

UM LIVRO DE BEATRIZ BRANDÃO HAGA

COM VLADIMIR CARVALHO

SILVIO TENDLER

JORGE BODANZKY

AMIR LABAKI

KIKO GOIFMAN

CRISTIANO NAVARRO

CARLA GALLO

CRISTIANO BURLAN

THIAGO MENDONÇA

LUCAS DUARTE

# O OLHAR DO OUTRO

Cenas do documentário brasileiro





BEATRIZ BRANDÃO HAGA

# O OLHAR DO OUTRO

Cenas do documentário brasileiro

O OLHAR DO OUTRO  
Cenas do documentário brasileiro

*Capa*  
Vitor Moura

*Revisão*  
Antonio Francisco Magnoni

Haga, Beatriz Brandão  
O olhar do outro: cenas do documentário  
brasileiro / Beatriz Brandão Haga, 2014  
126 p. : il.

Orientador: Antonio Francisco Magnoni

Produto (Graduação)- Universidade Estadual  
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e  
Comunicação, Bauru, 2014

1.Cinema - Brasil. 2. Filmes documentários -  
Brasil. 3. Cineastas - Brasil. I. Universidade  
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura,  
Artes e Comunicação. II. Título.

*Para Tetsuo, Maria Cecília, Raquel e Eloísa.*



## Agradecimentos

Este livro representa a minha trajetória de quatro anos, regada de aprendizado, esforço, momentos de crise, decepções e alegrias, e vida ao lado dos meus familiares e amigos, que sempre se mostraram presentes. Agradeço a eles por todo o apoio e ajuda, mesmo que por vezes a distância. Ao meu orientador Dino Magnoni pelos conselhos e algumas desavenças intelectuais, que me ensinaram a ser mais flexível e responsável. Aos personagens do livro Vladimir Carvalho, Silvio Tandler, Jorge Bodanzky, Amir Labaki, Kiko Goifman, Cristiano Navarro, Carla Gallo, Cristiano Burlan, Thiago Mendonça e Lucas Duarte por compartilharem suas histórias e seus olhares. Também sou grata a Ana Rosa Tandler e Lucilia Garcez pelo intermédio de entrevistas; Caio Cesaro, coordenador geral de fomento e incentivo às atividades audiovisuais da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, pela atenção despendida e por me ajudar a decodificar informações essenciais para o entendimento da temática; e ao site Filme B por disponibilizar seu conteúdo para pesquisa.



# SUMÁRIO

9	Introdução
21	Mudanças
32	Preservação da memória
40	Fora da sala de cinema
50	Espaço de exibição
60	Documentário e/ou ficção
73	Vertentes da comunicação
82	Em busca da linguagem
89	Ser ou não ser?
97	Produção coletiva
106	Multiplicadores
113	Meu Olhar
117	Filmografia
123	Referências



## Introdução

O intuito deste livro-reportagem é contar minha parte da história do documentário e dos documentaristas brasileiros, como forma de compreender, pesquisar e divulgar a produção nacional do audiovisual contemporâneo. Utilizei a entrevista como ferramenta para construir dez perfis de realizadores e profissionais da área, um exercício que me permitiu descrever uma parte importante da produção cinematográfica do país por meio de suas histórias, vivências e olhares. Antes de convidar o leitor para conhecer os resultados de minha pequena coletânea, apresento uma breve contextualização do desenvolvimento do cinema mundial e nacional, para situar e clarear melhor os episódios históricos apresentados nas próximas páginas.

Os primeiros indícios de linguagem experimental cinematográfica remetem aos desenhos e sombras nas paredes das cavernas feitas pelo homem pré-histórico. É possível considerar a criação dos instrumentos ópticos na China por volta de 500 a.C. que permitiu que

eles desenvolvessem e utilizassem a “lanterna mágica”. (MACHADO, 1997). O uso da câmera obscura a partir de 1558 na Itália, técnica que no século XIX contribuiu para o desenvolvimento da fotografia, e algumas invenções como as sequências de desenhos em papel, que criavam a sensação de movimento, uma técnica do final dos anos 1820, também são relevantes nessa trajetória.

O cinema moderno surgiu de uma profusão de técnicas de projeção e de conhecimentos da pintura e da fotografia, em um momento histórico em que haviam amadurecido os conhecimentos e as tecnologias que criaram o modo de vida urbano-industrial. Era o início de um tempo que exigia meios mais eficientes e rápidos de produção, de transporte e de comunicação. A cultura de consumo material e simbólica, instigada pela publicidade, pelo desejo coletivo de lazer permitido pelo tempo livre e por uma melhor remuneração do trabalho urbano fez surgir um mercado de entretenimento, que alimentou desde a segunda metade do século XIX, até os dias atuais, o desenvolvimento intenso da literatura, da imprensa, do teatro, da música, do cinema, da radiodifusão e da informática em rede. (MAGNONI, 2001)

Os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, desenvolvedores do primeiro sistema de produção e projeção eficiente de películas, realizaram em Paris, no ano de 1895, a primeira sessão pública de cinema, para o qual já cobravam ingresso pela exibição e conseqüentemente apontavam para a possibilidade do desenvolvimento mercadológico da atividade. Eles haviam criado o cinematógrafo, um aparelho pró-

prio para captar e exibir sequências de imagens, que davam ao público a impressão de movimento. Os filmes realizados no período eram curtos, mudos e tinham caráter documental, pois retratavam viagens, cotidiano e relações sociais da época. As experiências com a produção e exibição de filmes eram anteriores a essa data e também ocorreram em outros países, como nos Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra. (DA-RIN, 2004). Mas o feito dos irmãos Lumière marcou a história do cinema por ter chamado a atenção popular e despertado o interesse comercial.

A exibição de filmes chegou ao Brasil em 1896 e, dois anos depois, foram iniciadas as primeiras produções nacionais. O país viveu um período fértil de realizações de 1907 a 1911 no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas a indústria cinematográfica não se desenvolveu. (BERNARDET, 1979). Isso acarretou uma estrutura de exibição voltada aos filmes estrangeiros, em especial os norte-americanos, e uma produção conhecida como cinema de “cavação” – expressão utilizada para os filmes realizados por encomenda pelos chamados cavadores, que eram os cineastas – e os cinejornais – reportagens feitas para divulgar e promover governantes e grandes empresas.

Já as produções nos Estados Unidos começavam a se desenvolver cada vez mais. O inventor americano Thomas Edison começou a comercializar, em 1893, o kinetoscópio, que tinha a mesma funcionalidade do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Os primeiros cineastas americanos começaram a produzir em escala, mas Edison exigia que

fossem pagos direitos autorais pelo uso do equipamento. Assim, os realizadores se deslocaram para a costa da Califórnia, se instalando em Hollywood. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica teve como grande modelo as imagens pioneiras de Edison, mas as produções do cineasta americano David Griffith, em meados de 1910, foi um marco na cinematografia mundial. Griffith é considerado por muitos historiadores o percussor do cinema moderno e do pensamento do cinema como arte. (DA-RIN, 2004).

As produções ficcionais ganharam destaque por seu apelo comercial, mas na década de 1930 a linguagem do documentário começou a ser pensada e teorizada por cineastas como o russo Dziga Vertov – autor de artigos sobre o “cine-olho” – e o escocês John Grierson – pioneiro na utilização da palavra “documentário” e “cinema etnográfico”. Na época, os filmes passaram a se enquadrar em duas modalidades por suas características narrativas: ficções e documentários. A linguagem documental era vista por Vertov como um retrato da realidade como ela é e o que se via através da câmera era exatamente o que se via através do olho do cineasta. Já Grierson a considerava como “o tratamento criativo da atualidade”, o que dava a seus filmes um olhar mais artístico e poético. (TEIXEIRA, 2004). A partir dos anos 1950 o documentário passou por uma série de transformações, ocorridas principalmente pelo advento tecnológico. As câmeras mais leves e a gravação do som direto criaram um estilo de cinema mais realista chamado de Cinema Verdade e Cinema Direto, que seguiam as propostas

de Vertov.

As produções brasileiras foram influenciadas pelo novo modelo e impulsionadas por fortes iniciativas de realizadores como o Cinema Novo brasileiro, cinema marginal, Centros de Cultura Popular e cineclubes. A produção de documentários era expressiva e heterogênea com filmes clássicos – uso de voz *over* e imagens de arquivo –, interativos, em que o cineasta interfere na narrativa, e reflexivos, que traziam discussões sobre a representação da realidade. (NICHOLS, 2005). O governo federal manteve o foco nos investimentos em filmes com caráter educativo para a construção de um sentimento de nacionalidade na população e ajudou a imprimir a fama do gênero. A principal marca dos documentários era mostrar a realidade social do país e muitos filmes foram barrados pela censura, especialmente na época da ditadura militar no Brasil. O espaço de exibição de filmes de não-ficção começou a se afunilar e poucos deles iam para as salas de cinema. Os realizadores de documentários também começaram a produzir ficções.

Faço uma rápida pausa para explicar o salto no tempo que vem a seguir. Estamos exatamente no período representado pelos personagens deste livro, então deixarei que a reportagem preencha esta lacuna. Apenas adianto algumas informações, pois chegamos a um contexto de mudanças significativas como as das tecnologias audiovisuais, popularização do manejo técnico e operacional, descentralização das produções, pelas múltiplas linguagens, técnicas de captação, de produção de todos os tipos de informações e formas de difusão, além de

novas leis e políticas oficiais de incentivo à comunicação e cultura, que despontaram principalmente nas últimas duas décadas.

Em meados de 1990, o documentário começou a atrair os jovens realizadores por suas possibilidades estéticas e de linguagem, e pelo custo mais baixo de produção. Muitos cineastas passaram a se dedicar exclusivamente ao documentário e a inovar em seus filmes ao utilizar a subjetividade e discutir o próprio gênero em suas produções (LINS; MESQUITA, 2011). A melhoria e o barateamento dos equipamentos foram de suma importância para o aumento da realização de documentários no Brasil. Também foram criados espaços específicos para exibição do gênero, como os festivais, e feitas tentativas de aproximar o gênero da televisão, para coprodução e difusão de conteúdo.

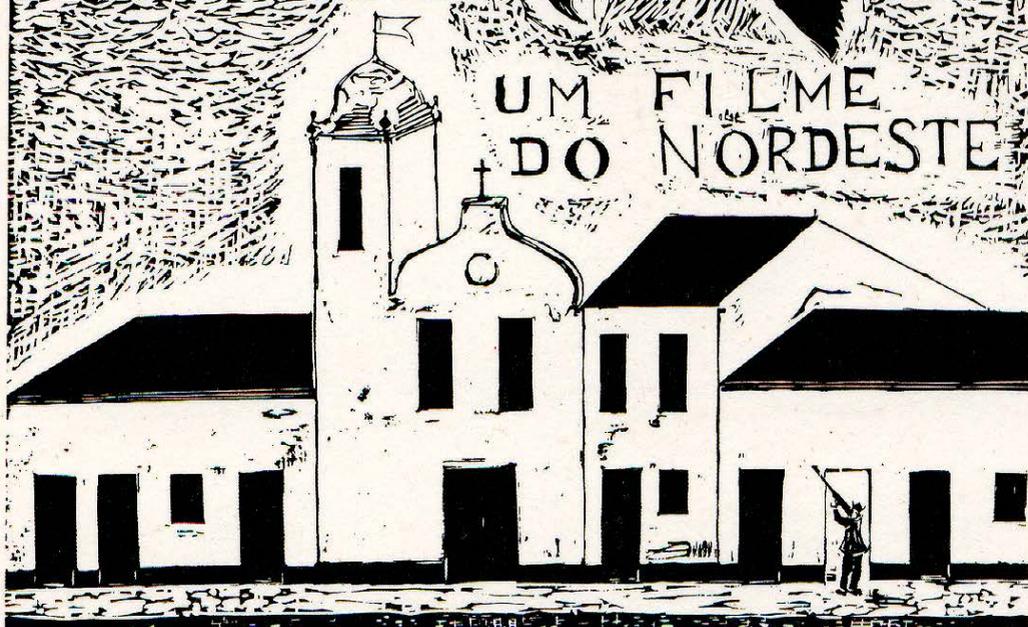
As políticas nacionais de cultura começaram a ser formuladas e incrementadas pelo governo federal, que começou a fomentar a indústria cinematográfica brasileira com a criação de instituições reguladoras e fiscalizadoras e pelo incentivo para a produção audiovisual brasileira. Outra marca importante do documentário nacional contemporâneo ocorreu com o fortalecimento de grupos independentes e descentralizados dos movimentos culturais tradicionais. Multiplicaram-se as produções combativas de movimentos sociais periféricos, que questionam o Estado e o seu sistema burocrático de subsídios às políticas públicas.

