou Néon Realismo, ou foi uma nomenclatura da mídia para dar nome a um momento cinematográfico?

O movimento chamado Novo Cinema Paulista (NCP) surgiu naturalmente. Os grupos egressos da ECA se organizavam em produtoras. Havia várias, como Tatu, Barca, Gira Filmes, que se localizavam na Vila Madalena, bairro próximo à USP. Havia uma quantidade muito grande de projetos, e os bons resultados desses filmes em festivais, como o de Gramado, geraram essa nomenclatura. Já o Néon Realismo foi outro “achado” da crítica da época para definir esses filmes, num trocadilho óbvio com o Neo Realismo. É inegável que os filmes tinham uma estética bastante diferente da do cinema praticado até então. Citando Sandra Helena Terziotti: “O Novo Cinema Paulista, movimento surgido na segunda metade dos anos oitenta, na cidade de São Paulo, se caracterizou pela alta qualidade técnica da imagem projetada na tela, rompendo definitivamente com a improvisação e o respeito à luz natu-

ral que caracterizavam o Cinema Novo dos anos sessenta. Além da ênfase no trabalho de produção da imagem, ou seja, na direção de fotografia, esteticamente, a cinematografia representada pelo Novo Cinema Paulista é influenciada pelo moderno cinema americano e pelo novo cinema europeu”.

Qual era a principal reivindicação de sua geração em relação ao cinema feito na época – antes de vocês começarem a filmar?

Com o fim da ditadura militar e da censura, havia uma procura por outras maneiras de se fazer cinema no Brasil. A nova geração de realizadores que surgia tinha a preocupação de não repetir os modelos clássicos do Cinema Novo e do “Cinemão”, buscando outros temas ou uma nova linguagem.

O fato de muitos integrantes do cinema feito em São Paulo terem saído da universidade teve algum impacto na feitura dos filmes?

Creio que sim. É preciso lembrar que essa geração teve como mestres Paulo Emílio

Salles Gomes, Jean Claude Bernardet, Roberto Santos, Ismail Xavier, Eduardo Peñuela, entre muitos outros. Havia uma base teórica forte, muita pesquisa sobre a linguagem cinematográfica. Era inevitável que isso transparecesse nos roteiros, cheios de referências ao Cinema.

Existe uma questão que aparece na feitura dos filmes que está relacionada com as regiões da cidade: como você via o cinema feito na Vila Madalena e o cinema feito na Boca?

O cinema da Vila Madalena propunha, entre outras coisas, uma releitura dos temas clássicos do Cinema Brasileiro em filmes como *a A Marvada Carne*, *O Homem que virou Suco* e outros. Também tentava traduzir a modernidade daquela época (*Vera*, *Feliz Ano Velho*, *Anjos da Noite*). Já a produção da Boca era esmagadoramente constituída de pornochanchadas, filmes feitos com pouco cuidado e dinheiro, destinados aos cinemas de rua do Centro [de São Paulo], que viviam lotados. Havia, porém, um certo trânsito entre esses dois pólos; meu segundo longa como fotógrafo, por exemplo, foi *Filme Demência*, do Carlão Reichenbach, uma releitura do *Fausto* de Goethe totalmente produzida e realizada na Boca.

Existia uma rivalidade entre o cinema feito em SP e o feito no Rio?

Creio que a rivalidade era mais pela distribuição dos projetos aprovados pela Embrafilme do que uma diferença estética. Como a sede da empresa ficava no Rio, a política do Cinema acontecia lá, daí a disputa pela aprovação dos projetos.

Como era o diálogo cinematográfico na época entre essas duas cidades – São Paulo e Rio de Janeiro?

O diálogo existia, nunca senti nenhum bairrismo cinematográfico. Sempre filmei

no Rio, sem nenhum problema; cineastas cariocas filmavam em São Paulo. Claro que podia existir algum ciúme entre um grupo ou outro, mas acho que o verdadeiro “inimigo” sempre foi o cinema americano, que sempre fez o que quis no mercado brasileiro.

Qual foi o papel da fotografia como agente definidor da geração de cinema brasileiro dos anos oitenta?

Essa nova geração de fotógrafos teve, nos filmes feitos nessa década, uma possibilidade de levar à frente um projeto mais ousado de fotografia, saindo de um registro realista para uma representação mais elaborada. No meu caso específico, fui chamado a fazer vários filmes que se passavam à noite, quando a luz utilizada é forçosamente artificial. Alguns desses filmes tinham como referência o *film-noir*, gênero originado em branco e preto, e que agora tinha que ser traduzido e adaptado ao negativo colorido. Esse conjunto de filmes gerou o apelido *Néon Realismo*, até por ser o néon um elemento cenográfico abundante na noite paulistana. Esse tipo de fotografia acabava por se impor bastante no resultado final dos filmes, e isso chamou bastante a atenção do público.

Fale um pouco como você pensava a fotografia de cinema na época e como você a vê hoje.

Quando comecei a fotografar ficção, meu modelo eram os filmes que eu adorava, o novo cinema americano (Coppola, Scorsese, de Palma), os filmes de Godard e Truffaut, os do novo cinema alemão (Fassbinder, Herzog, Wenders) que então surgiam. Como a finalização era ótica, o trabalho de iluminação e exposição era bem mais crítico do que hoje em dia, em que a finalização digital abre um leque bem maior de possibilidades. Isso foi fundamental na minha formação. Trago comigo esse princípio até hoje; acredito que o negativo ou arquivo di-



Arrigo Barnabé, Carla Camurati e Chico Botelho em filmagem de *Cidade Oculta*

gital, o que quer que seja, deve conter em si mesmo, da maneira mais completa e no exato instante da captação, a ideia e a intenção da imagem. Hoje temos mais ferramentas; novos formatos surgem a cada mês; a própria tecnologia do negativo continua a evoluir; mas a imagem continua sempre a serviço da estória que se quer contar.

Chico Botelho [diretor de *Cidade Oculta* e professor de fotografia da ECA-USP] foi essencial para essa nova cinematografia paulista?

Chico Botelho foi uma pessoa muito atuante no cinema, como fotógrafo e realizador. Logo que se formou na ECA, passou a ser professor de Fotografia. Chico era um excelente fotógrafo e, depois de vários curtas e longas, começou sua carreira de roteirista e diretor. Seu primeiro longa, *Janete* [1982], recebeu alguns prêmios em Gramado, e *Cidade Oculta* [1985] estreou no Rio Cine Festival, com prêmios e um grande estarda-

lhaço na imprensa. Logo virou um “cult” na comunidade cinematográfica. Chico, além de tudo, era um ótimo papo; inteligente e inquieto, adorava polemizar. Era um agredor. Sua morte extremamente prematura, em 1991, chocou a todos. Chico foi extremamente importante na minha formação; fui seu assistente durante anos e fotografei os dois longas que ele dirigiu.

Quais as suas influências como fotógrafo de cinema?

São muitas e muito variadas, da pintura, das artes plásticas em geral, dos quadros, da música. A fotografia pode ter muitas fontes de inspiração. Posso citar como meus grandes ídolos: Gordon Willis, Conrad Hall, Sven Nikvist e Sergei Urusevski. Não deixo de ver os trabalhos de Roger Deakins e Christopher Doyle. No Brasil, admiro e acompanho o trabalho de inúmeros colegas; o nível da fotografia brasileira é reconhecidamente excelente.

A questão do apuro técnico era uma questão predominante na sua geração de cinema? O que se discutiu, na época, que não podia mais aparecer na fotografia de cinema e o que deveria ser alcançado?

Acho que essa geração de oitenta teve o privilégio de contar com uma evolução técnica no equipamento cinematográfico. Os negativos ganharam mais sensibilidade; surgiram objetivas mais luminosas. Dentro desse panorama de releitura estética do Cinema, as possibilidades eram maiores. Agora, o apuro técnico variava em cada caso. Havia um desejo de fazer um produto mais cuidado, um resultado mais refinado visualmente. Falava-se na “ditadura da fotografia”, mas quem dava ou não poder ao fotógrafo era, e sempre foi, o diretor do filme. Mas não havia dogmas; creio que cada um perseguiu sua visão.

A questão do público e o de conquistar uma parcela de público para o cinema brasileiro (a classe média) estava no projeto desse cinema dos anos oitenta?

Todo cineasta naturalmente quer que seu filme seja visto. Mas a geração do NCP estava preocupada principalmente em conseguir realizar seus projetos. A dificuldade em conseguir financiamento era imensa.

Os filmes repercutiram na mídia e tiveram público nas salas?

Creio que mais na mídia do que nas salas. Não me lembro de grandes bilheterias nessa época. Mas alguns filmes se saíram relativamente bem nas bilheterias, como *A Marvada Carne*, que chegou a 1.200.000 espectadores. Mas os grandes sucessos bra-

sileiros da época eram filmes dos Trapalhões e filmes cariocas, como *Eu te Amo*, *A Dama do Lotação*...

Como a crítica se posicionou perante esses novos filmes dos anos oitenta?

Em geral, era receptiva; o NCP era bem acolhido pela maioria da imprensa.

A crítica propôs algum confronto com a geração anterior?

Não recordo de nenhum confronto de gerações; o cinema paulista atuava como uma comunidade com os mesmos interesses.

As referências cinematográficas que aparecem em boa parte da cinematografia brasileira da década de 1980, vistas hoje, era uma vontade legítima da geração dos brasileiros que faziam cinema na década, ou se estava apenas seguindo uma tendência internacional?

É claro que a geração dos anos oitenta estava muito aberta ao mundo e ao cinema que era praticado em outros países. Isso não torna menos legítima ou original essa manifestação. O mundo mudava, e o cinema acompanhou essa mudança.

Quais eram as críticas de sua geração em relação a Embrafilme?

Vocês imaginavam que o governo daria uma resposta tão radical como o fim da Embrafilme?

A crítica principal era a falta de atenção para com os projetos paulistas. Os critérios, o sistema de decisões da empresa eram bastante contestados. Os orçamentos eram revistos e muito cortados, mesmo sendo sub-orçados

na origem. Ainda assim, o fim da Embrafilme pegou a todos de surpresa, assim como o confisco da poupança e todo o resto que se seguiu.

Como a interrupção da produção de longas-metragens no Brasil em 1990 impactou o cinema dos anos 1980?

O fim da Embrafilme foi o fim do cinema brasileiro na época. A produção cinematográfica simplesmente parou em todo o país. Foi um enorme desserviço à cultura brasileira. Carreiras promissoras foram cortadas, projetos engavetados, toda uma comunidade ficou totalmente anulada e abandonada.

No seu ponto de vista, qual a grande contribuição do cinema dos anos oitenta para a cinematografia nacional?

Foi um período importante, de renovação na produção, de pesquisa na linguagem, de discussão dos temas da vida nas grandes cidades, de conquistas estéticas importantes. Boa parte dos integrantes dessa geração sobreviveu ao “desmanche” e continua ativa.

E, sem modéstia, qual a sua grande contribuição para o nosso cinema?

Sem modéstia, não vejo nenhuma grande contribuição. Cada filme é um passo, e ainda falta muito a caminhar.



Chico Botelho dirige cena de *Cidade Oculta*



“Todo o revolucionário projeto ético-estético do Cinema Novo de reinterpretar a realidade social, a situação política e a produção cultural no país a partir da perspectiva do não-oficial, do periférico e do marginal antecede no Brasil o movimento do vídeo independente. O que contribui para que, historicamente, muitos desses realizadores que despontam nos 80 comecem a usar o vídeo como meio, orientados no entanto, por conceitos formulados mais no campo do cinema experimental que na incipiente esfera de produção de arte eletrônica no Brasil. Se os princípios eram os mesmos, a opção pelo vídeo frequentemente foi motivada apenas por seus menores custos de produção em relação à película”.

Yvana Fachine. “O vídeo como projeto utópico de televisão”. In Arlindo Machado (org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

“Em suas diferenças, a TVDO e a Olhar Eletrônico deixaram marcas fundamentais no contexto da arte mídia brasileira, tanto na geração de uma nova perspectiva para o campo das artes visuais – como é o caso de Tadeu Jungle e Walter Silveira, que ampliam em suas experiências televisivas a realização de uma série de vídeos experimentais, videoinstalações e performances multimídia, tendo no decorrer dos anos 1990 uma participação efetiva neste campo -, quanto de uma nova visão para o campo da televisão, da publicidade e do cinema nacional, trazida por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Marcelo Tas, Marcelo Machado, Paulo Morelli, Renato Barbieri e Fernando Meirelles, que mantêm presença marcante no cenário desses campos nos anos 2000. (...) Além dessas iniciativas coletivas, muitas outras ocorreram ao longo dos anos 1980, originadas tanto de produtoras independentes de vídeo quanto de TVs comunitárias, livres e clandestinas. O importante neste

período era abrir o espaço das práticas midiáticas para a diversidade de opiniões e visões divergentes. Para referendar apenas alguns nomes significativos e diferenciados de produção videográfica, temos as produtoras independentes Cockpit, Videoverso, Videcom, Telecine Maurin, VTV, Conecta Vídeo, Emvídeo, Antevê, Videofilmes, entre outras. (...) Naquele momento, não havia as facilidades encontradas hoje nas práticas midiáticas (como o acesso facilitado por meios de equipamentos digitais), tampouco a pulverização dos canais de comunicação (fenômeno encontrado hoje, por exemplo, nos múltiplos canais de televisão a cabo, na telefonia móvel e na internet). A grande diferença entre uma e outra época é justamente a compreensão de que há uma passagem de contexto entre uma cultura das mídias, que se refletia na década de 1980, para uma cultura digital, presente nesse início do século XXI”.

Christine Mello, *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Ed. Senac, 2008, pp. 103-5.

VÍDEOS

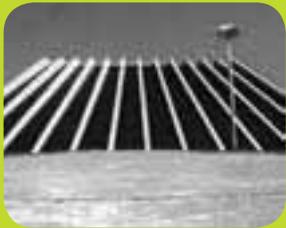


Quimanguinada

RUTH SLINGER

SP, 1982, 6 min, VHS

Uma moça come uma manga e se lambuza, transformando o ato num gesto existencial de ironia e prazer. Protagonizado por Graça Marques, que também colaborou na criação e produção da obra.