EM BREVE



# O PAÍS SÃO SARUÉ

UM FILME  
DO NORDESTE



apresentação  
**PARAIBA PRODUÇÕES  
CINEMATOGRAFICAS**  
**MARCUS ODEON R. COUTINHO**



um longa metragem de Vladimir Carvalho

com vaqueiros, cantadores e retirantes.

narrção	fotografia
PAULO PONTES	MANUEL CLEMENTE
música	poema de
JOSÉ SIQUEIRA	JOMAR MORAES SOUTO
MARCUS VINICIUS	falado por
e do FOLCLORE	ECHIO REIS

**ESTE FILME RESISTIU A OITO ANOS DE CENSURA**

# i RACEMA

UMA TRANSA AMAZÔNICA

com

EDNA DE CÁSSIA  
PAULO CÉSAR PEREIRO

MELHOR FILME  
FESTIVAL de BRASÍLIA  
1980

PRIX GEORGES SADOUL

GRIMME PREISS  
Alemanha

ENCOMIO TAORMINA  
Itália

FILM ET JEUNESSE  
Cannes

MELHOR FILME 78  
Accmg

JORGE BODANZKY  
Direção e Fotografia

ORLANDO SENNA  
Direção de atores e roteiro

WOLFF CALDER



# JANGO



**JANGO**

Como, quando e porque se depõe  
um presidente da República

Um filme de  
**Silvio Tendler**

Festival do Rio  
Prêmio Especial do Júri

Mix Brasil - Melhor documentário  
Prêmio do Público

Festival de Berlim  
Seleção oficial - Panorama  
Finalista do Teddy Bear

# OLHE PRA MIM DE NOVO

DIREÇÃO DE CLAUDIA PRISCILLA E KIKO GOIFMAN



Roteiro: Claudia Priscilla • Produção: Jurandir Müller  
Produção Executiva e Direção de Produção: Evelyn Margareth Barros  
Direção de Fotografia e Edição: Pedro Marques  
Produção de Set: Flora Lahuerta • Som Direto: Guilherme Shinji

Produção



Patrocínio



PETROBRAS

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

**ancine**  
Agência Nacional  
do Cinema

## Mudanças

Não pude ver seu rosto, as suas reações e nem ouvir sua voz. Conheci meu personagem por fotos e vídeos, pois a tecnologia nos ajudou somente a trocar mensagens escritas. Lamentei a falta do encontro cara a cara ou virtual, mas as respostas de Vladimir Carvalho conseguiram transmitir seu o jeito. Eu o ouvi falar pela leitura, e pude percebê-lo atencioso, preciso e poético. As passagens de sua história parecem acontecer simultaneamente: da infância ao início de carreira, do cinema mudo ao surgimento do Cinema Novo, da Paraíba à capital Brasília. Ele viajou pelo Brasil e pelo mundo, mas foi a sua terra, o sertão nordestino, que mais influenciou seu trabalho.

Tudo começou quando Vladimir Carvalho era um espectador como outro qualquer. Quando jovem, ia ao cinema semanalmente no pequeno município paraibano de Itabaiana, estimulado por seu pai, um leitor voraz, que comentava os filmes e chamava a atenção de seus

filhos para detalhes que lhes escapavam. “Essa iniciação foi de grande valia na minha formação cultural”, escreve Carvalho. A vontade de fazer documentários surgiu depois da mostra realizada pelo crítico carioca Jonald. Carvalho faz uma observação: “assim mesmo, sem sobrenome”. Mas o nome verdadeiro de Jonald era Oswaldo Marques de Oliveira.

O filme exibido foi *O Homem de Aran*, do antropólogo americano Robert Flaherty – também diretor do clássico *Nanook, o Esquimó*. A história era simples, contava a luta diária de uma comunidade de pescadores nas ilhas do Mar do Norte. Aquele cinema saía do convencional, não tinha um enredo definido, nem atores profissionais ou apelos dramáticos, características que impactaram Carvalho. O momento foi decisivo em sua carreira. Ele queria fazer documentários, pois era para ele “aquela classe de filme que transcende os fatos e pessoas, e resulta por fim numa reflexão sobre a condição humana em qualquer época ou espaço”.

No final dos anos 1950, Carvalho escrevia para os jornais *A União* e *Correio da Paraíba*, mas a carreira cinematográfica não tardou. O cineasta Linduarte Noronha o chamou, junto com o cineasta paraibano João Ramiro, para ser roteirista e depois assistente de direção de *Aruanda*, lançado em 1960. A partir da adaptação de seu texto jornalístico, Noronha reconstituiu a formação do quilombo Olho D’Água do Talhado, em Santa Luzia do Sabugí, na Paraíba, trazendo como personagens a comunidade local. Na “terra de promessa” – sig-

nificado da palavra “aruanda”, segundo Noronha –, a agricultura familiar e o artesanato primitivo são as formas de sustento.

A câmera utilizada no filme foi um empréstimo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com aval do cineasta Humberto Mauro. O instituto foi criado em 1936, dentro do Ministério de Educação e Saúde, no governo de Getúlio Vargas, e ajudou a alavancar a produção cinematográfica brasileira. O governo tinha uma estratégia: produzir filmes que mostrassem as peculiaridades das regiões brasileiras e construíssem a ideia de nacionalidade e cultura nacional. Mauro foi o principal realizador do INCE e tornou-se referência na área. Outros documentaristas também se beneficiaram da estrutura e equipamentos do instituto, como Arnaldo Jabor, na produção de *O Circo*, e Nelson Pereira dos Santos, no filme *Rio 40 Graus*.

Em meio às filmagens de *Aruanda*, Carvalho procurava atender a uma demanda particular. “Queria mergulhar na sociologia e me inteirar de coisas da linguagem e da estética”, diz. Ele abandonou por um tempo as filmagens e ingressou no curso de Filosofia na Paraíba, mas só concluiu a graduação anos mais tarde na Universidade Federal da Bahia, onde se formou junto com o músico Caetano Veloso, o ensaísta Carlos Nelson Coutinho e o poeta Duda Machado. Foi também na capital baiana, mais especificamente na porta da Livraria Civilização Brasileira – ponto de encontro de intelectuais e artistas –, que Carvalho foi apresentado ao cineasta Glauber Rocha, que estava saindo para filmar o célebre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nos “cafundós” da

Bahia. Rocha carregava um grosso volume do roteiro do filme, que ele não deixava ninguém ler. “Foi o início de uma amizade de poucos encontros, mas de uma ligação afetiva e intelectual intensa”, relembra Carvalho.

Era um tempo de mudanças. Carvalho estava em meio à articulação do movimento Cinema Novo brasileiro, surgido na década de 1950 e início de 60, com influência do neorrealismo italiano e do *Nouvelle Vague* francês. O próprio Aruanda foi considerado precursor do Cinema Novo, o documentário de transição entre o antigo cinema educativo da geração de Humberto Mauro e o cinema “das questões sociais, políticas e culturais”. O movimento propunha a crítica à produção no país, o debate sobre a indústria cultural, a inovação em fazer cinema, o retrato popular.

No mesmo período, intelectuais e militantes políticos criaram o Centro Popular de Cultura (CPC) com o intuito de produzir e divulgar a “arte popular revolucionária”, incluindo cinema, teatro, música, artes plásticas e literatura. O CPC era associado à União Nacional dos Estudantes (UNE), organização fundada no Rio de Janeiro em 1937 pelo movimento estudantil. A ideia se espalhou e foram criados CPCs em outras cidades do país. Como fruto dessa organização, foi produzido o filme *Cinco Vezes Favela*, de 1962, dirigido por Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Marcos Farias. A Caravana Farkas também foi uma tentativa de retratar o “homem brasileiro”. O fotógrafo e produtor paulistano Thomaz Farkas

reuniu jovens cineastas no final dos anos 1960 com a ideia de percorrer o país e registrar a experiência em sons e imagens. Os participantes chegaram apenas ao Nordeste e realizaram dezenove documentários que seguiram uma linha mais didática e educativa.

O cinema brasileiro começou a ganhar espaço e ganhar forma, bem no meio de um cenário de aumento da importação de filmes, principalmente os hollywoodianos. “É só olhar os filmes que fundiram quase antropofagicamente estilos e escolas surgidas no mundo, mas que têm um jeito muito nosso de ser, meio sério, meio improvisado que é do que eu mais gosto”, diz Carvalho. Era o momento certo para produzir. Após o lançamento de *Aruanda* e alguns contratemplos profissionais, Carvalho e João Ramiro resolveram dirigir seu primeiro documentário, *Os Romeiros da Guia*, lançado em 1962. Logo no início, o curta-metragem explica seu intento:

*As ruínas da Igreja de N. S. da Guia estão situadas no litoral da Paraíba, nordeste do Brasil. Uma vez por ano, romeiros de diversos pontos da região migram as águas da praia da Costinha e do Rio Sanhauá, e após a visita ao velho santuário dão início aos folguedos que se estendem até o amanhecer do outro dia.*

...

*“E as crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas...”*

“...saem das missas consagradas para os ágapes selvagens...”.

*Euclides da Cunha*

(*SERTÕES*)

Por conta de sua vivência no Nordeste e de sua militância política, Carvalho conviveu com João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas na Paraíba assassinado em 1962, motivo pelo qual foi convidado para ser assistente de produção do filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, em 1963. O documentário queria retratar a vida de Teixeira, mas as filmagens foram suspensas com o golpe militar de 1964 e todos os membros da equipe tiveram que fugir – inclusive os personagens, familiares do falecido Teixeira. Carvalho partiu para o Rio de Janeiro e viveu um período de total desemprego. Preocupado com a situação do amigo, Coutinho apresentou Carvalho a Arnaldo Jabor, que o colocou trabalhando em dois de seus filmes: *Rio, Capital do Cinema* e *Opinião Pública*. “Foi a salvação da lavoura”, diz Carvalho. Ele também trabalhou no jornal *Diário de Notícias* e enfrentou muita dificuldade para realizar seus próprios filmes. Quase duas décadas depois, o documentário *Cabra Marcado para Morrer*, que havia sido interrompido pelo golpe militar, foi retomado e Carvalho reassumiu a coprodução.

O dinheiro economizado na participação nos filmes de Jabor e como repórter permitiu a Carvalho voltar a dirigir filmes novamente.

Ele havia ganhado ânimo extra e fez algumas viagens à Paraíba no final dos anos 1960 que resultaram no média-metragem *O Sertão do Rio do Peixe* e no curta *A Bolandeira*. A recepção foi muito boa. Os filmes rodaram nos festivais de cinema em Brasília, Manaus, Cuba, Chile, Itália e França. Mas as ideias de Carvalho com aquelas imagens captadas ainda não tinham se esgotado. Parte do material já tinha outra finalidade: compor seu primeiro longa-metragem *O País de São Saruê*.

Mas, antes de falar do filme é preciso localizar as andanças de Carvalho. No início das filmagens, ele morava no Rio de Janeiro, mas ao participar do Festival de Brasília, em 1969, ele se mudou para a capital do país. É realmente difícil seguir uma cronologia exata do trajeto do cineasta, pois Carvalho morou, filmou e montou seus filmes em lugares diversos. Mas a ida para a capital federal foi em resposta ao chamado do diretor de fotografia Fernando Duarte, que ele conheceu durante as filmagens do *Cabra Marcado para Morrer*. Duarte o convidou para montar um núcleo de documentários na Universidade de Brasília em um projeto já existente. A oferta chamou a atenção de Carvalho e ele aceitou. A experiência brasiliense, que duraria poucos meses, tornou-se definitiva em sua vida. Carvalho ainda vive e trabalha em Brasília.

Para produzir *O País de São Saruê*, Carvalho fez as últimas imagens em 1970 e o finalizou um ano depois na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Com o filme, ele queria mostrar as atividades econômicas e condições precárias de trabalho na

região da seca nordestina, entre Paraíba, Pernambuco e Ceará. O título foi inspirado no cordel *Viagem ao País de São Saruê*, do autor paraibano Manoel Camilo dos Santos. As imagens são fortes, mescladas com músicas típicas, sonoras de entrevistas e com a narração de um poema regional de Jomar Moraes Souto, feito especialmente para o filme. Carvalho dedica o filme aos trabalhadores – lavradores, vaqueiros, condutores de gado, violeiros e retirantes – que ajudaram a equipe a realizar o trabalho, e ainda deixa um aviso:

*...qualquer semelhança com a história de outros sertões  
não é mera coincidência, mas semelhança mesmo.*

“Foi uma tentativa de “biografar” o Sertão até o último (e espero que não derradeiro)”, escreve Carvalho. O filme não passou pela censura do governo militar e foi liberado somente oito anos depois, em 1979 – o mesmo ano em que foi selecionado para o Festival de Brasília e recebeu o Prêmio Especial do Júri. Carvalho recorda-se do período da ditadura como um tempo de opressão, que praticamente inviabilizou a realização plena do movimento do Cinema Novo. Com a redemocratização do país, a atividade cinematográfica demorou a recuperar o ritmo produtivo e suas propostas já tinham perdido o eco e a repercussão. Para Carvalho, a melhora da produção e da qualidade dos filmes atuais é visível, mas ele considera o modelo brasileiro caduco e diz que os cineastas ainda não conquistaram o seu território.