Brasília

FERNANDO MEIRELLES, MARCELO

MACHADO / OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1982, 3 min, U-Matic

Hino Nacional como trilha sonora para visão subjetiva e poética de Brasília à luz de Oscar Niemeyer.



Caderneta de Campo

CATHERINE HIRSCH, EDSON JORGE

ELITO, JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA,

NOILTON NUNES / TEATRO OFICINA

SP, 1983, 59 min, U-Matic / VHS

Apanhado de manifestações do grupo de teatro Oficina, liderado pelo diretor José Celso Martinez Correa: ensaios, passeatas para impedir a desapropriação do prédio onde ensaiavam, a polêmica participação de José Celso no Festival de Cinema de Gramado. O vídeo foi o ganhador do grande prêmio na primeira edição do Videobrasil, em 1983.



Eletricidade

ALFREDO NAGIB

SP, 1982, 13 min, U-Matic

A composição-tema que conduz o documentário traz uma abordagem poética sobre a eletricidade. Kodiak Bachine, compositor e *performer*, dá o tom para a transformação dos humanos em seres guiados por controle remoto.



Frau

ISA CASTRO, TADEU JUNGLE,

WALTER SILVEIRA / TVDO

SP, 1983, 18min, U-Matic

Um mergulho no cinema brasileiro no Festival de Gramado de 1983, gravado em 24 horas durante o último dia do Festival. A câmera circula pelos corredores, piscinas e palco do evento, centralizando seu olhar sobre os cineastas Júlio Bressane, Neville D'Almeida e José Celso M. Corrêa. Inicia a trilogia linguística que seria completada por *Non Plus Ultra* e *Heróis da Decadência*, e pode ser considerado a primeira síntese do grupo TVDO.



Ali Babá

PAULO MORELLI / OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1984, 12 min, U-Matic

Entrevista feitas numa feira-livre, no acampamento de desempregados no Ibirapuera e na Assembléia Legislativa busca descobrir "Com quem está o dinheiro do Brasil?". No Congresso Nacional, os deputados se mostraram ofendidos, relutando em dizer quanto ganhavam. Paralelamente, uma voz conta a estória de "Ali Babá e os 40 ladrões".



Graffiti Efêmero

MARINA ABS

SP, 1984, 4 min, U-Matic

O ator e DJ Theo Werneck é a estrela desta videoperformance. Empunhando uma espada de néon verde num cenário completamente às escuras, ele simula sombras e golpes, como um guerreiro cibernético punk, ao som da banda alemã Kraftwerk.



Do Outro Lado da sua Casa

MARCELO MACHADO, PAULO MORETTI,

RENATO BARBIERI / OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1985, 19 min, U-Matic

Documentário sobre ideias e sensações de mendigos e pessoas deserdadas na cidade de São Paulo. Os depoimentos contundentes de entrevistados revelam o quanto preconceitos e atitudes "desumanas" nos afastam uns dos outros.



Non Plus Ultra

TADEU JUNGLE / TVDO

SP, 1985, 30 min, U-Matic

Vídeo experimental que utiliza de forma anárquica várias formas de narrativa, criando um intenso painel de verbo e imagem. Com a curiosa participação do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso falando em francês sobre a “importância do ócio”; o vídeo está gravado em quatro idiomas e é o segundo trabalho da trilogia composta por *Frau* e *Heróis da Decadência*

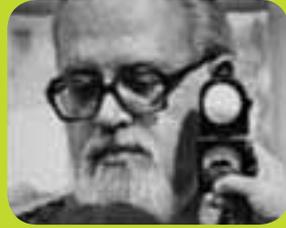


Every Step...

GERALDO ANHAIA MELLO, PAULO BAROUKH

SP, 1986, 5 min, VHS

Experimentação do uso de *steady-cam* numa câmara de VHS, ao som do grupo The Police. Produção VTV.



Ih! Ma Temo que Vê um Curta

MÁRCIA DE CARVALHO, PAULO BAROUKH

SP, 1986, 6 min, U-Matic

Documentário sobre as filmagens do curta-metragem *Poema: Cidade*, no qual vídeo e cinema estão juntos numa discussão sobre técnica, linguagem e criação. Produção VTV.



Mergulho

MARINA ABS

SP, 1986, 3 min, U-Matic

Estudo sobre o tempo real, transcorrido, e o tempo fílmico, editado. A artista altera a velocidade dos movimentos e ações de uma garota que se prepara para ir ao treino de salto ornamental.



Myde o seu Dial: um Rádio-Clip com as Ondas do Ar

TATA AMARAL, FRANCISCO CESAR FILHO

SP, 1986, 12 min, VHS

Uma ficção com a atuação das rádios-livres as chamadas rádios piratas. Uma banda sonora autônoma, pronta para ser levada ao ar por uma hipotética rádio clandestina – Rádio Vadia, entre manifestos e chamadas de rádios existentes (como a Xilik de São Paulo e a Venceremos de El Salvador). A presença nos estúdios da rádio de uma especialista em Física Aplicada explicando a propagação das ondas hertzianas pelo ar e, ainda, Arlindo Machado esclarecendo a ideologia deste tipo de atuação sonora. Destaque para a receita de como preparar um transmissor e para o mini-clipe “Nós Queremos as Ondas do Ar”, com músicas do grupo Ramones.



Vt Preparado AC/JC

PEDRO VIEIRA E WALTER SILVEIRA / TVDO

SP, 1986, 10 min, U-Matic

Vídeo-ensaio que aproxima o poeta concretista Augusto de Campos (AC) e o músico e poeta norte-americano John Cage (JC), criador do piano preparado. Som e ruído. Silêncio e imagem se contrapõem no vídeo, que reúne participações de Haroldo de Campos, Waly Salomão, Arrigo Barnabé e Décio Pignatari.



A Novidade

ROBERTO BERLINER, SANDRA KOGUT

RJ, 1987, 4 min, U-Matic

Videoclipe para a música de Gilberto Gil e Herbert Vianna, gravada pelo grupo Os Paralamas do Sucesso. A banda toca na balsa que faz a travessia Rio-Paquetá, e os passageiros interferem na música original com falas e ruídos.



Pivete

LUCILA MEIRELLES

SP, 1987, 6 min, VHS

Documentário experimental sobre a realidade do menor vista por ele mesmo.



Heróis 2

TADEU JUNGLE

SP, 1987-2003, 32 min, U-Matic / DV

Trabalho experimental panorâmico que registra e vivifica as vibrações e antagonismos de um país e de um mundo em crise de caminhos. Heróis contemporâneos colunáveis e anônimos, estrelas e decadentes representam e/ou simplesmente vivem sob a razão dos signos do extermínio e da eperança. É um “audiovisual mutante”, atualmente na sua segunda versão. A primeira (*Heróis da Decadensia*, 1987, o terceiro vídeo de uma trilogia) foi modificada em 2003 com o acréscimo da participação do poeta Waly Salomão e com a retirada de duas cenas. A ideia do autor, que prepara o *Heróis 3*, é trocar cenas com o passar do tempo, transformando partes e, aos poucos, a obra original.



Kátia Flávia, a Godiva do Irajá

ROBERTO BERLINER, SANDRA KOGUT

RJ, 1987, 4 min, U-Matic

Videoclipe para canção de Fausto Fawcett. As câmeras borradas perseguem uma “louraça belzebu”, consumidora de calcinhas bélicas, desfilando lado a lado com flagrantes da vida noturna de Copacabana.



Explicit Grafitti

ARTUR MATUCK

SP, 1987, 15 min, VHS

Nesse vídeo experimental, grafites da cidade de São Paulo são registrados em imagens estáticas sequenciais de televisão de varredura lenta (*slow scan television*), que são gradativamente invadidas e distorcidas pela trilha sonora.



Alagados

ROBERTO BERLINER

RJ, 1988, 5 min, U-Matic

Videoclipe para a música “Alagados”, da banda Os Paralamas do Sucesso.



Andréa Andréide

EDER SANTOS, ROBERTO

BERLINER, SANDRA KOGUT

RJ, 1988, 4 min, U-Matic

Videoclipe para a canção escrita pelo poeta Chacal e musicada por Ricardo Barreto. Andréide com roupa sadomasoquista percorre as ruas do Rio de Janeiro.



Duelo dos Deuses

PEDRO VIEIRA / TVDO

SP, 1988, 22min, U-Matic

Reportagem sobre a expansão das Igrejas Evangélicas no Brasil e a comercialização

da fé pela televisão. O *Duelo dos Deuses* refere-se a um encontro anual patrocinado pela igreja milionária de Edir Macedo no estádio do Pacaembu. Um documentário que experimenta a edição como voz narrativa.



A Paixão Segundo Bruce

LUIZ DUVA

SP, 1989, 16 min, S-VHS

Poderia não ser o Batman, poderia não ser o Coringa. Mas é. E quando se trata da impossibilidade de amar, aí sim com eles as coisas ficam ainda muito mais complicadas.



Ação na Cidade

FRANCISCO CESAR FILHO, JOÃO CARLOS

SPÓSITO, PAULO BAROUKH

SP, 1989, 7 min, U-Matic

Documentário sobre a produção de curtas-metragens em São Paulo, com depoimentos de realizadores, produtores e a opinião de entrevistados sobre a projeção de curtas antes dos longas-metragens nos cinemas. Produção VTV Vídeo.



Carta de Nova York

ANNA MUylaERT

SP, 1989, 6 min, VHS

Esta ficção aborda a relação de uma estrangeira do Terceiro Mundo com Nova York. Sentada num café, pensa sobre a inacessibilidade da cidade e o comportamento dos homens com quem se relacionou. Trilha sonora de André Abujamra.



foto: Ana Romano

Elixir do Pajé

HÉLVIO RATTON

MG, 1989, 21 min, VHS

Três colegiais lêem e comentam, às escondidas, o poema erótico-cômico “O Elixir do Pajé”, do escritor mineiro Bernardo Guimarães. O poema é um divertido monólogo de um homem com seu membro (não mais) viril. Com Paulo César Pereio, Ana Romano, Simone Magalhães e Mônica Magalhães.



E o Zé Reinaldo, Continua Nadando?

ADRIANO GOLDMAN, HUGO PRATA /

OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1989, 14 min, U-Matic

Ficção que mistura tons cômico e de suspense. Como protagonista, Giulia Gam interpreta a telefonista que pressente um assassinato no clube onde trabalha. Com Guarnieri, sócio do clube, ela confidencia a suspeita e o envolve na trama.



Eu Vi

ANNA MUylaERT, MÁRCIA DE CARVALHO

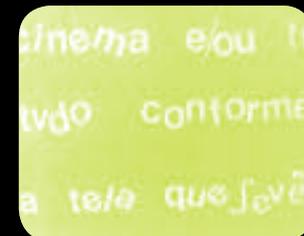
SP, 1990, 4 min, VHS

Videoclipe para a música homônima da dupla paulistana Os Mulheres Negras. A faixa é uma crítica ao racismo.

TELEVISÃO

“Apesar disso, a penetração dos independentes foi lenta, mas não foi destituída de importância. Inicialmente, os seus produtos não tinham espaço na televisão, mas acabaram aparecendo indiretamente através da influência que eles exerciam sobre a própria programação comercial da televisão. Programas ou séries como Armação Ilimitada (1985/88) ou TV Pirata (1988/90), ambos realizados sob a direção geral de Guel Arraes, jamais teriam sido possíveis não fosse a introdução pelos independentes de um estilo jovem de produção, com alta dose de humor crítico e criatividade.”

Arlindo Machado. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras : Itáu Cultural, 2007.



Mocidade Independente

NELSON MOTTA E TVDO / TV BANDEIRANTES

SP, 1981-82, 80 min, U-Matic

Programa musical com direção da TVDO, apresentado e codirigido por Nelson Motta, foi veiculado na TV Bandeirantes entre 1981 e 82. Serão exibidos blocos do programa com apresentações musicais de Itamar Assumpção, Raul Seixas, Jorge Mautner, Ângela Rô Rô e videoclipes de Gang 90 e Absurdettes. Destaque para a reportagem sobre o artista plástico Hélio Oiticica apresentada por Waly Salomão e para o bloco estrelado pelo grupo teatral Adrúbal Trouxe o Trombone.



A Fábrica do Som

LUIS ANTONIO SIMÕES DE CARVALHO /

TV CULTURA

SP, 1983-84, 13min

Programa musical de auditório voltado para o público jovem, que tinha como diferencial a participação ativa da plateia. Considerado um marco na música jovem brasileira da década de 1980, revelou grupos como Titãs e Ultraje a Rigor. Foi a primeira participação de Tadeu Jungle na frente das câmeras. Serão exibidos fragmentos do programa com apresentações de Ultraje a Rigor, Titãs e concursos com a plateia.

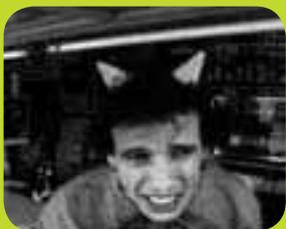


Avesso/Futebol

TADEU JUNGLE / TV CULTURA

SP, 1984, 45 min, U-Matic

Avesso foi uma série de cinco documentários experimentais realizados para a TV Cultura a pedido de Fernando Jordão. O programa foi vetado pelo então presidente da Fundação Padre Anchieta, que ameaçou apagar toda a série Avesso (Futebol, Circo, VTV e Festa-Baile) “por não servir aos propósitos de uma TV Educativa”. Este episódio é sobre uma partida de futebol (São Paulo x Corinthians) e focaliza o que a TV não vê: ambulantes, torcedores, linguagens e posturas daqueles que estão fora do estádio.



Amigo Urso

TV VIVA

PE, 1985, 11 min, VHS

O repórter Brivaldo, personagem criado por Cláudio Barroso, vai ao bairro de Brasília Teimosa e conversa sobre “cornear” e “ser corno”. Já Cornélia Chinfirim, interpretada pelo mesmo ator, interage com o mesmo tema junto à ocupação burguesa de Boa Viagem.



Almoço com Maluf

FERNANDO MEIRELLES, MARCELO TAS /

OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1984, 5 min, U-Matic

Ernesto Varela, repórter ficcional interpretado por Marcelo Tas, entrevista o político Paulo Maluf em um almoço.