Apesar disso, ele vê que o cinema nacional atrai cada vez mais público, principalmente os jovens, que estão ávidos por conhecer a cultura e a realidade do país.

Ao avaliarmos a carreira de Vladimir Carvalho, nos deparamos com uma temática variada, mesmo com a predominância de filmes que tratam da vida no Nordeste. Carvalho dirigiu filmes de caráter biográfico como *O Homem de Areia*, *O Evangelho Segundo Teotônio* e *O Engenho de Zé Lins*, e se voltou para uma espécie de trilogia de Brasília. O primeiro filme desse ciclo foi *Conterrâneos Velhos de Guerra*, que fala do cotidiano, das esperanças, dos sonhos e das histórias de vida dos operários que trabalharam na construção da cidade. Carvalho levanta a discussão sobre o alto número de mortes de operários durante as obras e as precárias condições de vida dos trabalhadores durante e depois da construção de Brasília.

Depois, ele dirigiu o longa *Barra 68 – sem Perder a Ternura*, para mostrar depoimentos de estudantes e professores da Universidade de Brasília que estiveram na instituição e presenciaram as invasões dos militares na época da ditadura. Carvalho finalizou com *Rock Brasília, Era de Ouro*, que começou a ser filmado em 1988, com imagens do show polêmico da banda Legião Urbana, em que algumas pessoas da plateia atiraram objetos no palco. O documentário fala das bandas de rock formadas em Brasília na década de 1980, que mudaram o cenário musical brasileiro. O cineasta registrou depoimentos de músicos das bandas Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude, e de seus fa-

miliares. O filme foi lançado em 2011 nos cinemas e teve um público de mais de 34 mil espectadores.

A visão crítica, social e política estão sempre presentes nos filmes de Carvalho. São produções marcantes, sempre acompanhadas de outros elementos artísticos como a música e a poesia. Apesar de ter transitado entre as profissões de jornalista e de professor, ele mostra convicção sobre as escolhas e o modo de produzir seu trabalho de cineasta. Carvalho diz ter sorte de nunca ter precisado trabalhar por encomenda, nem ceder aos caprichos do sistema. Ele sempre filmou aquilo que gostava e nunca teve crises por não saber o que filmar. “Tenho sempre vários filmes em elaboração, mesmo sem um centavo em caixa”, comenta.

Mas, afinal, “quem é Vladimir Carvalho como realizador?”. Na hora em que lhe enviei a pergunta, admito que achei que era um pouco clichê. Mas, ao ler a resposta pensei ter valido a pena tê-la feito.

“Um intermitente à mercê de condições nem sempre favoráveis à realização dos filmes, correndo atrás de editais e fazendo política para melhorar as possibilidades de trabalho. Para ser sincero, lhe digo que ando muito é cansado de toda essa patifaria burocrática e o que me impulsiona hoje é o vício arraigado de filmar, com condições ou não. Experimento um gosto de amador que se apoia nas facilidades das novas tecnologias amealhando imagens que um dia, e a longo prazo, podem se transformar num filme. Parece uma contradição, mas é a pura realidade”, escreve Carvalho.

## Preservação da memória

“O que é isso? O que é isso? Sexo contemporâneo é diferente do praticado por Adão e Eva? O documentário de hoje é muito melhor que *O Homem com uma Câmera* do Dziga Vertov de 1929?”. Silvio Tandler dá a contrarresposta ao ser questionado sobre o que ele acha do documentário contemporâneo. O silêncio paira no ar. Seus olhos miúdos, contrastantes com os cabelos volumosos e encaracolados, fitam a tela do computador em busca de minha reação, mas não obtém. Logo ele retoma: “O documentário contemporâneo é chamado de os grandes documentários que aconteceram ao longo da história do cinema”.

O realizador tem a fala dinâmica, com sotaque carioca e tom despreocupado, de quem já está acostumado com situações parecidas com aquela. Os anos de carreira cinematográfica, iniciada nos anos 1970, lhe renderam centenas de entrevistas, premiações, filmes e ho-

menagens. Por isso, falar de sua trajetória profissional não lhe apresenta nenhuma novidade. O que parece lhe interessar é seu próprio instinto curioso, sua vontade de questionar, refletir, pensar, discutir.

Tendler observa e diz:

“Pelo sotaque você é de São Paulo. Da cidade mesmo?”

“Sim, de São Paulo, capital.”, respondo.

“Seu sobrenome Haga, é árabe?”, continua.

“Não, é japonês.”

Ele também aconselha:

“Primeiro veja o Dziga Vertov, segundo Santiago Alvarez, terceiro Joris Ivens, quarto Cris Marker.”

Silvio Tendler transita entre personagem e entrevistador. Ele espera a minha próxima pergunta. Busca a resposta na memória: meu interesse pelo cinema... Revira os olhos para cima por alguns segundos, buscando na mente a lembrança. Encontra: 1964, golpe militar no Brasil. Tendler deveria ter sido advogado, uma carreira segura e promissora, mas o direito não lhe pareceu fazer muito sentido naquele cenário conturbado do início da ditadura. Os filmes dos cineastas Glauber Rocha e Robert Flaherty despertaram seu interesse em fazer cinema.

No final dos anos 1960, Tendler encontrou nos cineclubes o lugar ideal para reunir pessoas interessadas em ver e debater filmes, criar e produzir em grupo. Assim surgiu uma dinâmica produtiva de cinema militante, na base do “um filma aqui, o outro monta ali, um tem a

câmera, o outro a lata de filme”. O cineclubismo, surgido no país em 1920, ganhou força durante o governo dos militares como a principal maneira dos cineastas driblarem a censura e criarem um espaço de resistência política, artística e intelectual. Apesar do medo da repressão, da dificuldade em transportar imensos projetores e da necessidade de organizar constantes “vaquinhas” para bancar as produções, os cineastas independentes aprenderam a financiar e dirigir seus próprios trabalhos. Toda uma geração de jovens artistas produzia com menos dinheiro e mais realismo, influenciados pelo movimento do Cinema Novo. Para os documentaristas, foi a escola de Cinema Verdade que lhes possibilitou fugir dos padrões.

Tendler decidiu viajar para a França em 1972, onde se formou em História. O curso aprofundou seu repertório documental e lhe despertou a vontade de registrar momentos decisivos do seu país. Ainda em terras francesas, ganhou o título de mestre em Cinema e História pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais da Universidade de Paris e teve a oportunidade de conhecer os cineastas Jean Rouch, Chris Marker e Joris Ivens. Ao voltar para o Brasil, Tendler viu nas artes uma saída para os estudantes, uma ação política, a simbiose entre cinema e história. Tal conhecimento adquirido no exterior e na sua experiência cineclubista permitiu a ele produzir e lançar, em 1980, *Os Anos JK*, seu primeiro longa-metragem que atingiu um público estimado em 800 mil espectadores. Foi um número impressionante para um documentário histórico lançado no momento em que a ditadura

militar começava uma abertura lenta e gradual, embora mantivesse firme a censura jornalística e artística.

“Está tudo relacionado”, diz Tandler. A ditadura, as artes, a história... Cansados das restrições do governo às produções artísticas e ao acesso às informações, os cineastas reagiram. Chega de repressão! A palavra de ordem juntava a vontade de fazer cinema com a vontade de derrubar a ditadura. Em 1981, Tandler criou a Caliban Produções Cinematográficas com uma intenção. Ninguém queria produzir o *Jango*, ninguém tinha coragem, então ele mesmo produziu. Segundo suas próprias palavras, ele não era tão corajoso assim como todos pensamos. Tandler pouco detalha as dificuldades enfrentadas para fazer seus filmes naquele período, mas ele tinha que fazer, então fez. Ah, o passado... Ele diz ser hoje um velhinho premiado: velho para ficar em cineclube e, no máximo, dá seu nome a prêmios.

É interessante observar quando Tandler fala de seus documentários. Parece uma profecia. Ele assegura que não escolhe seus personagens, eles é que o escolhem. Quando ele quis fazer um filme que mostrasse a vida política no Brasil antes da ditadura, aconteceu o velório de Juscelino Kubitschek. O episódio gerou grande manifestação popular e chamou sua atenção. Era exatamente aquilo que ele queria documentar.

*JK não chegou a completar 74 anos. No dia 22 de agosto de 1976, seu Opala espatifou-se em uma carreta na Via*

*Dutra. O corpo foi levado ao aeroporto nos ombros de uma multidão, que há anos não manifestava sua emoção nas ruas. O hino nacional e os versos do “Peixe Vivo” o acompanharam até a catedral de Brasília.*

Em 1982, foi convidado para fazer *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Outro sucesso de público. Anos depois, um amigo de João Goulart o chamou para dirigir *Jango*. Também retratou os falecidos Milton Santos, Carlos Marighella e Glauber Rocha, aumentando a sua fama de “o cineasta dos vencidos”. Tandler dirigiu os média-metragens *Ou Ficar A Pátria Livre Ou Morrer Pelo Brasil* e *O Afeto Que Se Encerra Em Nosso Peito Juvenil* em 2007, ambos sobre o movimento estudantil brasileiro com foco na UNE. Os documentários traziam depoimentos de militantes e representantes das entidades de classe, além das atividades culturais produzidas pelos jovens da época.

Para Tandler, fazer um filme é questão de tempo e de disponibilidade. E haja tempo e disponibilidade! O longa *Utopia e Barbárie* de 2008, demorou 19 anos para ficar pronto e teve 400 horas de filmagem. Quatrocentas horas! Com todo o material daria para ele produzir mais de uma centena de filmes diferentes. A sorte é que Tandler vê o registro documental como possibilidade. Tudo é arquivado em um grande acervo de sua produtora. O que levanta uma discussão importante: a preservação das imagens, da memória. Quantos filmes já foram perdidos? Quantos registros já não existem mais?

As captações ao longo do tempo foram feitas em películas 8mm, 16mm, 35mm, 70mm, IMAX... do analógico ao digital... sensores, bancos de memória... gravados em suportes U-Matic, Betacam, Hi-8, VHS, mini-DV, DVD, HDCam, Blu-ray... A disputa tecnológica e seu advento permitem hoje aos cineastas filmarem por longos períodos, até com aparelhos celulares. No entanto, há pouca preocupação em guardar as imagens sem que elas percam a qualidade, de modo que ocupem pouco espaço, resistam aos anos, aos efeitos climáticos e aos próximos formatos que vem sendo criados. Sem contar que é preciso preservar equipamentos que possam exibir os antigos formatos. A essência de muitos documentários está na possibilidade de usar imagens de arquivo. Inclusive nos filmes de Tandler.

Digo a Tandler que seu longa-metragem *O Veneno Está na Mesa* fugiu um pouco dos seus outros documentários e ele diz que seu estilo é o próprio espectador quem vê. Cada um de seus filmes é diferente do outro, cada narrativa é diferente da outra, mas talvez ele deixe rastros que o identifiquem e as pessoas digam: “Esse filme é de Silvio Tandler”. *O Veneno Está na Mesa*, lançado em 2011, surgiu de uma conversa com o jornalista Eduardo Galeano e seu tema é bastante atual. Nele, é discutido o uso abusivo de agrotóxicos na agricultura brasileira.

*Desde 2008, o Brasil é o maior consumidor mundial de agrotóxicos.*

...

*Cada brasileiro consome em média 5,2 litros de agrotóxicos por ano. Até quando vamos engolir isso?*

*(Campanha Permanente Contra os Agrotóxicos e Pela Vida)*

“A realidade que faz o filme, não é um desejo de contar”, diz. A frase reflete muito o seu pensamento. E a sinceridade com certeza é uma das características marcantes de Tandler. Isenção do documentarista nos filmes? Nunca! “Se um documentarista diz que é isento, você aponta pra ele e diz: ali vai um mentiroso”. Ele faz o gesto com a mão direita enquanto pronuncia a frase. O documentário é uma verdade elaborada, o ponto de vista documentado, a opinião do autor, o ponto de vista de um personagem. O realizador só não tem o direito de mentir para defender aquela visão. Para Tandler, quem estiver insatisfeito com a história que escreva outra, conte outra, faça outra...

Falha na conexão.

*Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais.*

*Sem a ajuda de legendas intercalares.*

*Sem a ajuda de um cenário.*

*Sem a ajuda de um teatro.*

Assim é apresentado o filme *O Homem com uma Câmera*. As cenas mostram o cotidiano da antiga União Soviética de forma simples e complexa ao mesmo tempo. Tudo é impressionante! Fotografia, efeitos, montagem, edição... Lançado em 1929! As imagens são o *kino-glaz*, o cine-olho, de Dziga Vertov.

“O documentário hoje não é melhor”, reflito.

Mas Tandler não está mais online pra ouvir a resposta.

## Fora da sala de cinema

Ao fundo, uma estante repleta de livros. Serão romances, contos, suspenses, roteiros, biografias ou comédias? Não consigo distinguir. Jorge Bodanzky está logo à frente, carismático e sereno. Seus grandes olhos azuis observam e parecem dizer “em que posso ajudar?”. Coloca os óculos. “Ah, bem melhor!”, diz sorrindo. As suas feições ainda carregam traços da juventude e é possível imaginá-lo estudante, na cidade de São Paulo, sem ainda saber que se tornaria fotógrafo e cineasta. Ele sorri novamente. Falar do passado parece lhe trazer boas lembranças.

A época era dos anos de 1960 e ele acompanhava as projeções feitas pela Sociedade Amigos da Cinemateca. Os filmes exibidos não eram comerciais, estavam fora das salas de cinema e, ao final de cada sessão, eram comentados por pessoas importantes no cenário do audiovisual brasileiro como Jean-Claude Bernardet, Roberto Santos,

Maurice Capovilla, Paulo Emílio Gomes... Era um privilégio para Bodanzky! Seu gosto por cinema cresceu e ele seguiu para um pequeno curso de iniciação ao cinema, no Teatro de Arena, onde assistiu ao documentário *Aruanda*, do Linduarte Noronha. O filme marcou sua vida e um pensamento ficou em sua cabeça: “Poxa! Essa é uma coisa que eu saberia fazer, que eu gostaria de fazer”.

Após o despertar do interesse, Bodanzky trocou São Paulo por Brasília. Lá, ingressou em 1964 na faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília, iniciou um curso de cinema e começou a fotografar. Tudo ao mesmo tempo. A ditadura militar fechou as portas da universidade fundada pelo libertário Darcy Ribeiro e ele decidiu ir para a Alemanha estudar fotografia. A especialização não o interessou. Graças a sua experiência anterior, conseguiu uma vaga no curso de cinema na Universidade de Ulm e se formou diretor de fotografia.

Bodanzky voltou para o Brasil e conseguiu trabalho como câmera para correspondentes de televisões estrangeiras – alemã, francesa, italiana – e integrou a equipe de fotógrafos da revista *Realidade*, publicação que trouxe em suas páginas, de 1966 a 1976, o jornalismo investigativo e o jornalismo literário, que seguia as diretrizes do *New Journalism* dos Estados Unidos. A fotografia e a câmera nesses veículos lhe pareciam muito próximas de um trabalho documental. Como cinegrafista, ele seguia a linha do diretor, interpretava o projeto através das imagens e tinha certa liberdade de criação. Mas havia chegado a hora de Bodanzky contar suas próprias histórias. O caminho foi na-

tural. Resolveu fazer seu primeiro filme, em 1971, o curta-metragem *Caminhos de Valdez*, que misturou o estilo documental com a ficção.

Logo depois, teve a ideia de fazer *Iracema – Uma Transamazônica*, o marco de sua carreira. O filme lançado em 1976 foi codirigido por Orlando Senna, e contou a história da viagem do chofer de caminhão, Tião “Brasil” Grande, e da jovem prostituta, Iracema, pela Rodovia Transamazônica onde “do destino ninguém foge”. Os atores Paulo César Peréio – Tião – e Edna de Cássia – Iracema – foram escolhidos para conduzir o longa-metragem. O restante dos personagens não eram atores e entravam na trama sem saber exatamente o que estava acontecendo. A naturalidade dos atores era impressionante! Peréio era gaúcho, falava com sotaque de forma improvisada e sem texto, e levava as pessoas a acreditarem que ele era realmente um chofer de caminhão.

A intenção de Bodanzky era essa: deixar as pessoas à vontade para interpretar a si próprias. O estilo de *Iracema* foi chamado de docudrama, o drama documental. Uma definição interessante. “Os gêneros se misturam”, diz. A realidade e a ficção se fundem em seus filmes a tal ponto que atores fingem não ser atores e os não atores fingem ser atores. A temática de *Iracema* desagradou os militares, mas Bodansky já esperava por isso. Seu filme trazia uma visão crítica sobre a Transamazônica, o desmatamento e as precárias condições de vida na região, e recebeu o carimbo: CENSURADO! Mais uma vez, os cineclubes entraram em cena como alternativa para driblar a censura

tornando *Iracema* um filme conhecido principalmente entre os estudantes. Nesse entremeio, o movimento cineclubista financiou um de seus filmes para passar exclusivamente nos circuitos internos: o *Jari*, lançado em 1980, que tratava da derrubada ilegal de florestas nativas no Amapá para a produção de celulose..

A liberação de *Iracema* aconteceu somente em 1981, cinco anos depois de filmado, e entrou em exibição numa fase em que poucos documentários iam para as salas e tinham pouco apelo de público. A distribuição foi feita pela Embrafilme. A empresa estatal que buscava recursos para o audiovisual brasileiro foi criada em 1969 em um desdobramento do Instituto Nacional de Cinema. A Embrafilme foi fechada em 1990 durante o governo de Fernando Collor de Mello, junto com o Conselho Nacional de Cinema – Concine. O fechamento da Concine enfraqueceu a “Lei do Curta”, dispositivo previsto no Artigo 13 da Lei 6.281, de 1975. Ela regulava a inclusão de um filme de curta-metragem nacional, além da exibição de um jornal cinematográfico, antes da sessão de um longa-metragem estrangeiro nas salas de cinema. A lei ainda está em vigor, mas não é regularizada por nenhum órgão público.

Apesar de não emplacar, *Iracema* nunca parou de ser exibido. A sua atualidade se manteve pelo tema e por sua linguagem, que é um dos grandes exemplos de documentário-ficção. Com o filme, Bodanzky foi um dos primeiros documentaristas brasileiros a usar o som direto, seguindo os passos do francês Jean Rouch – com *Crônicas de*

*um Verão*, em 1961 – e de seus conterrâneos Leon Hirszman – com *Maioria Absoluta*, em 1964 – e Geraldo Sarno – com *Viramundo*, em 1965. Afinal, o cinema nasceu mudo e não-ficcional, uma narrativa marcada principalmente por filmes de viagens e por registros do cotidiano. No Brasil, os primeiros registros de produção de filmes são de 1898 e a transição para o sonoro ocorreu no início dos anos 1930, influenciado pelo cinema dos EUA. Até meados dos anos 1960, o som dos documentários brasileiros era gravado separadamente ou dublado. A sincronização entre som e imagem, que permitia a mobilidade de câmera, só foi possível com o surgimento de gravadores portáteis como o Nagra III. Com a nova tecnologia, os filmes ficaram mais realistas e espontâneos, premissas do Cinema Direto.

O surgimento de novos equipamentos não foi um grande problema para Bodanzky. Nas filmagens, ele usava uma de câmera 16 mm, com seis quilos. O equipamento era considerado leve e podia ser facilmente colocado no ombro. A principal mudança encontrada foi no chassi da câmera, que na época era pequeno para diminuir o peso e podia fazer apenas seis minutos de filme. Quando passava desse tempo, era preciso trocá-lo. “Você filma de forma concentrada. Isso não restringe seu trabalho. Simplesmente te obriga a se concentrar mais, não deixar rolando como a gente faz agora no ambiente”, diz. A técnica de deixar a câmera ligada é vista por ele como recurso positivo, pois aumenta a possibilidade do personagem falar algo interessante, espontâneo, e até surpreendente. Mas também lhe traz preocupação com a

quantidade de tempo perdido e com o “monte de lixo” que se produz. Antes, em um filme de meia hora, eram precisos seis *takes*. Pronto!

Com os avanços tecnológicos, os equipamentos ficaram baratos, e acessíveis: televisão, computador, dispositivos móveis... A facilidade para se realizar filmes aumentou. “Até o vídeo feito no celular pode ir para o cinema. Por que não?”, arrisca Bodanzky. Quem quer fazer cinema, faz cinema, e ainda consegue participar de todos os processos de produção – roteiriza, filma, edita, finaliza – no próprio computador. “Fazer um bom filme independe da técnica. Está na linguagem e na forma como você se expressa”, diz. A fala de Bodansky também remete ao período em que ele filmava no centro da capital paulista, no final dos anos 1960 e início dos 70, para os diretores de cinema da Boca do Lixo. As produções eram feitas com poucos recursos, mas traziam inovação em termos de linguagem.

Os documentários brasileiros são considerados por Bodanzky bem mais interessantes do que a ficção, pois os realizadores têm mais liberdade, não precisam se prender a roteiros e a produção é mais barata. A linguagem acaba sendo internacional e a forma de fazer cinema é igual no mundo todo, cabe a cada realizador escolher a melhor forma para defender seu ponto de vista. A diferença está mesmo na temática, normalmente voltada à cultura de cada país, e nas ações de financiamento e distribuição. O espaço de exibição dos filmes também difere. No Brasil, ele é muito restrito. É complicado colocar um filme nas salas de cinema, principalmente os documentários, apesar do pres-

tígio que isso assegura aos produtores. Mas Bodanzky não enxerga isso como um empecilho, pois ele acredita em formas alternativas para atrair espectadores e divulgar as produções, como a internet: “Você praticamente está livre para distribuir o seu trabalho na forma que você desejar e não ficar mais preso a uma estrutura de distribuição que você não tem controle. Antes a gente não tinha e eu acho isso fantástico!”. Em sua opinião, a plataforma ideal para exibir documentários é a televisão, devido ao seu alcance, mas ela apresenta alguns entraves no país.

Em lugares como Canadá, Reino Unido e Argentina, a televisão pública reserva cotas mínimas em sua programação para apresentar conteúdos de realizadores independentes. Além disso, tanto canais abertos quanto fechados produzem e coproduzem documentários, o que ajuda a valorizar e impulsionar o cinema nacional. Já no Brasil, não se pode dizer que exista uma televisão pública de fato. A política de radiodifusão brasileira é concentrada, marcada por oligopólios de TV comercial, e a regulamentação do setor divide opiniões. A tentativa mais próxima do modelo de televisão pública foi a criação da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) em 2007.

A EBC é responsável por gerir a TV Brasil, que no seu *site* se autodescreve como a emissora que “veio atender à antiga aspiração da sociedade brasileira por uma televisão pública nacional, independente e democrática. Sua finalidade é complementar e ampliar a oferta de conteúdos, oferecendo uma programação de natureza informativa,

cultural, artística, científica e formadora da cidadania”. A gestão da TV Brasil é feita por conselhos nos quais seus membros são considerados representantes da sociedade civil. Os nomes escolhidos para o primeiro conselho foram indicados pelo presidente Luis Inácio Lula da Silva. Após o mandato de dois anos, a EBC adotou a escolha de novos conselheiros por meio de consulta pública.

Outro projeto adotado pelo governo federal para incentivar a produção nacional foi a promulgação, em 2011, da “Lei da TV Paga”, que determina que os canais de TV fechada destinem por semana, e no horário nobre, no mínimo três horas e meia de programação para difusão de conteúdo nacional. Metade dessa cota deve ser de conteúdo produzido por produtoras brasileiras independentes. Porém, é rara a exibição de documentários pelas emissoras brasileiras, especialmente pelas emissoras comerciais. Especificamente para o documentário, foi criado em 2003 o DocTV, programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro como política da Secretaria do Audiovisual (SAv) com apoio da TV Cultura e da Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC). O projeto foi criado para aproximar a TV aberta das produções independentes, valorizando a produção regional e a difusão de conteúdo em rede nacional. Após a quarta edição, o projeto ficou parado, mas está sendo rearticulado pela SAv em parceria com a TV Brasil.

As medidas regulatórias para a inserção de conteúdo brasileiro e regional ainda são muito recentes, os resultados concretos possível-

mente serão vistos no futuro. No início da carreira de Bodanzky não existiam nem editais de financiamento do governo. O realizador fazia os documentários por própria conta e risco. Apesar de ver melhoras nas atuais políticas de financiamento da produção audiovisual, ele ainda considera os editais extremamente burocratizados. “Se você tem que fazer um filme em que você tem que preencher cada palito de fósforo antes de fazer, você mata a criação. Como um diretor pode entrar espontaneamente dentro do tema dele se ele não vai saber o que ele vai precisar, para onde ele vai ter que ir? Hoje é mais importante o cara saber preencher o formulário do que o diretor saber fazer um filme. Você faz uma prestação de contas tão burocrática que ninguém assiste ao filme. Na verdade, o que menos importa é o filme. É um absurdo!”, diz.

A escolha dos temas de seus filmes está desvinculada do processo de seleção de editais. Bodanzky não tem um método, nem um critério, ele escolhe situações e histórias com as quais se identifica e que tem vontade de explorar. O filme *No Meio do Rio Entre as Árvores*, de 2010, foi fruto de uma expedição que ele fez ao Rio Amazonas. O que importa para Bodanzky é fazer filmes e ele diz com satisfação que o cinema e a fotografia nunca mais o abandonaram: “Sou um diretor que dirige com o olho da câmera”. Seus trabalhos apresentam bastante liberdade entre documentário e ficção e ele vê isso como uma marca do cinema contemporâneo no mundo todo.

A entrevista está quase no fim e Bodanzky me pergunta:

“Você pretende fazer seus próprios filmes?”

“Eu tenho vontade, mas por enquanto eu não sei. Gosto bastante de audiovisual. Quem sabe...”, respondo.

“Hoje o jornalismo é muito audiovisual, né? O jornalista tem que produzir seus vídeos e suas fotos”, observa Bodanzky.

Finalizo as perguntas, mas ele se lembra de algo no último minuto: “Agora eu estou fotografando bastante. Eu tenho até um *blog* com as minhas fotos. Se você quiser dar uma olhada, são bem jornalísticas!”. Bodanzky dá uma risada satisfeita e se despede.

## Espaço de exibição

Cinco e meia da tarde de uma quinta-feira: horário combinado para a entrevista em um café no Shopping Higienópolis, em São Paulo. Trinta minutos antes: eu já estou no local. Achei prudente sair de casa bem mais cedo para fugir do horário de pico da cidade. Provavelmente, se eu desconsiderasse o *rush*, não chegaria a tempo. Dou uma circulada, vejo as vitrines das lojas e sento em um banco para conferir meu caderno de anotações. Reformulo algumas perguntas. Distraio-me com um casal que está em uma conversa animada, rindo alto, a alguns metros de mim. Volto para minha escrita, leio, releio, reviso. Olho no relógio e já é o horário. No café, escolho uma mesa estratégica, bem de frente para a entrada. Poucos minutos depois, Amir Labaki entra pela porta, carregando três livros nas mãos. Ele olha ao redor, procura, e logo me vê acenando. Ao sentar, suas pernas mal cabem debaixo da pequena mesa do café devido a seus 1,91 metros de altura.

Labaki se ajeita como pode, pergunta sobre meu projeto e me entrega as publicações. “Acho que irão te ajudar”, diz.

Eu esperava muito a conversa com Labaki. O festival de documentários “É Tudo Verdade”, idealizado por ele, tinha sido citado pela maioria dos meus entrevistados. Eu mesma já havia participado de duas edições, que anualmente reúnem fãs do gênero e os realizadores para uma espécie de maratona de filmes nacionais e internacionais. Há também a premiação e a retrospectiva da produção de um cineasta homenageado. De modo geral, o documentário sempre teve espaço restrito nos festivais de cinema, de modo geral, mas com o surgimento de mostras específicas, ele ganhou mais visibilidade e incentivo. Labaki sempre achou que era tudo cinema: animação, documentário, curta, média, longa, ficção, *Hollywood*, cinema europeu, cinema independente, cinema não independente, cinema brasileiro... Nunca fez muita distinção entre gêneros cinematográficos, mas sim entre filmes que gostava e filmes que não gostava. O que sempre chamava sua atenção era a dificuldade de se ter acesso aos documentários no Brasil. Mais tarde, ele descobriu que a falta de espaço para a exibição de documentários era uma questão mundial.

Por um triz, Labaki não se tornou médico. Sem arrependimentos, ele fala da sua escolha profissional. Após cursar por alguns anos a Faculdade de Medicina da USP, percebeu que não era exatamente aquilo que ele queria fazer. Labaki é cinéfilo desde que se conhece por gente. Com apenas quatro anos de idade, ele já era levado por

seus pais ao cinema em sua cidade, São Paulo, onde o acesso às artes é mais abundante do que na maioria das cidades brasileiras. Gostava muito de ler na adolescência, principalmente sobre cinema. Foi aí que ele pensou: “Olha, eu gosto de cinema, então vou estudar isso para ver o que eu quero ser”. Labaki ingressou novamente na USP, mas agora no curso de Cinema, e ali se encontrou. Seguir a carreira de diretor não era seu objetivo, mas achava que se tornaria roteirista por seu gosto por escrever. Ainda assim, seu caminho seria outro.

Sua relação de trabalho com o cinema teve início em 1986, quando ele já trabalhava na *Folha de S. Paulo* como editorialista, e foi convidado por Otavio Frias Filho, diretor de redação do jornal, para assumir a crítica de cinema da *Folha Ilustrada*. Labaki trabalhou como crítico de cinema em tempo integral por dez anos, fazendo também coberturas internacionais. Antes de se profissionalizar na área, ele havia escrito seu primeiro texto para um jornal sobre o filme *Jango*, do Silvio Tendler, quando ainda era estudante, com 21 anos. Labaki havia assistido ao filme e o achou incrível. Em resposta a uma resenha crítica negativa no *Jornal da Tarde*, ele enviou uma longa carta explicando porqu achava que Jango era um filme importante no cenário cinematográfico brasileiro.

A recordação de qual foi o primeiro documentário que assistiu é um pouco vaga. Labaki faz pequenas pausas enquanto responde. Tenta se lembrar dos detalhes, ajeita seus óculos e recomeça. Provavelmente foi em 1977, na televisão, no programa Globo Repórter, chamado

*Retrato de Classe*, de Gregório Bacic. O cineasta usou como ponto de partida uma foto de estudantes do primário de uma escola de classe média paulistana tirada em 1955. Vinte anos depois do registro, Bacic buscava as pessoas para saber o que se tornaram e como viviam. O documentário foi transmitido pelo Globo Repórter no período em que o programa era feito por cineastas independentes, entre 1974 a 1983. Alguns nomes importantes do documentário nacional passaram pelo programa, como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Vladimir Carvalho e Walter Lima Júnior. O programa mudou o formato e começou a transmitir produções de grandes reportagens produzidas por seu departamento de jornalismo.

Labaki sempre achou que o documentário era um gênero do cinema que merecia ser visto em tela grande, não só na televisão. Quando escrevia suas críticas buscava sistematicamente resenhar os filmes de não-ficção, dando o mesmo espaço e atenção destinados aos de ficção. Destacar o documentário também foi uma das suas metas ao assumir pela primeira vez a direção do Museu de Imagem e Som em São Paulo, de 1993 a 1995, fortalecendo o programa do gênero. A falta de uma janela específica anual, no cenário brasileiro, o impulsionou a criar o “É Tudo Verdade”, em 1996, realizado em São Paulo e Rio de Janeiro. E acabou se tornando o maior evento do gênero na América Latina. Eram raros os festivais exclusivos de documentário no mundo inteiro até o final dos anos 1980 e começo dos 90, enquanto os primeiros festivais de cinema, como os festivais de Veneza e de Cannes, sur-

giram na década de 1930. Um dos maiores festivais de documentários do mundo, o Festival Internacional de Documentários de Amsterdã, na Holanda, teve início em 1988. No ano seguinte, surgiu o primeiro festival da Ásia, o Festival Internacional de Documentários de Yamagata, realizado no Japão. O principal festival de filmes de não-ficção da América do Norte, o Hot Docs, iniciou suas atividades na mesma época do “É Tudo Verdade”. Até mesmo os principais festivais de cinema dos Estados Unidos, como o Festival Sundance, começaram a aumentar a exibição de documentários em sua programação no início dos anos 2000. “A partir disso, foi muito legal ver que vários festivais brasileiros ampliaram espaço para documentários. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo foi a primeira. Os festivais do Rio, de Gramado e de Brasília também ampliaram esse espaço e surgiram pequenos festivais de documentários pelo país à moda do É Tudo Verdade. Você tem em Minas, Recife...”, comemora Labaki.

Dois anos após o início do “É Tudo Verdade”, Labaki foi convidado pela *Folha* para ficar um ano em Nova York e escrever para outras áreas, não só sobre cinema. Ao voltar de viagem, ele continuou seu trabalho, mas logo foi convidado a escrever para o jornal *Valor Econômico* e deixou de ter sua atividade jornalística centrada na crítica de cinema. Sua atenção se voltou para a produção e curadoria do festival. A organização do evento é anual e cada vez mais cresce o número de realizadores inscritos em busca de um espaço de exibição. O documentarista hoje procura legitimar suas produções em um festival

de prestígio. É como um selo de qualidade que distingue o filme entre tantos outros que são produzidos mundo afora. Independentemente de ganhar a competição, a obra, ao ser selecionada, consegue visibilidade e reconhecimento.

“O que é o documentário para você? Como defini-lo para fazer as seleções no festival?”, pergunto.

“Essa é a pergunta de um milhão de dólares que marca a história do documentário. Eu tenho, nos últimos tempos, respondido da seguinte maneira: o documentário é um pacto entre o realizador e nós espectadores. O realizador me diz ‘isso é um documentário’ e tem um pacto ético com os personagens daquele filme e com a gente. Ele está apresentando uma visão não-ficcional. Agora, se ele está reencenado, se ele usa animação, se ele está usando materiais que ele filmou ou não... isso é secundário. Eu acho que a ideia básica do que é o gênero, é isso. O documentário é um conceito em mutação e a produção também está em mutação. Por isso, coisas que você não consideraria práticas do documentário, setenta anos atrás, agora fazem parte da regra do jogo. Eu não gosto de definições de documentário que são camisas de força como ‘documentário é um gênero que não utiliza atores’. Eu posso pegar grandes documentários que furam cada um daqueles dez mandamentos do que é o documentário”, explica Labaki.

A premiação do “É Tudo Verdade” é feita como em qualquer outro festival. Há um júri brasileiro e outro internacional, em que as pessoas se reúnem, assistem aos filmes e escolhem os vencedores.

Para a competição brasileira em longas e médias-metragens, são escolhidos sete filmes e mais sete são selecionados para exibição fora do concurso. São privilegiados os filmes completamente inéditos no país. A média de inscrições nos últimos anos foi de 1200 documentários e, aproximadamente, 90 documentários são exibidos no festival brasileiro. O valor da premiação também é um grande atrativo. O prêmio do “É Tudo Verdade” hoje gira em torno de 110 mil reais, valor relevante e que faz diferença para uma produtora, para a carreira do realizador e para a carreira do filme. Dificilmente esse dinheiro seria conseguido no mercado, tanto em televisão quanto em bilheteria.

O perfil dos realizadores inscritos mudou com o passar dos anos. Labaki tem a impressão, de que durante muito tempo, o documentário foi visto como um gênero formatado, didático, professoral... O filme de não-ficção tinha pouco apelo dos jovens realizadores. Nas últimas duas décadas, o documentário ficou mais variado, com mais frescor, e se aproximou da nova geração de cineastas. A tendência de homogeneização da linguagem da ficção brasileira – uma cultura de filmes mais voltados para o mercado, grandes comédias ou releituras de *blockbusters*, seguindo os modelos pré-estabelecidos – também contribuiu para o aumento da produção de documentários. Os jovens realizadores estão trabalhando preferencialmente com filmes não ficcionais, o que foge da regra na história do cinema brasileiro. Antes, os cineastas que faziam documentários também faziam ficções. João Moreira Salles, Cao Guimarães, Maria Augusta Ramos e Marília Rocha

são citados por Labaki como jovens cineastas que têm como formas de expressão essencialmente os documentários, mesmo que em algum momento de suas trajetórias tendam para o lado das ficções.

Um ano antes do surgimento do “É Tudo Verdade”, em 1995, apenas três documentários brasileiros de longa-metragem foram para as salas de cinema. Já em 2011, foram lançados 45 documentários e 58 ficções. Quase a metade das estreias do cinema brasileiro passou a ser de documentários. O panorama mudou completamente, mas ainda não atingiu o mercado do país inteiro, as exhibições se concentram nas telas das grandes capitais como São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo Labaki, o crescimento do documentário aconteceu por diversos fatores, entre eles a disposição de exibidores e distribuidores para verem com mais simpatia o documentário, a criação de festivais específicos do gênero, e a revolução do audiovisual digital. Esta última tornou mais acessível aos jovens realizadores a produção de seus filmes, em especial, de longas-metragens. É claro que a digitalização do audiovisual também facilitou o trabalho dos veteranos. “Não é à toa que o Eduardo Coutinho estabiliza sua carreira como nunca depois da revolução digital”, diz. Apesar de comandar o programa “É Tudo Verdade” no Canal Brasil desde 2004 e ter apresentado por três anos as faixas Cultura Documentários e “É Tudo Verdade” Internacional na TV Cultura de São Paulo, Labaki acha que o espaço de exibição e produção de documentários na televisão ainda continua tímido. A exceção é a maior participação do gênero nos canais por assinatura.