Crig Rá!

OLHAR ELETRÔNICO / ABRIL VÍDEO / TV GAZETA

SP, 1985, 45 min, U-Matic / VHS

Programa veiculado semanalmente na TV Gazeta durante seis meses, alcançou enorme sucesso entre os jovens ao buscar um resultado contrário ao visado pela TV – conscientizar e desmistificar. Além de São Paulo, chegou a ser transmitido também em Porto Alegre (TV Guaíba), Rio de Janeiro (TV Record) e Brasília (TV Nacional). Será exibido o último programa transmitido, no qual o grupo lança uma campanha pela continuação do *Crig Rá!*, apresentando entrevistas com membros da equipe da Olhar Eletrônico e exibindo suas matérias preferidas.



Varela em Cuba

MARCELO TAS, TONIKO MELO /

OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1985, 19 min, U-Matic

Ernesto Varela viaja à Cuba, tornando-se um dos primeiros profissionais da televisão brasileira a filmar livremente na ilha de Fidel.



Varela em Nova York

HENRIQUE GOLDMAN, MARCELO TAS /

OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1985, 11 min, U-Matic

Ernesto Varela circula por Nova York com a missão de desvendar por que os habitantes da capital do ocidente tem tanta pressa. Atrás do quê eles estão?



Varela em Serra Pelada

FERNANDO MEIRELLES, MARCELO TAS /

OLHAR ELETRÔNICO

SP, 1985, 19 min, U-Matic

Ernesto Varela faz uma visita ao garimpo de Serra Pelada.



Varela no Congresso Nacional

FERNANDO MEIRELLES, MARCELO TAS /

OLHAR ELETRÔNICO

1985, 15 min, U-Matic

Ernesto Varela aterrissa na votação das eleições diretas para presidente. Os partidos ligados ao governo do General Figueiredo boicotaram a sessão. Por 22 votos, a emenda deixou de ser aprovada. Varela desestrutura o discurso político daqueles que votaram contra a emenda.



TV Cubo

MARCELO MASAGÃO

SP, 1986, 10 min, VHS

A TV Cubo, que foi ao ar no canal 3, foi a primeira transmissão televisiva pirata no Brasil e abria com: “Tele-humanos em geral, boa noite. Pedimos desculpas, mas estamos invadindo o ar do seu lar. Pedimos que sigam atentamente as nossas instruções. Está entrando no ar a TV Cubo”.



Luni

RUTH SLINGER / TV MANCHETE

SP, 1988, 47 min, U-Matic / VHS

Realizado pela extinta Manchete, o programa especial sobre a banda paulistana Luni mescla entrevistas com apresentações musicais em estúdio e videoclipes. Nessa época, a diretora já acumulava experiências pioneiras com videoclipes.



O Mundo no Ar

MARCELO TAS / OLHAR ELETRÔNICO /

TV MANCHETE

SP, 1987, 22 min, U-Matic

Telejornal ficcional, que mistura fatos absolutamente inverídicos com outros fatos reais cobertos pelos telejornais tradicionais, parodiando e comentando a linguagem padrão dos telejornais com humor desconcertante. Entre os “repórteres especiais”, encontra-se o “repórter” ficcional Ernesto Varela, interpretado por Marcelo Tas.



TV Mix I e II

TADEU JUNGLE / TV GAZETA

SP, 1988-89, 4 min

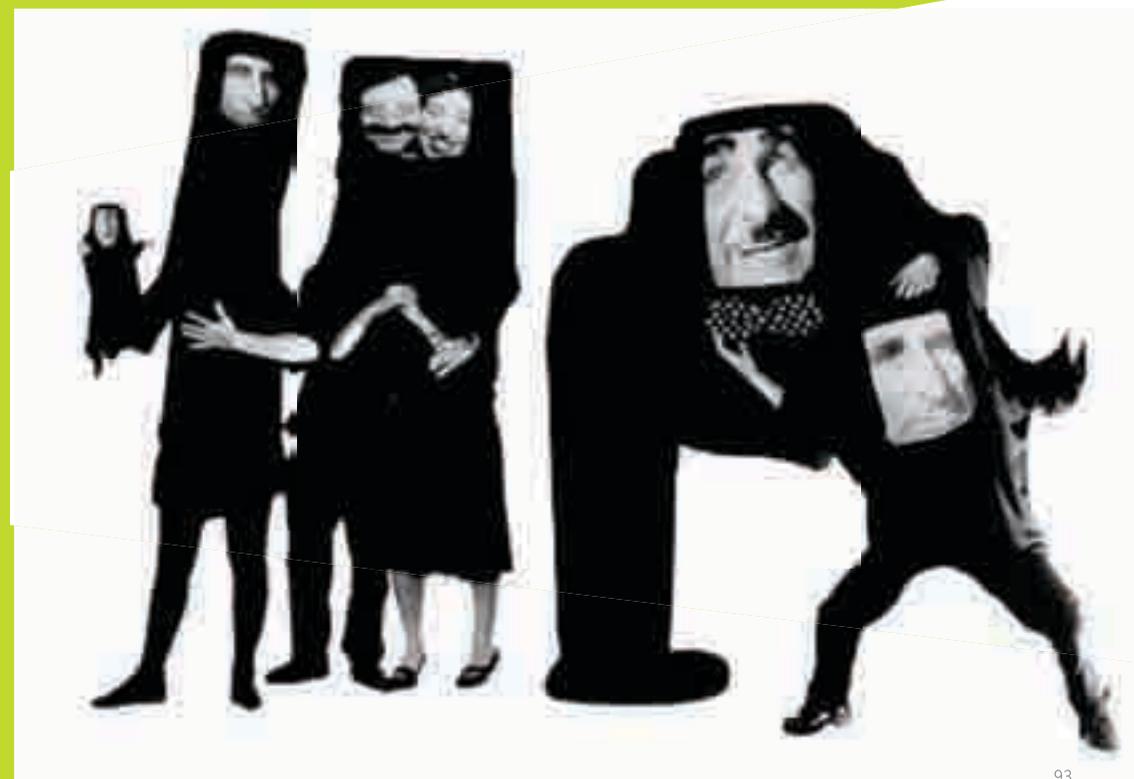
Um programa de jornalismo e variedades, realizado ao vivo na TV Gazeta. Os recursos precários aliados à abertura e ao incentivo dados pela emissora permitiu que o programa se tornasse um espaço também de improvisação, efetivando-se como uma experiência televisual entre jovens da época. Foi o primeiro programa da televisão brasileira a ter um âncora Drag Queen (a Condessa); revelou a Astrid Fontenelle e abriu uma câmera “ao vivo” para o público se expressar na calçada da Avenida Paulista (Câmera Aberta). Serão exibidos fragmentos de Condessa e Astrid.

Fazendo parte das comemorações dos 30 anos da primeira VideoCriatura, Otavio Donasci faz uma edição pessoal de trechos das videoperformances mais importantes dos seus arquivos. Criadas na década de 80, as VideoCriaturas são seres híbridos, costura de linguagens videográficas e corporais que interagem ao vivo com as pessoas, dialogando com várias outras linguagens artísticas como teatro, dança, performance, instalações multimídia e eventos de marketing. O documentário é um desfile da prolífica produção de criaturas de Donasci como: VideoFantoche, VideoBusto, VideoTauro, VideoSSauro, VideoMasks, VideoEsqueleto, VideoBaloão, Hydra, PlasmaCriatura, Criatura-Imersiva e dezenas de outras ao longo dessas 3 décadas, além de trechos de entrevistas.

30 Anos de VideoCriaturas Edição do arquivo de Otavio Donasci

OTAVIO DONASCI

SP, 2010, 50 min, DVD



INTERCITIES SÃO PAULO-PITTSBURGH

ARTUR MATUCK

SP, 1988, 12min, VHS – registro de evento

Evento de telecomunicação e arte que conectou artistas de São Paulo, Brasil, atuando no Museu da Imagem e do Som, e seus colegas da Universidade Carnegie Mellon em Pittsburgh, EUA, no dia 25 de janeiro de 1988.

A interconexão simultânea se deu através da conexão entre telefones, equipamentos de televisão de varredura lenta (*slow scan television*), câmeras de vídeo e monitores de TV. O projeto da estrutura operacional do evento previa a instalação de dois equipamentos de SSTV, em cada terminal, permitindo que o fluxo de imagens ocorresse simultaneamente em ambas direções. Esta estrutura instalada permitiu um contínuo intercâmbio cultural e artístico entre os dois terminais, caracterizado pelo diálogo e pela interatividade. A realização deste evento de teletransmissão internacional demonstrou a possibilidade, inédita no Brasil, de se estabelecer um processo de comunicação bidirecional e interativo através do intercâmbio de vídeo digital. No Brasil, *Intercities* representou o primeiro evento de televisão bidirecional-interativa, em tempo real. A demonstração do potencial para a interação televisual entre diferentes regiões do planeta propunha implicitamente uma crítica ao caráter hierárquico do modelo unidirecional dominante da indústria da televisão e sugeria um futuro possível de equalização global e de gestação da consciência planetária através da comunicação eletrônica.

PRODUÇÃO INSTITUTO DE PESQUISA EM ARTE E TECNOLOGIA - IPAT SÃO PAULO, SP, BRASIL E DIGITAL ARTS EXCHANGE - DAX GROUP PITTSBURGH, PENNSYLVANIA, USA **ARTISTAS EM SÃO PAULO** PAULO LAURENTIZ, ARTUR MATUCK, OTAVIO DONASCI, REJANE AUGUSTO CAETANO, MILTON SOGABE **ARTISTAS EM PITTSBURGH** BRUCE BRELAND, JIM KOCHER, TAKUMI JASCHIMI E MATTHEW WRBICAN **DIREÇÃO E PRODUÇÃO** ARTUR MATUCK **EDIÇÃO DE VÍDEO** IVAN SOARES DAVID **SOM** VANDERLEY LUCENTINI



VARREDURA LENTA:

Dispositivo de produção e distribuição de imagem eletrônica fixa, em que a velocidade de varredura é bem mais lenta do que a do vídeo convencional (no mínimo 8 segundos para cada quadro).

Destina-se sobretudo à circulação bidirecional de imagem, texto e som através do canal telefônico, mas também pode ser transmitida por radioamador ou qualquer outra forma de distribuição de sinal de áudio. Já existem hoje [1995] sistemas de varredura lenta em alta resolução, com mais de mil linhas de definição vertical.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 3ª edição, 1995.

FERNANDO MEIRELLES



Em 1980, na Praça Benedito Calixto em São Paulo, cinco estudantes da FAU-USP criaram a produtora de vídeo independente Olhar Eletrônico. Em termos de negócio era uma empreitada destinada ao fracasso: na época não havia mercado para produção de vídeo e as emissoras de televisão sequer imaginavam a possibilidade de exibirem produção nacional que não fosse produzida internamente. Mas por não saber que era impossível, o grupo de amigos foi lá e fez.

Inicialmente, uma câmera U-Matic e uma ilha de edição, compradas numa “vaquinha” e instaladas na sala de estar da casa onde também morávamos, foram usadas para a produção de alguns vídeos que participaram do primeiro Festival Videobrasil em 1982. Por não haver muitos outros grupos fazendo vídeos na época, ganhamos de cara uma baciada de prêmios, o que deu uma relativa alavancada na produtora e fez com que a Olhar Eletrônico recebesse o rótulo de pioneira da primeira geração de produtores independentes no Brasil.

Esta pequena visibilidade levou o jornalista Goulart de Andrade a nos procurar e nos convidar a produzir um programa, ou ocupar

um horário vago na extinta TV Gazeta, nas segundas-feiras às onze da noite. Nenhum de nós jamais havia pisado num estúdio de TV, mas este não nos pareceu ser um empecilho para topar a empreitada. Estreamos uma semana após o convite. Audiência do horário? Umas dezesseis pessoas, provavelmente. Só na terceira segunda-feira em que fomos ao ar batizamos o programa com o nome de Antenas. Até ali não tinha nome nenhum, começava e pronto.

Não se pode dizer que Antenas fosse um programa caótico, pois sequer se poderia dizer que era um programa. Não havia cenários, nenhum formato – apesar de pretender ser uma revista semanal – e nenhum apresentador fixo. Éramos interrompidos no ar constantemente pelo Goulart, como um professor que nos dizia que o ritmo estava caindo, ou que essa ou aquela entrevista deveria ser mais ágil. Como não havia patrocinadores, não estávamos sendo pagos. E provavelmente ninguém da direção da Gazeta sequer sabia que a emissora ainda estava no ar depois das onze. Pudemos, então, fazer o Antenas por seis semanas seguidas, e neste tempo aprendemos algumas coisas.

Com a experiência adquirida, o Goulart nos transferiu para outro horário e começou a produzir o *23ª Hora* que ele apresentava, também levado ao ar pela Gazeta, mas era pré-gravado. Produzir quase duas horas semanais de programa de reportagens sobre a noite de São Paulo nos obrigou a nos organizarmos na marra. Nada como a pressão de um horário-limite para entrega da fita na emissora para formar profissionais de TV ágeis e com espírito de improvisação.

O grupo foi ganhando adeptos. Cada novo candidato a participante começava carregando o gravador, que era um tijolo de uns oito quilos, e aos poucos ia experimentando outras funções, até encontrar aquela que o motivasse mais. Fazer câmera e montar eram as minhas favoritas. Sem pensar, já fazia o chicote preciso e encontrava o alvo que buscava: a mão corrigia o foco como se mudasse marcha num automóvel, sem passar por nenhuma área consciente do cérebro. A câmera passou a ser um prolongamento do meu corpo. Puro prazer. Na ilha de edição, o momento mágico era a hora de colocar a música, e com ela ver transformado completamente o sentido do

que estava sendo montado. Na maioria das vezes, a montagem já era feita sobre a trilha, como a MTV viria a fazer anos depois.