Diferente do que pensava, o trabalho como diretor perseguiu Labaki, que acabou dirigindo dois perfis: um do cineasta brasileiro Eduardo Escorel e outro do dinamarquês Jorgen Leth. A proposta no filme *Um intelectual no cinema – Eduardo Escorel* era retratar o documentarista em um curta-metragem para televisão. Labaki não encontrou muita dificuldade para realizar o filme, pois montou de forma simples, com entrevistas e materiais de arquivo. O longa-metragem *27 cenas sobre Jorgen Leth* seguiu a mesma estrutura do curta, mas a ideia surgiu a partir da preparação da retrospectiva da obra do cineasta. Os filmes de Leth impactaram Labaki por sua liberdade experimental e o fizeram dirigir um ensaio cinematográfico da vida e produções do cineasta. Setenta por cento das imagens do longa-metragem são fragmentos dos filmes de Leth.

No meio tempo, Labaki também escreveu uma peça teatral, chamada *Lenya*, que estreou em São Paulo em 2006 e após sete anos voltou em cartaz. Foi seu exercício documental no teatro. “Cada vez mais eu aprovo que as fronteiras para quem trabalha com audiovisual sejam tênues. As pessoas percebem que há espaço para transitar. A partir de uma mesma personalidade, você pode usar formas distintas de expressão. Curadoria é uma forma de expressão, escrever uma crítica ou um ensaio é uma forma de expressão, escrever uma tese ou um livro é uma forma de expressão, fazer um documentário é uma forma de expressão”, diz. Esse pensamento o moveu a fazer os filmes. O documentário, para Labaki, tem um compromisso muito menor com o mercado

e as regras que estão estabelecidas para esse tipo de filme também são menores: “É uma expressão muito autêntica, muito genuína”.

## Documentário e/ou ficção

O longa-metragem *Filmefobia* é ficção. A afirmação veio do próprio diretor Kiko Goifman. Quem assistiu ao filme ficou em dúvida e as discussões em torno do rótulo que lhe atribuem divertem o realizador. “Se fosse um documentário eu ia ser preso”, brinca. A história do *Filmefobia*, lançado em 2008, é sobre um cineasta, interpretado pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, que está fazendo um documentário sobre fobias. Os personagens escolhidos por Goifman eram fóbicos reais, atores e atores fóbicos. O próprio realizador é um dos personagens e desmaia ao ver sangue. As cenas são reais e ele admite ter hematofobia. Durante o filme, são feitas alusões a outras situações verdadeiras e também há uma discussão sobre a relação entre cineasta e personagens – até onde um realizador pode chegar para conseguir uma cena ou reação que deseja.

Na mesma semana em que o longa passava no Festival de Ha-

vana, mostra dedicada a primeiros filmes de ficção, ele também estava sendo apresentado no CPH:Dox da Dinamarca, festival específico de documentários. “O filme foi convidado para entrar no CPH:DOX, eu não me inscrevi. Quando ele entrou na programação oficial, eu falei: ‘Isso ai não é um documentário, é uma ficção’. Mas eles falaram: ‘A gente quer assim mesmo, porque nos faz discutir o documentário. Ele nos faz pensar’. Como o filme mostra um falso documentário sendo feito, ele acaba sendo interessante”, diz.

O que acontece é que mesmo quando Goifman pensa em produzir uma ficção, ele usa técnicas que o interessam no documentário. Ele acredita ter um lugar, um pântano, que fica entre os gêneros cinematográficos. Por isso, ele acha complicado definir o que é o documentário. Para ele, é um filme que tem uma relação com o mundo real. É o completo das coisas através de um recorte, que pressupõe um autor e um olhar sobre o tema, um mergulho no cotidiano dos personagens. Goifman não gosta de definições e prefere inovar, utilizando dispositivos únicos em cada um de seus filmes, assim como os cineastas Eduardo Coutinho e Cao Guimarães – realizador de *A Alma do Osso*. Em determinado filme, Goifamn deixa a câmera para que as próprias personagens filmem. Em outro, faz em preto e branco, sem saber nada do que irá encontrar pela frente...

Ainda na infância, Goifman era viciado nos filmes de Charlie Chaplin e assistia semanalmente mostras do cineasta em um cineclube de Belo Horizonte. Um dia, ele parou com a atividade. Seu interesse

por fazer cinema ainda não começou nesse período. Estudou Antropologia na Universidade Federal de Minas Gerais e junto com um grupo de amigos começou a fazer produções “toscas” de novelas de rádio e edições de vídeo em VHS. Os trabalhos eram bem amadores, pois eles não tinham dinheiro. Foi aí! O seu interesse em juntar a antropologia com imagens o levou a fazer mestrado em Múltiplos Meios na Universidade de Campinas (Unicamp), mesmo ele não sabendo pegar em uma câmera ou fazer um foco. Outro empurrãozinho foi da série de televisão chamada *América*, dirigida pelo documentarista João Moreira Salles, em 1989. A fotografia da série era feita por Walter Carvalho e o roteiro por Nelson Brissac Peixoto. Goifman assistiu aos cinco episódios na extinta TV Manchete e ficou encantado.

Durante a pós-graduação, dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Tereza*, em 1992, sobre a história de presidiários da Penitenciária 1 e do 5º Distrito de Polícia de Campinas. O filme teve uma boa carreira nos festivais e atraiu a atenção de profissionais da área cinematográfica. Um deles foi Jurandir Müller, que trabalhava na época como produtor da série *Paisagens Urbanas* na TV Cultura. O diretor dele era Brissac, o mesmo de *América* e, por coincidência, foi professor de História de Goifman na universidade. Como o diretor e o produtor da série o conheciam, eles falaram: “precisamos trazer esse cara pra São Paulo para montar o filme”. Goifman não sabia nada de montagem, mas aprendeu na raça. Começou a trabalhar como editor e chegou a passar por várias etapas. A empreitada deu certo! Goifman entrou como estagiário na

produtora Paleo TV, em 1993, e hoje é sócio.

Goifman não se considera mais antropólogo. Ele não conhece os novos autores da antropologia, o que considera muito importante pra quem segue como profissional em uma área, conhecer e continuar conhecendo. Hoje, ele faz cinema. Apesar disso, a sua formação o influencia em seus filmes. Primeiro, ele se interessa mais por grupos do que por pessoas sozinhas. Segundo, ele busca sempre respeitar o outro e tentar entender a lógica da pessoa, o que ele diz ser uma premissa da antropologia. Mesmo quando fez o documentário *33*, em que busca sua mãe biológica durante 33 dias, Goifman apresenta o grupo de detetives responsáveis pela investigação. O seu documentário *Olhe pra Mim de Novo*, é uma exceção. Nele, há um personagem central, Syllvio Luccio, um transexual cearense.

Coutinho, por exemplo, não se interessa por grandes temas e Goifman pensa sua forma de trabalho semelhante à dele. Ele nunca faria um documentário sobre a crise europeia, mas poderia fazer um documentário sobre a secretária que trabalha em um banco na Europa ou em uma cidadezinha de lá. Talvez isso mostre alguma coisa sobre a crise. “O tema para mim é muito menos importante que o olhar. Você pode fazer um filme de um determinado tema e fica chatíssimo, e pode ter um olhar super criativo diferente em um tema chato”, diz.

Goifman não consegue falar ao certo se a grande mudança no documentário aconteceu há 10, 15 ou 8 anos para cá. O que ele sabe é que a linguagem do gênero se alterou, principalmente pelo surgimento

de equipamentos mais baratos e portáteis. Ele jamais faria o documentário 33 se tivesse que colocar uma equipe de vinte pessoas para conversar com sua mãe adotiva. O equipamento compacto permitiu que a equipe fosse somente ele e a sua mulher. Isso mudou a relação de intimidade e a câmera se tornou quase uma extensão do seu corpo. A seu ver, essa foi a principal causa para o aumento de documentários pessoais como 33, *Mataram Meu Irmão*, *Elena* e *Passaporte Húngaro*. “Tratar de assuntos pessoais não é uma garantia de que o filme será bom ou ruim. Talvez até seja mais delicado. Eu já vi filmes pessoais que não interessavam a ninguém, que se perdiam nessa questão pessoal. Eu tomo muito cuidado com isso. Se você pegar o 33, por exemplo, eu não exponho minha vida. Quem me conhece é o meu amigo de beber, sair... não é quem viu o filme”, diz.

A questão da rapidez e complexidade do mundo também altera a linguagem. O documentário pressupõe um tempo para a sua realização e esse tempo acaba aprofundando um assunto. “Aparece um documentário em que o realizador ficou três anos acompanhando uma menina na Faixa de Gaza. Talvez a vida dela seja fundamental para se entender os conflitos entre os judeus e os palestinos. Às vezes você pode parar, olhar e acompanhar aquele cotidiano e aquilo ali ser no fundo uma grande discussão política”, reflete. O desejo que as pessoas têm pelo real acaba fazendo com que elas tenham mais interesse pelo documentário. Na televisão: um monte de *reality shows*. Na internet: pessoas mostrando suas vidas. Há até a necessidade das pessoas verem

a foto de uma atriz famosa sem *Photoshop*. Mesmo sendo um real falsificado, a impressão de real é uma coisa que atrai o olhar das pessoas.

Apesar do aumento do interesse, o documentário brasileiro ainda não ganhou seu espaço e reconhecimento. A exibição no Brasil é vista por Goifman como um problema muito sério. Quando documentários entram nas salas de cinema, eles são empurrados por filmes comerciais, com raras exceções. A divulgação é fraca e o uso da tecnologia torna-se essencial para a difusão dos filmes. Para Goifman, os documentaristas têm que preferir o uso da internet.

A divulgação do *Olhe pra Mim de Novo* foi feita totalmente nas redes sociais. Ele criou uma conta só para isso e, em uma semana, tinha mais de dois mil amigos. Os incentivos do governo são vistos por Goifman para alavancar a cinematografia do país. “Tem que ter incentivos sim. Os Estados Unidos, na década de 1940, já exportavam para o mundo o seu *American way of life*. Tudo o que nascia nos EUA era desejado por pessoas no mundo inteiro, em um momento completamente pré-internet. Era uma divulgação de cultura muito forte e ainda continua”, diz. Mas, no Brasil, essa estrutura de investimentos ainda é recente e pouco consolidada.

Muitos cineastas utilizam as coproduções internacionais para conseguir dinheiro para seus filmes. Os coprodutores podem usufruir das políticas locais de apoio à produção e mecanismos de financiamento dos países envolvidos no projeto. O Brasil mantém acordos bilaterais para produção audiovisual com nove países, entre eles, Ar-

gentina, Alemanha, Canadá, Chile, Espanha, França, Itália, Portugal e Venezuela, além da participação em acordos multilaterais como o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americano e o Acordo Latino Americano de Coprodução Cinematográfica.

Muitas vezes, Goifman fez coproduções com países da Europa para financiar seus filmes, principalmente quando achava que a te-mática não passaria pela seleção de editais no Brasil. Durante as filmagens de *Tereza*, ele teve a percepção de um grupo de pessoas que não era de criminosos de carreira, eram pessoas que cometeram um único crime contra alguém, com quem tinham relação, durante um acesso de raiva – filha que matou o pai, irmão que matou irmão. Sua observação resultou no média-metragem *Morte Densa*, lançado em 2003. “Quem ia me dar dinheiro quando visse esse nome?”, diz.

Muitos de seus filmes nascem dentro de outros. Os acasos também o guiam e acontecem com frequência. São imprevistos que desviam seu olhar. “Uma vez eu fui em uma casa e eu tinha uma personagem, uma menina. De repente, passou ao meu lado um cara que era pai de santo, o irmão dela. Era sambista, malandro. Ai eu falei: ‘a gente errou o personagem, o personagem mesmo está ali’. Eu conversei com ela e na sequência falei com o irmão”, conta.

Goifman tem a preocupação de não determinar uma “cara” para seus filmes e deixa a função para os críticos: “Um dos principais críticos do Brasil, o José Carlos Avellar, do Rio de Janeiro, descobriu um dia que nos meus filmes sempre chovia, sempre tinha uma chuva. Eu

fui fazer um filme que não tinha chuva e ai eu pensei: ‘Deixa eu colocar uma chuva aqui para o Avellar’”.



*“Denúncia contundente da ação das  
transnacionais do agronegócio”  
(Le Monde Diplomatique Brasil)*



seleção  
Prêmio Anaconda

seleção  
23rd Festival Cinémas  
d'Amérique Latine 2011,  
Toulouse, France

# THE DARK SIDE OF GREEN

UM FILME DE AN BACCAERT, CRISTIANO NAVARRO E NICOLAS MU

NARRAÇÃO DE FABIANA COZZA MÚSICA THOMAS LEONARDT PARTICIPAÇÃO GRUPO BRO'W

EDIÇÃO DE JUAN SALVO ASSISTENTE DE EDIÇÃO MARIANO MELEGA, REBECCA MARTIN SOM ARIEL FLIGMAN PÓS-PRODUÇÃO ARTI

a maternidade em situação limite

# o aborto dos outros

[www.oabortodosoutros.com.br](http://www.oabortodosoutros.com.br)

direção e roteiro **CARLA GALLO** direção de fotografia **ALOYSIO RAULINO** e **JULIA ZAKIA** montagem **IDÊ LACRETA** técnico de som **GUILE MARTINS**  
edição de som **RICARDO REIS** direção de produção **LINIANE HAAG BRUM** produção executiva **MOEMA MÜLLER** produção **PAULO SACRAMENTO**

produção

**OLHOS DE CÃO**

LEI DO  
AUXÍLIO  
ANCINE  
FUNDAÇÃO  
NACIONAL  
DE CINEMA

**US**  
sabesp

*Nossa Caixa*  
Banco Nossa Caixa S.A.



**SÃO PAULO**  
SECRETARIA DE  
ESTADO DA CULTURA

**PAC**  
PROGRAMA DE APOIO  
CULTURAL

coprodução

**SÃO PAULO**  
SECRETARIA DA CULTURA DE  
SÃO PAULO  
SECRETARIA DE CULTURA

distribuição

**CALIFORNIA**  
FILMES

MELHOR DOCUMENTÁRIO

É Tudo Verdade  
It's All True  
2013

PRÊMIO ABRACCINE  
(ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA)

É Tudo Verdade  
It's All True  
2013

MENÇÃO HONRIFERA

Cinesul 2013  
Festival Ibero Americano  
de Cinema e Vídeo

Festival Internacional  
de Cinema de Puebla  
México

BRAFFTV  
Festival de Cinema  
Brasileiro em Toronto

Festival do Rio  
2013

35º Festival Internacional  
del Nuevo Cine Latinoamericano  
La Habana Cuba

BELA FILMES APRESENTA

# MATARAM MEU IRMÃO

UM FILME DE  
**CRISTIANO BURLAN**

PRODUÇÃO  
**NATÁLIA REIS**

DIREÇÃO **CRISTIANO BURLAN** PRODUÇÃO E PRODUÇÃO EXECUTIVA **NATÁLIA REIS** FOTOGRAFIA E CÂMERA **RAFAEL NOBRE** SOM DIRETO **ELIONAI DIAS** MONTAGEM **LINCOLN PÉRICLES** E **CRISTIANO BURLAN** TRILHA ORIGINAL **GUILHERME GARBATO** E **GUSTAVO GARBATO** DESENHO DE SOM E MIXAGEM **CASA DA SOGRA SOLUÇÕES SONORAS** TÉCNICOS DE SOM E MIXAGEM **GUILHERME GARBATO** E **GUSTAVO GARBATO** ASSISTENTE DE DIREÇÃO **MARINA VAZ** CÂMERA ADICIONAL **MARINA VAZ** E **CRISTIANO BURLAN** FINALIZAÇÃO DE IMAGEM **DANIEL MANZINI** PROJETO GRÁFICO **TIAGO MARCHESANO**





COM SATÁ, A ALMA PENADA, TUPAZINHO, MÃO DE FERRO, CHICO DE OGUM, CIBELE A ESPIÁ DE VÊNUS, MARIA ERÓTICA, KATY APACHE E 14.000 SAMURAIS

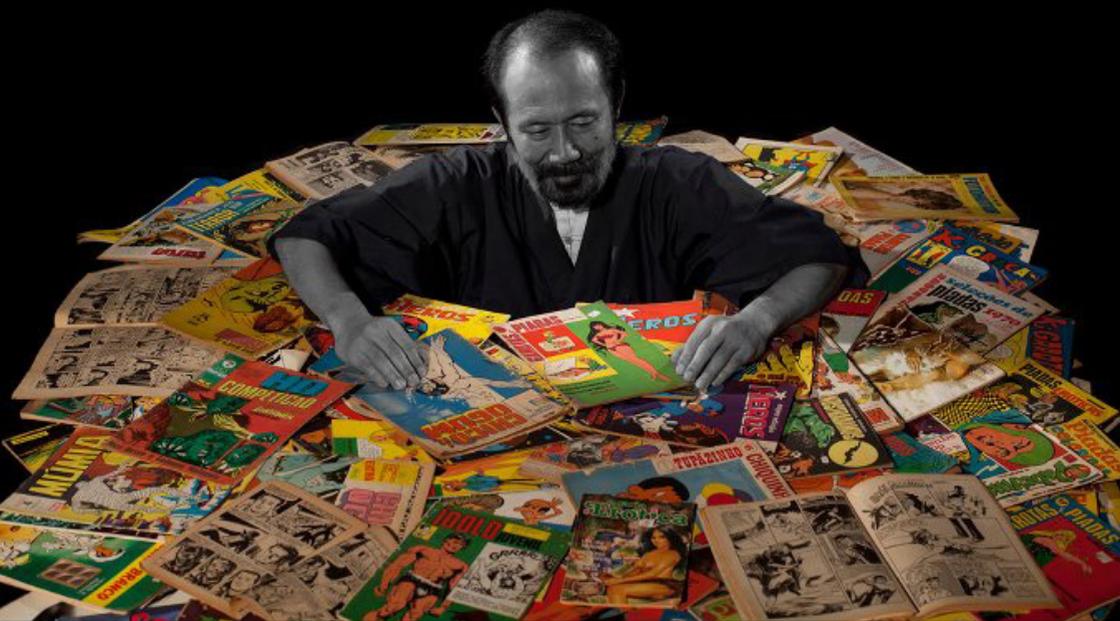
MEMÓRIAVIVA



APRESENTAM

# A Guerra DOS GIBIS

SEXO, QUADRINHOS E DITADURA



DIRIGIDO POR THIAGO BRANDIMARTE MENDONÇA E RAFAEL TERPINS PRODUÇÃO EXECUTIVA RAFAEL TERPINS RENATA JARDIM E  
THIAGO BRANDIMARTE MENDONÇA ANIMAÇÃO RAFAEL TERPINS E JÃOZÃO ROTEIRO THIAGO BRANDIMARTE MENDONÇA  
PESQUISA GONÇALO JUNIOR FOTOGRAFIA MARCELO GRECO DIREÇÃO DE ARTE NATALIA VAZ  
MONTAGEM THIAGO BRANDIMARTE MENDONÇA TRILHA SONORA BID

UMA PRODUÇÃO A FANTÁSTICA FÁBRICA DE FILMES E MEMÓRIA VIVA

FOMENTO  
CINEMA  
PREFEITURA DE SÃO PAULO  
INICIATIVA DE CULTURA

PREFEITURA DE  
SÃO PAULO  
CULTURA

## Vertentes da comunicação

Combino de me encontrar com Cristiano Navarro na Estação Consolação do metrô em São Paulo. Espero algum tempo perto da catraca, observando todos que parecem procurar alguém. Há uma grande possibilidade de nos desencontrarmos, porque ele não me conhece nem por foto. A estação está lotada de gente andando para lá e para cá. Um homem barbudo começa a se aproximar de mim, mas não estou certa se aquele é mesmo Navarro. Eu somente havia visto uma pequena foto dele na internet, e mesmo em dúvida, retribuo o olhar, sorrio amigavelmente e torço para ser ele.

“Você é a Beatriz?”, diz o homem.

Eu o cumprimento e vamos conversar em uma praça de alimentação de um shopping na Avenida Paulista. Navarro tinha dúvidas se podia me ajudar, pois ele havia realizado somente dois filmes. Explico que meu trabalho é para mostrar diferentes visões sobre o documentário brasileiro, até porque eu não tinha entrevistado nenhum jornalista

até aquele momento. Antes de iniciar as perguntas, conversamos um pouco sobre a profissão. Afinal, em alguns meses, eu iria me formar e queria aproveitar a oportunidade de colher impressões de um profissional atuante em um segmento de jornalismo diferenciado, quase alternativo. Navarro costuma publicar artigos no *Le Monde Diplomatique Brasil* e trabalhou por quatro anos no jornal *Brasil de Fato*. Suas experiências profissionais me interessavam. “O *Brasil de Fato* é um jornal com 10 anos de idade, ligado aos movimentos sociais, prestando um serviço absurdo de trazer a realidade pra sociedade brasileira do ponto de vista que só os movimentos sociais podem trazer, e o jornal está fechando! E a verba de publicidade não chega por opção política, não pode ser outra coisa”, diz.

Diante do assunto, ele emenda para a falta de apoio e chega aos editais públicos. “Os editais usam a mesma lei de licitação pública”. A fala de Navarro veio em forma de afirmação, mas parecia que ele queria saber se eu tinha conhecimento daquilo e se estava correto. As minhas pesquisas anteriores indicaram que os editais são procedimentos de seleção pública, portanto relacionam-se à Lei 8.666, a mesma das licitações. Navarro mostra indignação pelo fato dos editais de financiamento do governo seguirem a mesma lógica legal e econômica para todos os campos e atividades que buscam patrocínio público. “A questão não é se as pessoas usam ou não usam editais, mas se elas entendem o processo. Até mesmo em concursos privados, o dinheiro também é dinheiro público, porque é isenção de imposto. Eu não sei

se a pessoa tem noção disso. Fica complicado ela produzir uma coisa relevante, do ponto de vista crítico, que contribua para a sociedade se ela não tem um posicionamento sobre isso”, diz.

Entre as políticas de fomento à produção cultural municipal, estadual ou federal, são encontradas as modalidades de incentivo fiscal, instituídas pela Lei Rouanet (Lei 8.313/1991), e de editais de seleção pública. Os estados e municípios têm autonomia para criar suas políticas públicas de fomento. Normalmente, os recursos aplicados pelos municípios em editais públicos são de verbas do próprio município. A cidade de Londrina, Paraná, é um exemplo de município que não tem mais o modelo de renúncia fiscal. A prefeitura lança anualmente um edital, faz o processo de seleção e os contemplados recebem diretamente o montante aprovado. Porém, há prefeituras e estados que trabalham com a modalidade de renúncia fiscal – por meio do abatimento no Imposto Sobre Serviços (ISS) e no Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU), em municípios, e no Estado, pelo abatimento no Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre prestações de Serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de comunicação (ICMS). Nesses modos, os valores investidos em cultura são deduzidos dos impostos devidos por pessoas físicas e jurídicas.

Para Navarro, também falta a compreensão dos cineastas de que eles são trabalhadores. Muitos deles se enxergam somente como artistas. A maior parte da equipe de um filme, de um documentário acaba ficando à margem do processo de produção. “Se você observar, o gros-

so, aquela galera que está ali nos créditos do filme, é pobre! Ganham ali, um ou dois. Ganha o ator. A empresa também ganha um monte de dinheiro”, observa. Navarro faz filme com o conceito de que é trabalhador e faz jornalismo com o conceito de que é trabalhador. Ninguém pagará seu aluguel se ele não ganhar dinheiro em nenhum dos campos.

A movimentação no shopping aumenta. Está perto das seis horas da tarde e Navarro propõe irmos a um café, um lugar menos barulhento para podermos conversar com mais tranquilidade. Sentamos em uma mesa de canto e ele pede um expresso. Ele me oferece, mas não sou muito fã de café. Azar meu, como uma jornalista poderá avançar noites adentro sem uma boa dose de cafeína? Retomamos a conversa e eu pergunto de onde surgiu o interesse de Navarro pelo cinema. Ele diz que sempre quis fazer Cinema, mas também tinha vontade de fazer Jornalismo. Acabou escolhendo a segunda opção. Achava o cinema restrito na década de 1990, por não existirem muitos editais e ainda não havia muita facilidade tecnológica.

Apesar do Ministério da Cultura ter sido criado em 1985, a elaboração de políticas públicas na área de cultura não tinha como foco o audiovisual. Os investimentos na indústria audiovisual e cinematográfica brasileira aumentaram com a criação da Secretaria do Audiovisual nos primeiros anos do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. A SAv foi reestruturada durante o primeiro mandato de Lula e ganhou mais legitimidade. Em 2001, foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), órgão regulador do cinema e do audiovisual no

Brasil, responsável também pelo fomento e fiscalização do mercado.

Navarro se realizou na profissão de jornalista. “Eu não vejo muito diferença nas formas de você fazer comunicação. Quando você fala cinema, você está categorizando uma forma de fazer comunicação”, compara. O audiovisual é uma possibilidade de trabalhar com estética, que outras experiências na área da comunicação não dão. A atração de Navarro pelo cinema foi exatamente por poder se expressar de uma maneira diferente. Quando em 1996, ele ingressou na faculdade, automaticamente entrou no movimento estudantil e começou a trabalhar com movimentos sociais. Ele participava do movimento de moradias em Santos, onde morava e estudava. Sua trajetória como jornalista foi marcada pelos movimentos sociais.