Durante o período em que estivemos no ar semanalmente, oito anos sem interrupção desde nossa estreia desastrosa, nunca contratamos nenhum profissional do mercado. Nós mesmos dirigíamos a Kombi, fazíamos câmera, cozinhávamos, pautávamos, apresentávamos, montávamos e mixávamos nossos programas. Talvez justamente por ninguém ter nos ensinado como deveria ser feito é que acabamos fazendo uma televisão que trazia um certo frescor de linguagem. Ao reinventar a roda, acabávamos inadvertidamente seguindo por alguns caminhos não trilhados. A televisão é voraz; ela te obriga a aprender a não guardar uma ideia: entre o estalo e a gravação, às vezes não se passavam nem duas horas. Aprendemos, assim, que esvaziando a cabeça, o tempo todo abríamos espaço para novas ideias. Esse treino nos deixou azeitados, criativos. Foi com este azeite que temperamos a sala da que servimos aos poucos que sentaram em nossa mesa nos anos oitenta.



Ilha de edição da Olhar Eletrônico

MARCELO MACHADO



Antes do Olhar Eletrônico, havia o cineclube do G-FAU, o Atelier Mãe Janaína's e a Aruanã Filmes. Explico: os que se juntaram ali pra fazer vídeos, sócios ou não, vinham da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e lá, viam mais filmes do que faziam projetos. O Paulo, o Dario e o Fernando também estiveram juntos no princípio de uma produtora de desenhos animados ultra-experimentais que tinha como base uma Oxyberry meio parada da ECA. E houve também essa sobreloja transformada em atelier, um espaço na Vila Ida onde fazíamos cursos de desenho, revista de poesia, coral, geodésicas, aquário, sexo. Tudo ali.

O Fernando quis então fazer como trabalho de graduação um filme de média-metragem em 16 mm. Fez o orçamento e descobriu que compraria duas “ENGs” U-Matic com o mesmo dinheiro. Desculpem por usar linguagem de época; a ENG era o conjunto câmera-gravador portátil para gravações em externa e, o U-Matic, um cassete de 3/4 de polegada. Ele foi ao Japão, comprou, voltou e ainda pagou a viagem vendendo uma pro Teatro Oficina, onde o Zé Celso queria criar um terreiro eletrônico. Não havia produtoras com esse tipo de equipamento em São Paulo. Havia as produtoras de cinema, com ou sem equipamento. Eu e o Beto, estáva-

mos certos de que não seríamos arquitetos, e saímos mochilando pela América. Quando voltamos, eles já estavam planejando comprar uma ilha de edição. Entramos.

A casa da Benedito Calixto também já existia. Alugada como moradia, mantinha um certo espírito de comunidade, palco de debate permanente, ponto de encontro e encubadora de toda sorte de projetos. A sala da frente virou produtora, e a praça, uma extensão – com o teatro e o jornal do Lira Paulistana no auge e aquela música toda surgindo bem ali. Então houve muito improviso, uma efervescência de ideias, e o plano foi logo virando fazer a televisão do terceiro milênio - uma piada que gostávamos de contar, e na qual muitas vezes queríamos acreditar. Ah!, muito importante: o cinema estava em crise.

Se a portabilidade e versatilidade do vídeo fizeram os projetos de filmes virarem programas de televisão? Não só. Houve uma mistura da inovação tecnológica com o clima de abertura política, nossa inquietação e criatividade aliadas à falta de compromisso com técnicas ou métodos de trabalho. Por isso acho que houve pioneirismo sim, o primeiro acesso a uma nova tecnologia. Mas, mais do que isso, houve esse conjunto de fatores igualmente importante. Esse exercício de invenção permanente foi gerando frutos: vídeos-experimentais, curtas-metragens, pequenos musicais, reportagens e documentários. Muita gente com as mesmas inquietações foi chegando, o grupo foi crescendo; mudamos de casa, que passou a ser só produtora, e começamos a estudar pra valer. Não cinema e televisão, mas filosofia, psicologia, arte e religião. Quando o Videobrasil nos premiou e o Goulart de Andrade nos abriu a porta da TV, haviam se passado três anos. Mais uma vez nós entramos.

Depois do Goulart, veio a Abril, que tinha alugando toda a faixa noturna da incipiente TV Gazeta. No domingo à noite ela colocou seus trunfos para competir com o Fantástico, e nós estávamos entre eles. O *Olho Mágico* foi o berço do Ernesto Varella e das matérias de rua, como *Ali Babá*. O Roberto de Oliveira, que era o diretor-geral, resolveu então nos passar também o programa musical da casa, e fizemos o *Crig Rá!* – talvez a frente mais coletiva do período, com diretores se revezando a cada semana –, muitos vídeos e pirataria da MTV americana. Os dois programas tinham uma audiência seleta em São Paulo e repercursão nos cadernos de cultura. Um período riquíssimo em que misturávamos jornalismo político com humor, comportamento e música, e íamos abrindo a força o espaço depois da fase de censura.

Seguiram-se outras frentes fugazes, como uma colaboração com o *Mixto Quente* da TV Globo e o programa mais bem-acabado e que sintetizava tudo o havia sido feito até ali, *O Mundo no Ar*, da TV Manchete. Mas, nessa época, começaram também a surgir as especialidades: alguém como o Tas, que era bom na frente das câmeras; outro que era melhor editor; a ideia de ser fotógrafo; e o gosto generalizado pela direção. E o Zé Reinaldo, *Continua Nadando?*, feito pelo Hugo e o Adriano, mostra bem essa fase. Já não éramos mais principiantes, não morávamos mais juntos, estávamos amadurecendo e inclusive constituindo famílias. Uma série de serviços foram aparecendo: vídeos para mostras e exposições, pequenos documentários, campanhas políticas e a publicidade. Quando a publicidade entrou, ficou evidente que precisávamos de funções definidas, da colaboração de profissionais, e inclusive de investimento nas carreiras pessoais. A Olhar Eletrônico começou a terminar ali.



MARCELO TAS

A Minha História da Olhar Eletrônico¹

A TV sobre o caixote

Numa noite paulistana do início dos anos 1980 fui a uma festa que mudou minha vida. Era um dos muitos eventos “multimídia” da época: lançamento de livro junto com *show* de nova banda, leitura de poesia e algum debate sobre política. E, obviamente, bebida e paquera, eixo principal da atividade da maioria que ali estava.

O lugar se chamava Teatro Lira Paulistana, um espaço cheio de labirintos borbulhando de gente. Era o epicentro das atividades da “vanguarda paulista” musical (capitaneada por Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo e Premeditando

o Breque) e várias outras manifestações, como os inesquecíveis bailes-*shows* de sala da banda Sossega Leão.

Esse minicomplexo cultural ficava no porão de um prediozinho feioso, acessível apenas por uma longa escadaria, que começava numa portinha despretensiosa, dessas de correr tipo chaveiro 24 horas, na calçada de frente para a praça Benedito Calixto, no bairro de Pinheiros.

A estrela da noite era Glauco, o novo cartunista da *Folha de S. Paulo*, que lançava seu primeiro livro. A festa ia sem grandes novidades até que, ao sentar para uma cerveja, dei de cara com uma TV em cima do caixote. Vocês, crianças que vivem hoje cercadas por telinhas de todos os lados, não têm idéia de como aquela era uma visão surreal: era a primeira vez na vida que eu

assistia à televisão fora de casa!

Mais estranho, ainda, era o que passava. Não parecia TV normal: jornal, novela e programa de auditório. Tratava-se de um material bem tosco e diferente. Mas muito engraçado e atraente. Fiquei mais de uma hora grudado nas histórias que saíam daquele televisor. Até que chegaram os autores das imagens: eram uns moleques como eu, entre 18 e 20 e poucos anos, estudantes e recém-saídos da universidade. Finalmente, elucidaram o que era aquela coisa: vídeo!

“Vídeo, como assim?” É bom lembrar que no Brasil do início dos anos 1980 não existia vídeocassete, nem TV a cabo. Toda programação era produzida pelas próprias emissoras com câmeras e equipes jurássicas.

A novidade daquele momento eram as primeiras câmeras portáteis de vídeo que chagavam no Brasil, compradas por particulares. Com esses novos equipamentos entrando no país, nem sempre pela alfândega, surgia outro tipo de empresa em que toda a moçada descolada queria trabalhar: as produtoras independentes de vídeo. Assim como a “internet” hoje, “vídeo” era a palavra da hora naquele princípio da década de 1980.

Os rapazes que eu acabara de conhecer no Lira Paulistana estavam fundando uma produtora independente de vídeo ali mesmo, na Benedito Calixto. “Quer aparecer por lá?” Mas é claro que sim.

Olhar Eletrônico

Na sede da produtora independente Olhar Eletrônico Vídeo já havia papel timbrado, cozinha comunitária, aula matinal de tai chi chuan, panelão sempre cheio de arroz integral, ervas aromáticas no final da tarde, e até um casal casado oficialmente vivendo num dos quartos, o Agilson Araújo e a Patrícia Frajmund. Um monte de gente como eu, entre 18 e 20 e poucos anos, vivendo em uma espécie de comunidade *hippie*. Só que no meio de tanta coisa “orgânica e alternativa”, num

dos cômodos que já tinha visto até aquele ponto da minha vida : a ilha de edição.

O encontro com aquele monstro barulhento selou definitivamente minha escolha profissional. Era tudo o que eu nunca tinha tido coragem de sonhar: uma máquina de manipular sons e imagens para contar histórias. Uma espécie de cruzamento sexy entre os dois equipamentos que eu mais utilizava na época: calculadora e fliperama.

A seda da empresa, um sobradinho voltado para a praça, era residência e também ponto de encontro depois do expediente daqueles meus novos e estranhos amigos. Eram estudantes de lugares mais variados: Arquitetura, Física e Filosofia da USP, Psicologia da PUC e até gente de rádio e TV da Faap. Eu me identifiquei de cara com aquela mistura de especialidades. A minha vida já era bem agitada e multidisciplinar naquela época. Terminava o curso de Engenharia na Escola Politécnica da USP, onde à noite estudava Rádio e TV na Escola de Comunicação e Artes, a ECA. Mas o que garantiu o carimbo do meu passaporte para entrar na Olhar Eletrônico foi o fato de na época também fazer parte da primeira turma do Centro de Pesquisas Teatrais, CPT, do diretor de teatro Antunes Filho, no SESC Consolação. Depois de muitos vídeos experimentais e alguns documentários, os jovens fundadores da Olhar estavam fissurados para trabalhar com atores e roteiros de ficção.

A primeira incursão ficcional do grupo tinha acabado de ser finalizada: *SAM*, vídeo de 30 minutos, uma superprodução para os padrões daquele início de produtora. Teve até lançamento com comes e bebes na casa dos pais do autor da façanha, Paulo Moretti. Cheguei em cima da hora, junto com Evaldo de Brito, ator e assistente de Antunes Filho, ambos exaustos de um longo dia de ensaios no SESC. Novamente, aquelas imagens diferentes saltando na tela do televisor da sala de visitas lotada de gente balançaram a

¹ Texto gentilmente cedido pelo autor, e publicado em: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras : Itaú Cultural, 2007.

minha alma. Tive certeza que ali tinha alguma coisa muito importante acontecendo.

SAM foi gravado na praia, com vários atores, *travellings*, diálogos bem ensaiados, quase um média-metragem. A fotografia, cheia de bossa, supercloses, ângulos e movimentos inusitados de câmera, era de Fernando Meirelles, um loirinho sempre sorridente com cara de *nerd*. Além de líder natural do grupo, Fernando também se tornaria sócio principal da empresa, já que injetou uma grana extra para comprar uma nova câmera: uma Ikemi alaranjada, tecnologia de ponta japonesa, de três tubos, a primeira câmera “profissional” que caía na mão da moçada.

Além da chegada da nova câmera, buscada “pessoalmente” por Fernando no Japão, o ambiente da Olhar ficou ainda mais elétrico com o anúncio do 1º Festival Videobrasil, para agosto de 1983, no Museu da Imagem e do Som, o MIS. Antes de o festival acontecer, já tinha uma disputa declarada. A principal rival criativa da Olhar, a TVDO (leia-se TV Tudo) de Tadeu Jungle, Walter da Silveira e Pedro Vieira, prometia entrar pesado na competição. Como autênticos Beatles e Rolling Stones do vídeo tupiniquim, Olhar Eletrônico e TVDO sempre alimentaram um confronto estético e artístico. A ousadia de uma era combustível para o avanço da outra.

No começo de 1983, Walter e Tadeu já tinham um programa semanal de grande sucesso na TV Bandeirantes: o *Mocidade Independente*. A gente se roía de inveja. Os meninos da TVDO conseguiram realizar antes o grande sonho de todos nós na Olhar Eletrônico: entrar na televisão.

O Videobrasil e o Goulard de Andrade

O Festival Videobrasil é um nó fundamental nessa história. Marca a entrada em cena dos *videomakers* e sua enorme contribuição à linguagem audiovisual brasileira. Desde 1983,

o festival é um alto-falante de gerações criadoras de uma gramática especialmente influenciada pelos novos equipamentos portáteis de vídeo e as novas tecnologias.

Para mim não é nenhuma coincidência que o grande vencedor do 1º Videobrasil, de 1983, seja o mesmo cara que seria reconhecido mundialmente 20 anos depois com o filme *Cidade de Deus*. Dos prêmios principais do festival, a Olhar Eletrônico levou três, todos originados na tradicional criação coletiva do grupo e com direção de Fernando Meirelles.

Marly Normal, o primeiro prêmio do festival, era uma ficção dirigida por Fernando em dupla com Marcelo Machado. Vídeo bastante experimental, mostrava as 24 horas do dia de uma pessoa comum, passadas freneticamente em poucos minutos numa edição matemática. Cada plano tinha exatamente o mesmo tempo de duração. Foi a minha primeira estreia nos créditos da Olhar: como operador de VT. As câmeras eram portáteis, mas o gravador com a fita U-Matic para captação de som e imagem era um trambolho enorme e chato de carregar. Tarefa sempre dispensada a recrutas recém-chegados ao grupo, como no meu caso.

Graças à inspiração, ao suor e aos bons relacionamentos de Solange Farkas, organizadora do festival, alguns nomes importantes do cinema, televisão e jornalismo – como Roberto Talma, Walter Lima Jr., José Joffily, Pipoka e Gabriel Priolli, testemunharam tudo aquilo como jurados do festival.

Mas o primeiro convite de trabalho com a molecada da Olhar Eletrônico partiu de uma figura inusitada: o jornalista Goulard de Andrade. Ele tinha inventado um programa chamado *Comando da Madrugada*, que mostrava cenas curiosas da cidade de São Paulo nos intervalos dos filmes noturnos da TV Globo. Agora, queria mais. Tinha ocupado integralmente todas as noites da semana da TV Gazeta, canal local que atingia

apenas a Grande São Paulo. Ligou numa quinta-feira convidando a Olhar Eletrônico para estrear na outra segunda-feira um programa próprio, ao vivo. Era tudo o que a gente queria da vida: entrar na TV!

Ernesto Varela e outras crias

TV Gazeta, 22 de agosto de 1983. A estreia da Olhar Eletrônico foi uma farrá. Goulard fez um discurso de abertura e entregou pra Deus. O programa teve de tudo: dois começos, porque achamos que faltou ritmo na largada, desfile de moda com alguns meninos dos Titãs como modelos e uma câmera na rua pedindo para as pessoas falarem sobre a morte delas próprias.

Essas matérias de rua viraram uma referência para o programa. O hoje documentarista premiado Renato Barbieri era o perguntador principal. Recém-aterterrado no grupo, Renato vinha do curso de psicologia da PUC e tinha munição infundável de abordagens para cutucar a mente dos passantes com temas inesperados. Todos nós saíamos para “fazer rua”, como dizíamos na época. Mas foi Barbieri que aperfeiçoou o formato, em dupla com Paulo Moretti na câmera e na troca de ideias. Renato e Paulão eram autênticos pescadores de filósofos populares pelas ruas de São Paulo. Sabiam como ninguém criar silêncios entre a pergunta e a resposta, gerando longas pausas reflexivas que desconcertavam os entrevistados e telespectadores. Era um *timing* bem esquisitão para o padrão de TV da época. Como quase toda a obra da Olhar Eletrônico, ainda é um material bastante vivo e inusitado de se ver.

Até hoje tem gente curiosa sobre possíveis atividades misteriosas dos membros da equipe Olhar Eletrônico. Sempre paira uma suspeita ligada ao sobrenatural. De aquele antro ser sede de uma seita esotérica. Tirando a variedade de orientações espirituais e mundanas do grupo, o certo é que há um segredo espetacular em todo o período em

que ficamos juntos: uma reunião semanal chamada “Cultural”.

Entre 1983 a 1987, auge criativo e comercial da empresa, tirávamos todas as manhãs de segunda-feira para estudar em grupo. A firma parava. Os telefones eram desligados e até o *boy* e a secretária participavam. Cada semana, um de nós era o responsável por apresentar o “Cultural”. Já éramos quase 20 pessoas, havia tempo de sobra para estudar e preparar qualquer assunto. Tudo era planejado minuciosamente com antecedência, com a coordenação de Dazio Vizeu, um jovem amazonense recém-saído da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU/USP, o intelectual mais respeitado do grupo. (Dazio continua fazendo culturais, só que agora para muito mais gente particular. É dele a série *Ética e Grande Cursos*, ambos veiculados pela TV Cultura de São Paulo).

O “Cultural” permitia que, antes de entrar no “horário comercial” da semana, o grupo desse uma parada para ficar três ou quatro horas mergulhado em Platão, Freud, Mazzaropi... ou estudar astronomia, botânica e os filmes de Buster Keaton. No início de cada ciclo, escolhíamos em votações sempre polêmicas e barulhentas a pauta para o semestre seguinte. O “Cultural” não era um mero diletantismo juvenil, mas uma vontade coletiva de criar um campo magnético para as nossas conversas e relacionamentos. Uma plataforma de *links* para outros assuntos fora da rotina mesquinha do cotidiano. Era uma brincadeira levada a sério. Não se admitiam atrasos. E havia sempre um de nós anotando os *insights* da reunião num livro preto. Bastante ousados e caras de pau, escrevemos na primeira página o objetivo do grupo: revolucionar a TV do terceiro milênio!

Esse era o segredo misterioso da Olhar: o “Cultural”. E tem mais outro. No trabalho havia um rodízio permanente de funções. Todo mundo passava por cada etapa do pro-

cesso da realização: da direção da Kombi à direção do programa de TV. Isso incluía fazer câmera, fotografia, edição, texto, cenário e apresentar programa. Curiosamente, essa última era a tarefa que menos agradava à maioria do grupo. Por isso, na hora de ir para frente da câmera, existia um revezamento. Como o das peladas de futebol, quando ninguém quer ser o goleiro.

Foi numa das minhas vezes de ser “goleiro” que surgiu o rascunho do personagem Ernesto Varela. Começou com uma voz diferente, uma situação *nonsense*, um modo desajeitado de olhar a câmera para disfarçar o constrangimento... Pimba!: apareceu uma figura no vídeo bastante diferente de mim. Todo mundo riu, e para mim foi um alívio grande. Era muito mais gostoso interpretar um personagem do que ser eu mesmo naquele momento insuportável que é ficar diante da maldita arma de destruir espontaneidade que se chama câmera de TV.

Estávamos na cidade de Santos, sem saber o que fazer numa tarde de chuva. Descemos a serra de Kombi com duas missões: gravar à noite um *show* do Itamar Assumpção e inventar alguma história para fazer durante o dia. Já sentíamos a pressão e a voracidade da televisão. Só depois de estrear é que a ficha caiu. Tínhamos que preencher duas horas de programação por semana. Haja saúde e ideia para gastar.

Diante de um relógio digital quebrado na praia, gravei um boletim daquele repórter ainda sem nome. Surpreendentes variações climáticas em Santos: 85 graus na Praia do Gonzaga! Voltamos a São Paulo, e aquela brincadeira ingênua virou um quadro do programa. Foi colocada uma vinheta *Santos Urgente*, com letras aparecendo nervosas sobre o papel em branco em uma máquina de escrever. Trilha sonora vibrante de *Breaking News* a la CNN. O que dava uma credibilidade jornalística e deixava aquele absurdo bastante divertido. O autor da vinheta e o *ca-*

meraman debaixo de chuva foi Toniko Melo, hoje um dos diretores mais criativos e atuantes da publicidade brasileira.

Mas o parceiro no parto do personagem que depois me acompanharia por vários anos viajando pelo Brasil e o mundo foi outro. Fernando Meirelles bateu os olhos no material e ficou com a mente em chamas. Começamos juntos a inventar mil outras situações para aquele germe de repórter. Decidimos que ele ia falar de economia, política, esportes e entrevistar personalidades de verdade.

Começamos com uma reportagem que explicava a dívida externa brasileira num terreno abandonado da Av. Paulista. Foi calculado o preço de cada cacho de banana plantado ali no metro quadrado mais caro do Brasil. E assim sugerimos às autoridades a saída para a crise nacional: derrubar todos os prédios dos bancos da Paulista para a produção daquele tipo de banana. O governo militar não aceitou a sugestão e a dívida externa está aí até hoje. Mas a televisão ganhou um novo personagem: o repórter Ernesto Varela.

Graças ao Varela, tive encontros com seres inusitados. Do cacique Raoni a Paulo Maluf, de Nelson Piquet à guarda do Exército Vermelho da União Soviética, de garimpeiros em Serra Pelada ao Chico Buarque em cima do palanque das Diretas-Já. Foram viagens pelo Brasil e pelo mundo que consumiram boa parte dos próximos anos da minha vida.

Daqui de longe, reconheço duas pequenas contribuições da experiência valeresca para a linguagem televisiva. A primeira delas foi abordar temas “sérios” com humor. O personagem de mentira trazia perguntas simples, ingênuas e diretas para os personagens da história de verdade que passavam na frente das câmeras. Num mundo já complexo e confuso, era um alívio alguém fazer a pergunta que o telespectador queria, mas que nunca podia fazer.

Muitas dessas perguntas que pareciam

improvisado eram fruto do trabalho de equipe. Havia um roteiro bem desenhado antes das gravações turbinado pelas ideias do grupo ao longo da semana e especialmente no “Cultural” das segundas-feiras. Na hora do “vamos ver”, com a câmera ligada, às vezes surgiam muitas das sacadas. Momentos que a inteligência e generosidade do Fernando, parceiro na criação e direção nesta primeira fase do personagem, foram fundamentais, sugerindo perguntas e situações para a *performance* final do repórter Varela.

A segunda contribuição varelesca foi a de provocar um novo formato de jornalismo. Como já disse, a ilha de edição era o verdadeiro altar da Olhar Eletrônico. Lá nós passávamos dias e noites cutucando botões da máquina e os nossos cérebros atrás de novas formas de contar uma história na televisão. Com Varela, radicalizamos a participação da câmera, o tal “Olhar Eletrônico”, na história. Ao contrário do credo do jornalismo tradicional, não tínhamos nenhum receio de misturar ficção, realidade e até o próprio *cameraman* na edição da narrativa. Varela começou a pensar alto e a conversar diretamente com o seu *cameraman*. Assim surgiu mais um personagem de ficção, a contraposição ideal para as estrepolias do repórter, o câmera Valdeci.

Nos anos 1980, além de Fernando, houve outros dois Valdecis, igualmente parceiros na criação, edição e direção. Cada um deles, a sua maneira, ajudou a aperfeiçoar e a ampliar o personagem. O primeiro foi Toniko Melo, com quem criei lá no início o episódio do relógio quebrado em Santos. Extremamente criativo e habilidoso com as imagens, tive com Toniko um verdadeiro “casamento” profissional. A palavra é essa mesmo, já que passamos grande parte do tempo convivendo 24 horas por dia na cobertura da Copa do México de 1986. E também numa viagem histórica a Cuba, no verão de 1985, quando nos tornamos

os primeiros profissionais da TV brasileira a filmar livremente a ilha de Fidel.

O talento de Toniko para a cinematografia trouxe para Varela um arrojo e uma beleza de imagens surpreendentes. Na Copa marcamos dois gols: a famosa e polêmica entrevista com o presidente da CBF, o deputado Nabi Abi Chedid, em um quadro com imagens inéditas que conseguimos captar de dentro do campo durante os jogos do Brasil. Tavecido de operador de VT, eu narrava os bastidores do jogo mostrando cenas que as câmeras oficiais não mostravam. Foram imagens belíssimas captadas por Toniko que profissionais experientes do Centro Internacional de Imprensa consideraram as mais lindas da Copa.

O terceiro Valdeci não era da equipe da Olhar Eletrônico. Depois da aventura em Cuba, tentei tirar as primeiras férias profissionais da minha vida, em Nova York. O encontro com a cidade me deixou literalmente sem dormir por alguns dias. Não consegui tirar férias no meio de tanta eletricidade. Para a minha sorte, na primeira semana por lá, conheci o parceiro ideal para produzir o Varela em solo nova-iorquino. Liguei a cobrar para São Paulo e, graças à sensibilidade do jornalista Narciso Kalili, diretor da Abril Vídeo, que transmitia os vídeos do Varela num programa dominical chamado *Olho Mágico*, obtive aprovação para começar a trabalhar imediatamente na série *Varela em Nova York*. O “Valdeci” da empreitada foi um judeu errante nascido em São Paulo, mas cidadão do mundo por opção e vocação: Henrique Goldman, hoje cineasta radicado em Londres.

O auge da experiência de criar e fazer televisão coletivamente na Olhar Eletrônico se deu com *Crig Rá!*. Em 1984, a convite da mesma Abril Vídeo, inventamos esse programa semanal dedicado ao público jovem. Virou um espaço de experimentação de formatos variados. Marcelo Machado, nosso

homem ligado à música e artes plásticas, articulou a produção dos primeiros videoclipes de bandas de rock que brotavam que nem cogumelo depois da chuva naqueles barulhentos anos 80.

Sem concorrentes nas outras TVs, o *Crig Rá!* virou um hit da molecada. Aprendemos a ter controle de uma hora inteira na televisão. O programa começou a ser transmitido numa rede independente para várias capitais do Brasil. Chegamos a ser o programa escolhido para lançar oficialmente o U-2 no Brasil. Beto Salatini, um dos sócios-fundadores da empresa, voltou ao Brasil depois de uma longa experiência como editor de imagens da TV Globo em Londres. Trouxe de lá mais ideias e um padrão técnico de qualidade muito útil para aquela meninada que não tinha tempo nem saco para ler os manuais dos equipamentos. *Crig Rá!* virou uma incubadora de jovens talentos que foram se juntando ao núcleo original da Olhar Eletrônico. A sede, nessa altura na avenida Pedroso de Moraes, ficou pequena de tanta gente.

Alguns dos que chegaram nessa segunda onda são hoje figuras ilustres em várias mídias. Entre elas: a atriz Giulia Gam; a jornalista Paula Cesarino Costa, secretária de redação da *Folha de S. Paulo*; o fotógrafo Adriano Goldman; o diretor Hugo Prata; a produtora Yone Sassa, programadora musical da MTV; o fotógrafo e roteirista José Roberto Sadek; e Sandra Annenberg, jornalista da TV Globo, que estreou como repórter do *Crig Rá!* com apenas 15 anos e jeito de quem fazia aquilo há décadas. Curiosamente, na mesma semana da estreia da Sandrinha no vídeo, recebemos um telefonema da TV Globo querendo contratá-la para o *Fantástico*. Perguntaram se ela já era jornalista formada. Desligaram desconcertados quando informamos que ela não tinha aparecido naquela manhã, pois estava no colégio.

O *Crig Rá!* se autodenominava o “melhor programa de rádio da TV brasileira”. A

minha participação no programa era suave, mas bastante divertida. Fazia um personagem que era o apresentador do programa. Era um ser totalmente eletrônico, gravado em estúdio com todos os efeitos que a tecnologia da época dava direito. Como uma crítica irônica, usava os bordões e o jeito animadinho dos DJs das rádios FM. O nome dele era uma síntese de todas as lanchonetes de *fast food* da época: Bob Mack Jack.

Minha última experiência na Olhar Eletrônico foi um programa que durou apenas quatro edições, mas que gerou uma grande repercussão e também muita confusão: *O Mundo do Ar*. Tratava-se de uma paródia de um telejornal realizado com grande apuro técnico. Foi coproduzido para a recém-nascida TV Manchete, dentro de uma série chamada *Aventura*, dirigida por Fernando Barbosa Lima. Gravamos o primeiro programa numa grande convenção política do PSDB, no Clube Pinheiros, em São Paulo. Para mostrar ao telespectador como é fácil manipular a informação na TV, fingimos que aquela festa toda foi armada para a estreia do nosso programa de TV. Com alguns truques de edição, não foi difícil fazer doutor Ulisses Guimarães, o economista João Sayad e o ministro Almir Pazianotto saudarem a estreia do novo programa, e dizer o quanto estavam honrados em estar na “nossa” festa.

A saída do programa da TV Manchete foi causada por um mal-entendido surrealista. O dono da emissora, o senhor Adolpho Block, não gostou da paródia que fizemos de um famoso comercial dos computadores Apple. As imagens mostravam um mundo dominado pelo Big Brother, de George Orwell. O senhor Adolpho achou que era uma fila de judeus indo em direção ao forno crematório.

Esse episódio precipitou a minha despedida da Olhar Eletrônico, em 1987, quando fui morar por um ano e meio nos Estados Unidos, com uma bolsa de aperfeiçoamento

profissional da Fundação Fulbright. Deixei o país antes de saber o resultado do 5º Videobrasil, de que continuávamos participando a cada ano. Só em Nova York recebi uma ligação dos meninos da Olhar com a notícia da premiação dupla do *Mundo do Ar*, do júri e do Grande Prêmio Popular, concedida por votação direta do público do festival.

Para o infinito e além

É difícil precisar quando a Olhar Eletrônico acabou. Não houve uma Yoko Ono ou um estopim que causou a separação do grupo. Se perguntados, aposto que cada um dos envolvidos vai dizer uma data ou mesmo um ano diferente. O fato é que a experiência artística coletiva não sobreviveu sem um lugar na TV onde o grupo pudesse fazer televisão “de autor”. Aos poucos, os vídeos institucionais e comerciais foram ganhando espaço e os integrantes começaram a tomar diferentes rumos como pessoas físicas e jurídicas.

É curioso notar que depois da dispersão surgiram grandes projetos que voltaram a reunir partes daquela equipe. E foram justamente esses projetos realizados fora da Olhar, dentro das TVs, que ajudaram a consolidar o espírito e talvez as contribuições mais evidentes da Olhar Eletrônico no audiovisual eletrônico brasileiro.

Em 1990, foi o caso da série infantil *Rá-Tim-Bum*, para a TV Cultura de São Paulo. Na direção geral, Fernando Meirelles convidou Paulo Moretti e eu para nos juntarmos ao animador Flávio Del Carlo e ao roteirista Flávio de Souza na criação do projeto. Depois vieram vários outros ex-Olhares para dirigir quadros e ficções da série, que virou uma grande aventura de 175 capítulos de 30 minutos cada. Foi um exercício de experimentação em escala industrial que, a meu ver, soube tirar partido e aprofundar a década de experimentações anterior na Olhar Eletrônico.

Em 1988, uma invasão de ex-Olhares na TV Gazeta criou e realizou o *TV Mix*, um longo programa que misturava jornalismo com variedades ao vivo, ancorado em um estúdio na avenida Paulista. Além do formato inusitado de estúdio-redação, algo incomum na época, foi também a primeira experiência na TV brasileira de uma equipe telejornalística com apenas uma pessoa: o videorepórter.

Também no início da década de 1990, o repórter Ernesto Varela foi para a MTV. No mês de estreia da emissora norte-americana de videoclipes no Brasil, Varela ancorou a série *Netos do Amaral*. Era uma paródia divertida das antigas viagens ufanistas capitaneadas pelo repórter Amaral Neto durante a época da ditadura no país. O fotógrafo da série foi o ex-Olhar Adriano Goldman, que já mostrava o talento para imagens que o tornava um dos diretores de fotografia mais requisitados do mercado de filmes e clipes no país. Com *Netos do Amaral*, encontrei outro parceiro precioso para dividir a criação e direção do Varela: o videoartista mineiro Eder Santos. A série foi uma coprodução da MTV com a Videofilmes, dos irmãos João e Walter Salles. Com tanta energia e talento juntos, o *Netos* foi um *gran finale* para a saga do repórter na TV.

Hoje, 20 anos depois, vejo em vários lugares as ramificações daquela linguagem audiovisual iniciada lá atrás, na praça Benedito Calixto. A Olhar Eletrônico continuou e continua presente na TV, no cinema e no trabalho individual e coletivo dos ex-integrantes. Mas só o tempo vai responder quando e em que medida foi atingida a intenção daquela molecada metida e ambiciosa rabiscada com grande entusiasmo no livrão preto do “Cultural” – “revolucionar a TV do terceiro milênio”.

TADEU JUNGLE

Vídeo, TVDO: Anos 80¹

“No princípio, tudo é frágil”²

Para nós, do grupo TVDO, esta afirmação não valia. Não naquele momento, em 1980, de cinzas da Ditadura, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Éramos quatro estudantes, um de cinema e três de televisão, que se uniam para fazer TV. Nosso lema era: “Tudo pode ser um programa de televisão”. Tudo. O que acontecia, era, e o que não acontecia, também era TV. Para nós, não havia limites. Achávamos que podíamos tudo. Nascermos no meio acadêmico batizados pela cultura de massa, principalmente pela televisão. Eram ainda tempos de “filme de autor”, lembranças da Tropicália. E vídeo era apenas o nome de uma fita. No nosso caldeirão de referências estavam J.R. Aguilar, Glauber Rocha, Godard, Eisenstein, Dziga Vertov, Augusto de Campos, Maiakovski, Zé Celso Martinez Correa, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Rolling Stones e... em lugar de honra: Chacrinha.

Um ano antes, Walter Silveira, eu e outros alunos da ECA já havíamos realizado uma exposição gigantesca na escola, com o apoio

e coordenação do professor Walter Zanini. Era a Multimedia Internacional, com 259 participantes de 19 países, enviando seus trabalhos pelo correio. Ali fizemos vídeo com o velho Sony ½ polegada p/b, tanto usado no MAC-SP pelos artistas da primeira geração de videoarte brasileira. Ali metemos a mão em todos os departamentos da escola, das artes plásticas às gráficas: fotografia, publicidade, editoração. Um ano de trabalho sem dinheiro, que colocou em pé um grande evento e que foi o embrião da TVDO.

O vídeo era algo de difícil acesso. A não ser por um equipamento Sony ½ polegada p/b, que o professor Zanini (MAC-SP e ECA) nos franqueava, ninguém mais tinha um equipamento portátil. A não ser o Aguilar, que trouxe uma câmera colorida do Japão. Mas isso em 1979. Nós, da TVDO, tínhamos que pensar com os obsoletos equipamentos do estúdio da ECA. Começamos por ali. Convidados por Ana Mae Barbosa, coordenamos o Ateliê de TV da Semana de Arte-Ensino em setembro de 1980. Reproduzo aqui parte de um texto meu da época: “Vinte pessoas do país reunidas num ninho iluminado. Elas chegam ao estúdio com as câmeras já ligadas. Aquilo já é um programa de TV. Tudo pode. (...) No segundo dia, falta o técnico para o VT. Liga o Sony ½ polegada e grava a falta do técnico! Todos são televisão. Inclusive a televisão. As pessoas não sabem o que fazer. Gravam a indecisão. Improvisam. Gravam o improviso. Veja-se o tape do improviso. Críticas. Gravam-se as críticas. (...) O trabalho é orgânico. Rotatividade de funções.”

A metalinguagem obsessiva. Revelar todos os poros. Usar o erro como verbo de ação. Antropofagia ilimitada. A “câmera na olho” (sic) sendo o nosso modo de traduzir Vertov. E assim, com todos nós fazendo um pouco de todas as funções, num modo de produção coletivo, nasceu o grupo TVDO, leia-se TV Tudo, ou como nós preferimos, Tvudo.

Fizemos um trabalho intenso na ECA. Passávamos o dia todo lá. Descobrimos equipamentos abandonados por negligência e os recuperamos. Limpamos o estúdio que estava forrado de sobras de cenário e lixo. E fizemos vídeos... *O Pograma do Ratão* (sic) foi o primeiro. Um trabalho na disciplina de montagem. Pegamos um programa educativo sobre drogas feito pela Faculdade de Medicina com 45 minutos de duração e o editamos em oito minutos pró-drogas. Se não fossem os aplausos calorosos de Antonio Abujamra, nosso mestre e padrinho, talvez tivéssemos nos dado mal... O segundo vídeo gerou ameaças de morte por parte dos “companheiros” do movimento estudantil. Chamava-se *Bvcetas Radicayz*. Resolvemos criar uma chapa para concorrer à direção do Centro Acadêmico da ECA. Não tínhamos pretensão de ganhar. Estávamos apenas criando um fato a ser transformado em programa de TV... Colocamos um enorme caminhão de som, com as caixas acústicas voltadas pra fachada da escola, tocando *rock and roll* durante toda a manhã. Enquanto isso, os “companheiros” subiam num palquinho improvisado para discursos políticos. Começamos a gravar a galera curtindo o som na grama, as palavras de ordem... Quando fomos ameaçados de ser “levados ao paredão” por alguns “companheiros”, pois estávamos perturbando o palanque. Gravamos isso e o resto. A partir daí, fomos chamados pelo Nelson Motta para co-dirigir com ele um novo programa na Rede Bandeirantes de Televisão: era o efêmero musical *Mocidade Independente*. Que queria criar fatos que se transformassem em televisão... Marco de linguagem na TV, com edições “esquisitas” e caracteres escritos à mão, durou apenas oito programas. Era a administração Walter Clark. Não seguiu a barra do Kid Vinil cuspidando quibe na TV dos Saad... Nós da TVDO não tínhamos créditos individuais. Éramos TVDO. To-

1 Texto gentilmente cedido pelo autor, e publicado em: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras : Itaú Cultural, 2007.

2 Eduardo Gianetti, no livro *Felicidade*.



dos faziam de tudo... Aí esbarramos com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Arrigo Barnabé, Raul Seixas... E pela primeira vez, fizemos televisão.

Nesta mesma época, Walter e eu ficamos “internados” um ano no Teatro Oficina fazendo os letreiros do filme *O Rei da Vela*, do Zé Celso. Ali também fizemos vídeo com um equipamento U-Matic novinho que o Fernando Meirelles havia trazido do Japão e o Oficina comprou – o Fernando havia trazido dois equipamentos, e com um deles, deu início ao Olhar Eletrônico. Além de pintarmos o teatro inteiro com os nomes de todos os participantes do filme desde 1974, numa autêntica Festa de Letras (um dia a ser descoberta...), fizemos vídeo do cotidiano do teatro. Parte disso entrou no filme, que ainda estava em montagem... O Zé Celso nos mostrou o “bárbaro tecnizado” e o “terreiro eletrônico”. A tecnologia cheia de terra e suor. A antropofagia cotidiana.

Em meados de 1981, fui aos EUA fazer mestrado em televisão com bolsa da CAPES. Fiquei em São Francisco um ano. Desisti dos americanos. Mas voltei com uma série de métodos... “Vamos nos organizar!”

Começa aqui a década de oitenta propriamente dita.

Em 1982, a Sharp traz o primeiro vídeo caseiro portátil com câmera ao país.

A TVDO se juntou ao sócio capitalista Eduardo Abramovay, que comprou câmeras e ilha de edição U-Matic e a primeira ilha de edição VHS do país. Criou-se a Videoverso. Pretendíamos produzir programas para a TV. A meta primeira não era a videoarte. Porém, nenhum de nós era comerciante. Éramos quatro criadores e um economista.

Gravávamos a nós mesmos. Criamos um vídeo chamado *Novela Esquizofrênica* com todo o nosso cotidiano. O nosso primeiro projeto foi o *Teleshows de Bola*, um

vídeo sobre o lado de fora de um estádio de futebol. O avesso do jogo. Mostrar o que as TVs não mostravam. Pretendíamos vender estes programetes para as redes. Tentamos. Tentamos fazer vídeos institucionais para empresas. Tentamos fazer documentários sobre artes plásticas. Tentamos nos institucionalizar. Não conseguimos. Ao contrário, fizemos o vídeo *Frau* em 1983. Uma viagem ao festival de Cinema de Gramado com a presença de Zé Celso e Julio Bressane. Nada que se possa chamar de documentário. Nem de videoarte. Nem de matéria jornalística. Ali havia realidade, ficção, acasos e erros transformados em linguagem... *Frau* nos mostrou o caminho. Anárquico, iconoclasta, glauco-oswald-chacriniano. Somos o que somos, inclassificáveis.³ *Frau* se tornaria o primeiro vídeo de uma trilogia TVDO (com *Non Plus Ultra*, de 1985, e *Heróis da Decadência* (sic), de 1987). *Frau* foi quinescopado (virou 35mm) e o inscrevemos em um festival de cinema! Outro lema nosso era: “Cinema e/ou TV, TVDO conforme a tela em que se vê”. Na época parecíamos lunáticos. Hoje é o dia a dia.

Em 1983, o vídeo brasileiro recebeu um norte. Era o 1º Festival Videobrasil. Um festival que existia com a bitola super-8 e que agora ficava eletrônico. Era dividido em categorias. Ficção, documentário, experimental... VHS ou U-Matic... Surgia como uma necessidade de exibir e organizar o material já em produção. Além de exibirmos os nossos vídeos, fomos convidados e realizamos seis vídeo-objetos para o evento: vídeo-ratão, vídeo-lareira, vídeo-chicken, vídeo-telefone, vídeo-fish e vídeo-freezer. Estava lançado ali o vídeo para as massas. O clima novo e a competição em si fez deste festival um foco constante de atenção entre todos que produziam ou se interessavam por novas linguagens. Ironicamente, além de termos

3 Arnaldo Antunes na música “Inclassificáveis”.

dois vídeos premiados, recebemos o Prêmio de Comercialização pelo conjunto da obra. Obra que nunca comercializamos.

Fomos convidados pelo Sr. Goulart de Andrade a realizar um programa conjunto com ele na TV Gazeta. Não topamos. Queríamos ser pagos por isso. Queríamos o negócio. Sobrevivência. Pensávamos no vídeo como indústria, e não como artesanato. Não fomos. A Olhar Eletrônico aceitou e foi. Aí estava instalada uma divisão. A TVDO era caótica, prepotente e iconoclasta, enquanto que a Olhar era organizada, doce e metódica. Foram os dois grupos que fizeram a maior parte da história do vídeo do país nos anos oitenta.

A TVDO também rompeu com a Videoverso. Nosso esquema não conseguia ser administrado, nem comercializado.

Fiquei apresentando o programa musical *A Fábrica do Som* na TV Cultura e lá fui convidado a realizar uma série de programas documentais. O título era *Avesso* e o intuito era mostrar eventos que a TV usualmente enfoca, mas mostrando aquilo que ela não vê... Fiz apenas cinco: *Festa-Baile*, *Futebol*, *VTV*, *Circo* e *Punk*. O último nem chegou a ser editado. Fui expulso da TV Cultura pelo presidente da Fundação Padre Anchieta, o Sr. Renato Ferrari, e os programas nunca foram exibidos. Ou melhor, o *Avesso-Futebol* foi, recentemente, na própria TV Cultura, só que agora o presidente é o Jorge da Cunha Lima, e o diretor de programação era o Walter Silveira.

Durante estes anos todos, a informação sobre videoarte que recebíamos do exterior era mínima, através das Bienais de São Paulo e de uma ou duas pequenas mostras. Talvez esta desinformação tenha contribuído para a nossa autonomia de linguagem. Tínhamos na cabeça o programa *Abertura* com as entrevistas de Glauber Rocha, misturado com o deboche do Chacrinha e os filmes de autores europeus. Nam June Paik também pintou

por aí. Adoramos o *Good Night Mr. Orwell*. Nos unimos ao artista plástico Ivald Granato para fazer um *video-in-performance*. Achávamos que poderíamos nos institucionalizar através das artes plásticas. Não desta vez. O vídeo foi premiado no Videobrasil, mas não exibido na TV...

Fizemos então uma série de projetos unindo documentários, arte e vídeo. Todos foram negados. Um verdadeiro “show de não” como dizíamos. Fomos nos acostumando a fazer tudo como os poetas: “no muque”. Realizamos uma entrevista (a única existente) com o poeta Edgard Braga, contemporâneo de Oswald de Andrade; e nos aproximamos de Weley Duke Lee. Mais projetos rejeitados. O país, que já não se interessava pela memória e pela arte, parecia desconhecer o suporte vídeo.

Tentávamos superar o conflito da redundância inata da cultura de massa com novos conceitos de produção e montagem. Ali estava surgindo um Vídeo Novo. *Non Plus Ultra* deu continuidade ao verbo cortante da TVDO. Palavras, palavras. Em todas as línguas. Um vídeo que deixa claro o nosso modo de expressão, justapondo uma série de cenas produzidas, clonadas ou “acontecidas” que ganham significados diversos de acordo com a montagem. Sintomaticamente temos FHC falando em francês sobre a importância do ócio, em 1985. Este vídeo só foi realizado devido ao apoio do grande videoartista Roberto Sandoval. Não tínhamos a menor condição de produção. Zero. Ali era o fundo do poço. Foi premiado como Melhor Vídeo Experimental no Videobrasil. Foi lançado no espaço *underground* Madame Satã. Afinal, quem exibiria um vídeo? Um museu? Não da TVDO, naquela data...

Cansados da padronização do gosto na cultura de massa, cansados pela enxurrada de “não” da iniciativa privada, cansados da falta de espaço para a cultura no Estado, começamos a dar aulas. Criamos um curso de

vídeo para ser ministrado na Livraria Néon, na Praça Benedito Calixto, em São Paulo. Começamos a refletir. O novo naquela época estava no modo de exibição. Em Olinda, a TV Viva estava fazendo vídeo e exibia em praças públicas. Em Sorocaba, a TV Livre (pirata) de Luís Algarra ia tomando forma, mas foi caçada pelo Dentel. Em São Paulo, a TV Cubo (pirata), de Marcelo Masagão, teve algumas aparições. A cena do vídeo de arte no Brasil continuava morna. O Éder Santos, em Belo Horizonte, a Sandra Kogut nascendo no Rio... Porém, surge um número crescente de amadores. “*Videomakers do padre*” fazendo casamentos e uma garotada nova que começa a se interessar por vídeo. Surge até um adesivo pra colocar em carro, brincando com este *boom*: “Eu Faço Vídeo”. Abrimos a primeira escola de vídeo do país, a The Academia Brasileira de Vídeo. E junto com ela resolvi abrir a Videoteca Cultural Brasileira, que pretendia catalogar toda a produção de vídeo independente brasileira. Depois de um ano de trabalho, reuni aproximadamente cem títulos que ficaram disponíveis gratuitamente na The Academia. Por que o Museu da Imagem e do Som não fazia isso, nós não entendíamos. Talvez porque era ainda “apenas vídeo”.

Bem, mas antes disso, eu já havia dirigido o *[Rythm(o)z*, um vídeo estranhíssimo que foi feito como irmão-sombra do *Non Plus Ultra*, ou seja, era um vídeo sem palavras. Seis peças curtas. Todas muito rigorosas nos procedimentos estéticos e técnicos. “Um *zoom out* só é possível quando é dramático.” Este e outros dogmas, tais como peças universais para serem exibidas em qualquer parte do mundo sem tradução, regeram a confecção deste vídeo. Trabalho este que nunca mais revi. No ano seguinte, em 1987, retomei a trilha TVDO e realizei *Heróis da Decadensia* (sic).

O Videobrasil de 1986 teve uma mostra de vídeos de arte norte-americanos organi-

zada por nós. Mais informação. Comecei a escrever sobre vídeo no jornal *Folha de S. Paulo*. Mais informação. Vídeo de Artista e Televisão, uma mostra no MAC-SP. Mais informação. E mais mostras de vídeo: FestRio, o MinasFest, o Festival de Santo André... Na exposição *A Trama do Gosto*, eu, Walter e o Roberto Sandoval fizemos uma gigantesca vídeo-instalação chamada *Arranha-Céu*. O vídeo estava virando algo *pop*.

E chegava 1987 com uma tentativa de uma nova produtora: Fonte Brasil – Vídeo, junto com a Lucila Meirelles, Geraldo Anhaia Melo, Walter Silveira e como “conselheiros” Cacilda Teixeira da Costa e Roberto Sandoval. O presidente era Walter Zanini. Mais uma vez tentando unir força pra dar credibilidade aos projetos. Fizemos um vídeo: *Caipira In*, um musical baseado na Festa do Divino do interior paulista. Apesar de termos feito uma instalação na Galeria Luisa Strina com o trabalho, a produtora ficou por aí. O vídeo e a arte pareciam inviáveis economicamente.

Veio o 5º Festival Videobrasil. E para nós, o último. Os festivais vinham crescendo em público e em temperatura. Discussões acaloradas, vaias e que tais, lembravam os Festivais de Música da Record... Neste, chegamos a fazer um manifesto (*Barco sem Rumo*) e a instalar um mata-burro na porta do Museu da Imagem e do Som, em protesto contra a organização do evento. Ou seja, queríamos a otimização do único evento de porte na área de vídeo no país, e o seu direcionamento para a arte. Não queríamos que se transformasse num festival de televisão comercial. O meu vídeo *Heróis da Decadensia* (sic) ganhou o Grande Prêmio e eu nunca mais participei do evento, que hoje é um ótimo festival de vídeos de arte.

A partir daí, começa a década de noventa. Mas isso já é uma outra história, com os Festivais do Minuto e os vídeos em todas as exposições de arte.

ENTREVISTA

WALTER SILVEIRA

São Paulo, SP, 1955



Por que decidiu trabalhar com vídeo? Qual a sua formação?

Sou graduado em Rádio e Televisão pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Primeiramente, eu tive a intenção de estudar Arquitetura; gostava de cinema, mas por influência de Nina Horta, optei por comunicações e televisão.

Qual era a principal reivindicação de sua geração em relação ao cinema, vídeo e TV feitos na época - antes do surgimento da TVDO?

Na segunda metade dos anos 1970, a produção de audiovisual era bastante restrita e se limitava aos curtas e longa-metragens. Quem financiava e distribuía era a Embrafilme. Devido também à ditadura militar, a produção audiovisual era incipiente. A produção independente para televisão era pequena, quase que feita sob encomenda pelas grandes redes de TV. Fora da televisão, a partir

de 1975, basicamente, os artistas plásticos iniciaram a produção de videoarte.

Como surgiu a TVDO? Quem são os formadores e como funcionava?

A TVDO surgiu dentro da Escola de Comunicações da USP, quando eu, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Tadeu Jungle, todos estudantes da USP, fomos convidados por Ana Mae Barbosa a ministrar um atelier de TV dentro da Semana de Arte e Ensino em 1980. Primeiramente éramos um grupo de criação interdisciplinar e, posteriormente, uma produtora de audiovisual.

Qual o projeto da TVDO?

Eram três princípios básicos para renovação da linguagem televisiva: 1. Tudo pode ser transformado em programa de televisão. 2. A edição/sonorização como processo de manipulação da linguagem. 3. Cinema e/ou TV TVDO, conforme a tela que se vê.

Como surgiu a Videoverso? E a The Academia Brasileira de Vídeo?

A Videoverso surgiu quando o empresário Eduardo Abramovay me procurou em 1981 e propôs que a TVDO se associasse a ele na criação de uma nova empresa para produção de programas de TV e vídeos. Naquela época, a TVDO já estava constituída como produtora. O Tadeu estava fazendo mestrado em São Francisco. Eu, Priulli e Ney presávamos serviços à TV Bandeirantes na implantação do programa diário *90 Minutos*. A The Academia Brasileira de Vídeo surgiu nos anos 1980, a partir dos cursos de vídeo que Tadeu Jungle e eu ministramos na Livraria Néon, em Pinheiros (SP). O sucesso dos cursos nos levou à associação com os donos da Livraria na fundação da primeira escola de vídeo no Brasil.



Integrantes da TVDO no carro de Walter Clark

Existia uma preocupação em formar e instrumentalizar novos produtores de vídeo como uma forma de transformação social na The Academia Brasileira de Vídeo? Você participou do projeto da Videoteca Cultural Brasileira?

A The Academia surgiu na época em que as câmeras domésticas começaram a ser fabricadas no Brasil pela Sharp. Houve um *boom* de *videomakers* amadores que ali encontraram um ambiente de teoria e prática audiovisual bastante rápido e acessível. A ideia de uma videoteca foi reunir a produção

videográfica brasileira de modo que os alunos pudessem assistir a essa eclética manifestação dispersa até então. Considero a primeira iniciativa de catalogação e reunião de um acervo cultural expressivo.

Como era o panorama de vídeo/ videoarte antes da chamada “geração 80”? O surgimento do Festival Videobrasil foi um motivador da produção do período?

A “geração 80” é considerada a segunda geração de vídeo no Brasil. A primeira, os pioneiros, basicamente era composta por artistas plásticos. A minha geração teve a pretensão de mudar o modo de produção dos programas de televisão, como também democratizar a informação e a diversidade de olhares ou recortes. Sem dúvida nenhuma, o Festival Videobrasil foi a grande vitrine dessa produção.

Como era o circuito de vídeo na época? Além dos festivais e mostras localizadas como hoje, algumas obras eram exibidas na TV, outras na rua em galeria? Isso modificava e influenciava a forma de fazer os vídeos? Como eram pensados os projetos de instalação da TVDO?

O circuito de vídeo na época era incipiente, quase inexistente. A partir de 1983, com o Festival Videobrasil, surgiram mostras itinerantes que percorreram várias cidades e incentivaram outros festivais em vários estados. Na época, as galerias de arte não se interessavam por essa manifestação, ficando restrita ao circuito alternativo. A TVDO, desde seu início, levou em consideração as possibilidades da videoarte e do cinema experimental. No primeiro Videobrasil, nós exibimos uma série de vídeo-objetos que nitidamente dialogavam com a videoarte, e concorremos com várias produções na mostra competitiva, ganhando alguns prêmios.

Fale de sua experiência com VT Preparado (1986).

Como surgiu este projeto?

Este programa, realizado por mim e Pedro Vieira, é uma transcrição da máxima de John Cage (“o silêncio é o som não audível”) transposta para a imagem. Uma experiência limítrofe e radical usando os princípios cageanos e procedimentos poéticos de Augusto de Campos. Recebeu o prêmio de melhor vídeo do Festival Videobrasil de 1986.

E em outros trabalhos da TVDO, o que te interessava nos projetos?

A maneira inovadora de abordagem de temas periféricos ou considerados pouco importantes pela televisão comercial.

Existia uma relação entre os videoartistas e cineastas da época? Quais as críticas do pessoal do vídeo em relação ao cinema feito nos anos oitenta? E ao vídeo feito pelas gerações anteriores?

Sim, sempre existiu essa conversa entre realizadores. São críticas de oficina, ou seja, de criadores. Na época havia muito o impulso de diferenciar a linguagem cinematográfica da videográfica. Hoje, o princípio TVDO cinema e/ou TV TVDO, conforme a tela que se vê, é aceito por gregos e troianos.

Existia uma relação entre a TVDO e o Olhar Eletrônico? Vocês se encontravam, discutiam vídeo?

Sim, evidentemente conversávamos a respeito das realizações porque também somos amigos.

O barateamento da tecnologia e o acesso a equipamentos de vídeo facilitava esta geração produtora de vídeo?

Sem dúvida nenhuma os equipamentos portáteis, e agora os digitais, propiciam

uma produção audiovisual diversificada e descentralizada.

A vontade de “dominar” a televisão era uma questão predominante na sua geração de videoartistas? Como era a relação dos artistas com a televisão?

Como toda geração emergente de realizador, nossas ideias e abordagens, na grande maioria, eram voltadas para mudar o jeito de fazer programas de TV. As TVs e as grandes redes tinham o talento criador e os equipamentos disponíveis para produzirem sua própria programação. Na realidade, os produtores independentes só faziam pequenas reportagens. A partir da redemocratização do país, a pluralidade e descentralização mudaram esse panorama.

No seu ponto de vista, qual a grande contribuição do vídeo dos anos 1980 para o audiovisual nacional?

É um momento, como disse antes, em que se estabelece a variedade e a diversidade cultural, que só é suplantada pela cultura digital atual.



TVDO na garagem de Walter Silveira



NELSON MOTTA

Na mesma época – foi uma das bombas do ano –, depois de 15 anos de glória, Walter Clark saiu da TV Globo brigado com Roberto Marinho e assumiu a TV Bandeirantes. Cheio de idéias e projetos, louco para mostrar do que era capaz, para dar uma resposta à TV Globo. Walter mudou-se para São Paulo e me chamou para produzir e apresentar um programa semanal de duas horas para o público jovem, seria o que eu quisesse, um programa sofisticado, de vanguarda, de linguagem moderna, como eu jamais poderia fazer na TV Globo. Mudei-me para São Paulo, para a casa de minha nova namorada May Pinheiro, na Rua Atlântica, mas passava os fins de semana na cobertura da Avenida Atlântica e no Noites Cariocas.

Mocidade Independente foi o nome que escolhi para o programa, que teria música ao vivo, teatro, artes plásticas, entrevistas e debates, com uma linguagem fragmen-

ta e montagem anárquica, inspirada pelo quadro que Glauber Rocha apresentava no programa *Abertura*, uma revista de Fernando Barbosa Lima na TV Tupi. Glauber era sensacional na TV, se movimentava o tempo todo, falando sem parar, debatendo com seus entrevistados no meio da rua enquanto dirigia, ao vivo, as movimentações da câmera, os problemas do microfone, discutindo política e cultura como nunca se tinha visto na televisão, não só no conteúdo, mas principalmente na forma. Fui seu entrevistado em um dos programas, discutindo a geração e saí inspiradíssimo. Eu queria fazer um programa glauberiano, pós-tropicalista, *new wave*, concretista, alguma coisa diferente dos musicais “sérios” e comerciais que se viam nas televisões. Walter Clark achou o nome ótimo e recebi sinal verde para iniciar as gravações, com todo apoio e entusiasmo do querido “Dr. Demente Neto”, que Walter tinha trazido para dirigir a produção.

Para a parte “teatral” do programa, chamei um grupo de jovens atores cariocas, amigos da praia e do Noites Cariocas, que eu acompanhava desde a sua primeira montagem hilariante de *O Inspetor Geral* até o sensacional *Trate-me Leão*, que assisti várias vezes no Teatro Ipanema. Os garotos eram a melhor expressão do teatro moderno, tinha um humor diferente, uma nova atitude política, eram alegres, libertários e originais. Talentosos e carismáticos, logo se tornaram ídolos da juventude da Zona Sul do Rio.

Mas em São Paulo pouca gente conhecia Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travasso, Perfeito Fortuna e Hamilton Vaz Pereira, o Asdrúbal Trouxe o Trobone, que parecia muito mais uma banda de *rock* do que uma companhia teatral. Felizes da vida eles assinaram o seu primeiro contrato de televisão, para apresentar – o que quisessem – todas as semanas num quadro de dez minutos dentro do *Mocidade Independente*. A ideia deles era um seriado: as aventuras de um grupo de jovens atores cariocas que vai para São Paulo fazer televisão, enfrentando as dificuldades com piadas e improvisos, misturando realidade e ficção.

Para me ajudar na direção, produção e edição chamei um grupo de jovens recém-formados em televisão na Escola de Comunicação de São Paulo, que exibiram um vídeo muito bem-feito sobre um poeta concretista no Paulicéia Desvairada. Contratei-os no ato. Walter Silveira, Tadeu Jungle, Ney Marcondes e Paulo Priolli formavam uma equipe de TV, mas também tinham a atitude de uma banda de *rock*. Ele formavam a TVDO, todos faziam produção, direção e edição, mas nunca tinham trabalhado em televisão comercial. Foram os responsáveis por boa parte da modernidade narrativa do programa e seus melhores momentos anárquicos, trouxeram com eles a vanguarda paulistana, artistas plásticos, músicos, poetas e visioná-

rios. Mocidade pra lá de independente.

Para o primeiro programa convidei Caetano Veloso e um jovem representante da fervilhante vanguarda paulistana, o paranaense Arrigo Barnabé, que tinha lançado um disco independente muito bom e cultuado em SP. O programa foi gravado no Paulicéia Desvairada, Caetano cantou músicas de Paulo Leminsky (“Verdurada”) e, a pedido de Regina Casé, de Henri Salvador (“Dans mon île”). Arrigo se apresentou com uma *big band*, fechando com seu *hit underground* “Clara Crocodilo”, que começa com ele falando glauberianamente com um radialista policial, gritando entre dodecafonismo e *rock*, e cantando com voz rouca e rasgada junto com as duas gatinhas dos vocais, Vânia Bastos e Suzana Salles. Depois reuni os dois numa entrevista em que Arrigo disse que o que ele estava fazendo não era vanguarda, era só uma continuação lógica, uma radicalização do tropicalismo, era uma das linguagens musicais que deveriam ter se seguido ao movimento, mas o processo tinha sido interrompido e só agora estava sendo retomado. Caetano gostou e contou que, no início do tropicalismo, secretamente se perguntava, temeroso e reverente, “O que João Gilberto estará achando disso tudo?”, deles fantasiados, rebolando no palco, com guitarras. E um dia criou coragem e perguntou.

“Que nada! Eu acho isso que vocês fazem maravilhoso, acho linda essa animação de vocês, todo esse rebolado, esses movimentos, essa alegria...eu gosto disso, só que eu tenho tudo isso...aqui”, João respondeu apontando para a garganta.

Ele foi um dos pontos altos do programa: 15 minutos inéditos de João Gilberto cantando – e até dizendo algumas palavras – filmados pelo produtor Zé Amâncio no Hotel Gramercy Park de Nova York.

Durante toda a gravação, o artista plástico Aguillar trabalhou com sprays num

imenso painel de Bob Marley, com um charo enorme na boca, ocupando uma parede inteira do Paulicéia. Editadas e picotadas, com miniclips, todas as fases da criação do painel pontuaram o programa, enquanto o reagge rola e Marley cantava.

Clipes do Blondie, do Devo e, claro, de Kid Creole and the Coconuts, que ninguém conhecia no Brasil, pontuavam o programa inaugural.

O tema de abertura e encerramento foi minha primeira parceria com Lulu Santos: “Tesouros da juventude”. Ele fez a música, um *rock* rápido e animado, no dia da morte de John Lennon, me mandou a fita e escrevi uma letra sobre os “meninos que morreram cedo”, nas drogas, na guerrilha, na guerra urbana, e John é citado na letra, junto com Janis Joplin, Jimi Hendrix e Brian Jones.

Lulu trabalhava na Som Livre, ajudando Guto Graça Mello na produção de músicas para trilhas de novelas da TV Globo, era presença constante na praia, no Noites Cariocas, no escritório de Ipanema e, depois de breve namoro, tinha se casado com Scarlet Moon, roubando-a de Júlio Barroso, que ficou furioso com a perda. Pouco depois o Vímana acabava, por briga coletiva, mas principalmente porque Lobão, com 19 anos, em espetacular ação de antropofagia sexual e cultural, não só roubou a mulher de Patrick Moraz, como também ficou com a casa e até o piano, se tornando um herói nas noites cariocas. Estimulado por Scarlet, Lulu tentou sua primeira experiência solo na Polygram, com uma única exigência da gerência de *marketing*: que não usasse o nome de Lulu Santos, que consideravam ridículo, mas Luiz Maurício (seu verdadeiro nome de batismo, que ele odiava). O disco foi completamente ignorado por crítica e público e Luiz Maurício voltou a ser Lulu, esqueceu de vez o progressivismo e passou

a fazer *rocks* básicos e animados, bem *new wave*, com boas melodias, como “Tesouros da Juventude” e “Areias Escaldantes”.

Júlio criou um *slogan* modernista para o programa, que foi usado, aos gritos, na campanha de lançamento na TV: “Para quem desce na nossa onda, toda semana é de arte moderna!”

“Mais ovo e menos galinhagem!” era outro, criado por Charles Peixoto, que formava com Bernardo Vilhena, Chacal e Ronaldo Santos o grupo carioca Nuvem Cigana, jovens poetas que também se comportavam como uma banda de *rock*.

“Já que é proibido pisar na grama, o jeito é deitar e rolar”, de Chacal, era outro de nossos favoritos, junto com a máxima de Oswald de Andrade (“A massa ainda comerá dos biscoitos finos que fabrico...”), transformada no *slogan* “Mocidade Independente – Biscoitos Finos para a Massa!”.

O primeiro programa, que consumiu noites insones de edição baseada no conceito glauberiano de “montagem nuclear”, que ninguém sabia bem o que era, fragmentado em milhares de cortes, saiu bem perto do que imaginávamos: não parecia em nada com o que se via na televisão, muito pelo contrário. Mereci um perfil entusiasmado de Okky de Souza na *Veja*, com o título de “A fonte da juventude”, e na *Isto É* uma crítica elogiosa assinada por um jovem que tinha se formado em cinema na Califórnia e começava a trabalhar em televisão no Brasil, Walter Salles Jr. Mas pouca gente viu o programa, exibido sábado às nove da noite, contra a novela da TV Globo: deu menos 5% de audiência. Nenhuma mocidade que se preze, muito menos a independente, estaria em casa naquela hora vendo televisão.

Texto gentilmente cedido pelo autor, e publicado em: Nelson Motta. *Noites Tropicais - Solos, Improvisos e Memórias Musicais*. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

Brasil Anos 80: Cinema e Vídeo

patrocínio

Banco do Brasil

projeto e produção

Klaxon Cultura Audiovisual

curadoria

Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio

produção executiva

Rafael Sampaio

coordenação de produção

Alex Koga

produção de filmes

Maira Torrecillas

assistência de produção/monitoria

Renata Soledad Peña

coordenação editorial

Maira Torrecillas e Rafael Sampaio

concepção visual

amatraca desenho gráfico

entrevistas

Francisco Cesar Filho

Rafael Sampaio

Vitor Ângelo

edição e revisão de textos

Ana Paula Gomes

assessoria de imprensa

F&M Procultura

Flávia Miranda

Margarida Oliveira

transporte de cópias

TPK Express

seguro de cópias e materiais

Allianz

agradecimentos

Academia de Filmes, Arquivo Nacional, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cinematográfica Superfilmes, CTAv – Centro Técnico do Audiovisual, Drama Filmes, Escola de Comunicação e Artes – USP, Itaú Cultural, Museu da Imagem e do Som - SP, O2 Filmes, Olympus Filme, Ouroboros Cinematográfica, Programadora Brasil, Quimera Filmes, Raiz Distribuidora, SESC – Videobrasil, Tangerina Entretenimento, Tatu Filmes, TV Viva, TvZERO Cinema

Adone Fragano, Adrian Cooper, Alain Fresnot, Ana Beatriz Vasconcellos, Ana Carolina Linares, Ana Silvia Ludwig, Ângela Lima, Antonio Laurindo, Carla Lima Rocha, Caru Alves de Souza, Célia Regina Ferreira Santos, Christina Ravanelli, Clarissa Willrich, Claudio Kahns, Cristina Alves, Cristina Zarur, Cynara Melo, Daniela Bousso, Danilo Solferini, Diana Azeredo, Douglas Mendonça, Eduardo Homem, Eduardo Lyon, Eliana Fonseca, Esther Hamburger, Fabiana Azeredo, Fernanda Coelho, Francisca de Barros, Hernani Heffner, João Heitor Filosi, Joel Yamaji, José Roberto Eliezer, Julia Borges Arana, Julia Laffitte, Léa Mara Mangone, Leandro Pardí, Leif Ellin, Márcia Ribeiro, Maria Clara Escobar, Maria Ionescu, Mariana Calil, Mariana Fresnot, Mariana Shellard, Marina Santonieri, Marina Torre, Marília G. Olska, Millard Schisler, Moira Toledo, Nathalie Felipe, Olga Futeemma, Patrícia Lira, Patrícia Mourão, Rafael Alves, Rafael Moretti, Raquel Diamant, Ricardo Dias, Roberto Cruz, Rosângela Sodré, Santiago D’Ávila, Silvia Abs, Solange Farkas, Tete Martinho, Valéria Castro, Valério Peguini, Vera Haddad, Virginia Lencastre, Vivian Malusá, Zita Carvalhosa

E principalmente a todos os realizadores e produtores que confiaram suas obras à mostra e contribuíram com materiais para o catálogo.

SEQUÊNCIA 15 - EXTERIOR NOITE - AVENIDA MARGINAL E MARGEM DO RIO. 15

- Vários planos de carros de polícia, com as luzes piscando, parando no alto da Marginal com os faróis apontados para o rio. Ruído ambiente e, eventualmente, música.
- Plano de conjunto do Ratião e outros policiais descendo para o rio. Ruído ambiente e, eventualmente, música.
- Plano ~~FRENTE~~ ^{FRONTAL} RATIÃO - ~~Paralisa~~ ^{Paralisa} ~~o rio~~ ^{o rio}
- Detalhe da mão de Ratião que entra em quadro mexendo com as bolinhas. Ruído ambiente e, eventualmente, música.
Ao fundo, as luzes piscando.

SEQUÊNCIA 16 - EXTERIOR NOITE - DRAGA. 16

- Plano Geral da draga de Anjo. ⁰¹⁰ ~~Al~~ Ruído ambiente e, eventualmente, música.
gans vultos saem pela ligação com a margem e são localizados pelas luzes da polícia. São Anjo, Shirley e Japa que, correndo, escapam das luzes e desaparecem na escuridão.

SEQUÊNCIA 17 - EXTERIOR NOITE - RIO E MARGEM. 17

- Planos próximos de policiais que atiram na direção dos três. Ruído ambiente.
- Sob os tiros dos policiais, eles atingem a margem e os tiros param. Ruído ambiente.
- Plano de conjunto dos policiais. Com seus refletores apontados para o rio, procuram pelos vultos. Ruído ambiente.
- Plano de conjunto, Anjo, Shirley e Japa em um canto da margem. JAPA - Vocês se mandam que eu sou cobertura daqui.



Foto do roteiro de Non Plus Ultra

Apoio Institucional



Realização