Desde 2002, ele trabalha com as questões indigenistas. Navarro se mudou para Brasília para trabalhar no Conselho Indigenista Missionário. Fez algumas experiências com audiovisual, mas não se sentia um produtor. De 2006 a 2009, trabalhou em uma campanha internacional com os índios guarani na fronteira do Brasil com o Paraguai. Em 2008, uma comissão da Organização das Nações Unidas (ONU) foi para o Mato Grosso do Sul e Navarro conheceu, na ocasião, a jornalista belga An Baccaert e o repórter cinematográfico argentino Nicolas Muñoz. Assim, se formou a equipe de direção do documentário e a equipe de direção do documentário *À Sombra de um Delírio Verde*, que mostra a presença de transnacionais no massacre dos indígenas guarani kaiowá no Mato Grosso do Sul. Os três jornalistas tinham muitas informações

e conheciam praticamente toda a comunidade indígena daquela área.

Eles buscaram editais de financiamento para o filme, mas não conseguiram. Mesmo assim, decidiram continuar com o projeto. “Eu tinha a perspectiva de passar seis meses estudando cinema, mas eu peguei esse dinheiro e investi no documentário. Eu pensei: ‘Vou aprender na prática’”, diz Navarro. Os diretores puseram dinheiro do bolso e começaram as filmagens em 2008. O filme demorou três anos para ser finalizado. Cada um participava do projeto quando tinha tempo livre, era um pouco mais difícil fazer o trabalho com três pessoas de países diferentes. Para Navarro, quando as portas do audiovisual começaram a se abrir, não foi necessariamente para a produção de documentários. Ele e Nicolas fizeram um especial sobre os efeitos da crise de 2009 em alguns países da América do Sul, reportando para a Organização Internacional do Trabalho como estava a situação dos trabalhadores na região. Navarro também foi convidado por uma antropóloga para dirigir o curta-metragem *Do Bugre ao Terena*, que fala da situação dos terenas, outro grande grupo indígena da região centro-oeste.

A base do roteiro do *À Sombra de um Delírio Verde* foi feita com as séries de reportagens e matérias que Navarro havia feito na região. A história de Seu Juca, por exemplo, havia sido contada em uma matéria para impresso e também apareceu no filme. O filho dele, menor de idade, foi assassinado no corte de cana. O trabalho jornalístico guiou o documentário. A relação de confiança que Navarro havia estabelecido com a comunidade facilitou a realização do filme. “Tinha uma relação

afetiva também, o que facilita por um lado, mas dificulta por outro. Facilita pela proximidade, pela possibilidade que você tem pra conversar com as pessoas. Mas dificulta na hora de você buscar uma narrativa que seja equilibrada. Quer dizer, não equilibrada, mas que seja consistente para que não caia na ideia de ver só um lado”, diz.

Uma das preocupações da equipe era ouvir o Ministério do Trabalho e os fazendeiros. Ter uma equipe internacional na produção facilitou a entrevista com um representante da União da Indústria da Cana-de-Açúcar (UNICA). “Quando a gente foi fazer a cena na UNICA, eu não fui até lá. Eu com essa barba grande e com cara de comunista... Só orientei e falei: ‘Olha, o negócio é levantar a bola, fazer eles rirem, fazer uma coisa engraçada’. A orientação foi para eles falarem sempre em inglês para conquistar aquela confiança que o brasileiro tem nos estrangeiros. Essa coisa babaca”. O filme começa com uma montagem de vários apresentadores de televisão falando sobre as vantagens do etanol, uma propaganda paga pela UNICA.

Para Navarro, os documentários têm muito a ver com a cultura do país, que é impregnada de tradição oral. A produção brasileira é variada em formato, estética, fotografia. O que ele sente falta é de documentários políticos, mas com uma linguagem menos quadrada. “Está passando no cinema um filme chamado *A Cidade é uma Só?*, do Adirley Queirós, que é um cineasta de Brasília, de periferia. É um documentário e uma ficção ao mesmo tempo. Ele não é um falso documentário, ele é exatamente um documentário que é as duas coisas.

O filme é sobre a formação da Ceilândia, uma cidade satélite de Brasília, e ao mesmo tempo fala de um rapaz que é um falso candidato a deputado distrital. É uma comédia super forte, super crítica. Muito massa!”.

A pouca experiência de Navarro em produção audiovisual o faz buscar a inovação que ele espera ver nos documentários, há nele o desejo de se aprimorar profissionalmente e de poder sobreviver de cinema. O novo projeto a caminho é um filme sobre a ditadura militar na cidade de Santos. Ele acha difícil conseguir financiamento para o filme, por causa da temática, mas é um plano para o futuro. Talvez distante. “Eu quero trabalhar cada vez mais com uma informação que tire a pessoa do lugar dela. O filme tem que fazer rir, tem que fazer chorar, se for o caso, tem que emocionar a pessoa. O texto também tem que fazer isso. Se você começa a discutir a política, inclusive do seu próprio campo, você começa a entender a realidade como um todo. Isso reflete na família, começa a refletir na sua obra”, diz.

Navarro não vê o dinheiro público sendo investido em interesse público, o que desestimula o debate sobre um cinema mais consciente no Brasil. Os filmes brasileiros de maior bilheteria são aqueles que, para ele, mostram uma realidade distorcida. O financiamento acaba indo para as grandes produtoras. A dificuldade do cinema é ter filmes críticos, a mesma dificuldade encontrada nas produções jornalísticas, na comunicação como um todo.

Quase duas horas de entrevista e Navarro precisa ir embora. Va-

mos até a Avenida Paulista e começo a ir em direção à estação do metrô.

“Vou pegar ônibus. Para mim é mais fácil”, diz Navarro.

Espero com ele no ponto. Afinal, os vagões de metrô passam a toda hora. Retomamos a conversa sobre seus projetos. Ele me fala de algumas ideias para a internet, de reportagens multimídias, que misturam a linguagem de documentário, de reportagem, infográficos... Seu ônibus chega e nos despedimos. Enquanto as estações do metrô vão passando, eu anoto a conversa final no meu caderno.

## Em busca da linguagem

“Que filme vou fazer?”

“Que proposta de cinema eu tenho?”

“Eu tenho uma proposta de cinema?”

“Quem sou eu como realizadora?”

Carla Gallo está assumidamente em crise. A jovem documentarista levanta todos esses questionamentos durante a conversa. Suas indagações não me surpreendem. Em um mundo de rápidas mudanças e possibilidades, é difícil fazer escolhas e saber qual rumo seguir. A própria formação de Carla lhe deu margens para inúmeras escolhas profissionais. Ela é formada em Rádio e TV. Quando fala de seus trabalhos já realizados, Carla demonstra bastante segurança. Mas ao pensar no futuro, ela me pareceu receosa. Carla realmente não quer se lançar em nenhuma viagem, sem que haja um roteiro bem definido. Ela nem soube me dizer qual foi o momento exato em que decidiu

virar cineasta. As coisas foram simplesmente acontecendo.

A partir do segundo ano da graduação, Carla começou a buscar disciplinas em outros cursos na própria universidade para suprir arestas que ela considerava fundamentais para a formação do radialista. Encontrou algumas matérias de seu interesse no curso de Cinema e começou a estudar História do Cinema com os professores Ismail Xavier e Maria Rita Galvão, renomados estudiosos do cinema nacional e internacional. Apesar de naquele momento não ter nenhum plano, ela achava que de algum modo aquele conhecimento a ajudaria em uma profissão, mesmo que ainda não soubesse precisamente qual seria. A realização de curtas-metragens era intensa no curso de Cinema e os estudantes exerciam funções variadas como produção, assistência de direção e fotografia. Foi seu grande momento de experimentação.

Quando se formou, em 1997, foi trabalhar com cinema de ficção. Ela não se recorda se havia naquela época uma produção intensa de documentários, principalmente pela dificuldade de se conseguir equipamentos. “Eu sou da época do U-Matic, entendeu? Então, não tinha essa questão de todo mundo ter uma Mini DV, *Final Cut...*”, diz. A necessidade de entrar no mercado, levou-a a trabalhar com publicidade. Em seguida, foi convidada para fazer uma série de programas na TV Cultura como diretora assistente, com supervisão de um diretor geral. O programa era basicamente estruturado em reportagens de rua e entrevistas como “Fala Povo” e opiniões de profissionais de áreas específicas. Cada episódio trazia um tema diferente: música, artes

plásticas, cinema, teatro... Carla começou a exercitar entrevistas. O programa também tinha uma parte ficcional, escrita por Bráulio Mantovani, roteirista do filme *Cidade de Deus*.

Aos 24 anos, Carla se deparou com uma oportunidade. O Itaú Cultural lançou um edital, permitindo aos inscritos enviarem um projeto. Carla escreveu sobre o músico Tom Zé e ganhou. Foi o início de sua carreira como realizadora. A ideia de retratar a vida do cantor surgiu depois de tê-lo conhecido durante uma entrevista no programa em que trabalhava. O primeiro filme, *Tom Zé, ou Quem Irá Colocar Uma Dinamite na Cabeça do Século?*, foi guiado por uma pauta e realizado em um dia. Carla criou mecanismos para chegar onde queria. Primeiro, colocou Tom Zé em um cenário de estúdio. Para ela, era importante conseguir determinadas respostas para as perguntas que tinha pensado. Também propôs algumas performances do cantor. “Foi um documentário muito planejado nesse sentido, por ser realizado num único local, num único dia, com uma luz completamente controlada, com um fotógrafo e duas câmeras. Então, eu estava totalmente tranquila que tudo fosse acontecer, com controle da situação”, diz.

O seu trabalho seguinte, lançado em 2008, foi realizado em um contexto muito diferente daquele primeiro filme: no longa-metragem *O Aborto dos Outros*, Carla não sabia quando ia filmar ou se de fato conseguiria realizar o projeto desejado. A produção do longa-metragem exigia outra forma muito mais sinuosa e até imprevisível de planejamento e de relacionamento com a realidade. A cineasta queria

contar histórias de mulheres que haviam abortado e procurou saber quais seriam as consequências de fazer as entrevistas com grávidas que haviam decidido interromper a gestação. Ela descobriu que só poderia filmar abortos legais, pois em outros casos poderia ser considerada testemunha ou cúmplice de atos considerados criminosos pela legislação brasileira. O aspecto legal definiu o recorte inicial do tema; Carla iniciou a procura de hospitais em que abortos autorizados eram realizados. Ela não queria entrevistar somente as mulheres, queria acompanhar o processo completo. “Eu nunca imaginei, mesmo no momento de pesquisa, que eu iria assistir a um aborto, e foi o que acabou acontecendo. Eu achei que isso nunca seria permitido e, no final, foi”, conta. Ali, Carla não tinha controle nenhum do que iria acontecer, mas tinha a confiança dos hospitais em que ficou um período acompanhando o cotidiano do local e dos médicos.

O acordo foi firmado com o departamento do Serviço Social, a porta de entrada para as mulheres que solicitam o aborto legal. Os profissionais iriam avisar Carla quando uma mulher chegasse ao hospital e fosse aprovada a interrupção da gravidez. Ela teria que correr para o local com a equipe e tentaria convencer a paciente a autorizar o acompanhamento de sua história. “A gente vivia muito nessa expectativa. Elas vão aparecer? Elas não vão aparecer? O que era uma coisa muito maluca, porque as mulheres passavam por situações difíceis, eram mulheres que foram estupradas ou que carregavam bebês anencéfalos. Eu não tinha controle de quando essas mulheres iriam surgir, se elas

iriam surgir, se elas iriam me permitir acompanhar as histórias delas e o quanto elas iriam me permitir”. Carla também mantinha um acordo com as personagens. As mulheres poderiam mostrar ou não o rosto, pedir para que a diretora e a equipe saíssem do local se não estivessem se sentindo confortáveis com a presença deles, cortar cenas e, inclusive, voltar atrás. Algumas histórias foram acompanhadas até o final, mas deixaram de aparecer no documentário por desistência.

Em 2011, Carla dirigiu o documentário *Assim É, se Lhe Parece*, a convite do Itaú Cultural, parte do projeto chamado Iconoclássicos. Cinco diretores foram chamados para realizar cinco documentários sobre cinco artistas. O personagem de Carla era Nelson Leirner. Apesar de ter liberdade na realização, ela teve um tempo restrito e alguns cortes tinham que ser reportados. “É diferente quando a ideia nasce de você”, diz. Carla conhecia pouquíssimo o artista no início das filmagens. Tinha visto a obra de Leirner apenas em exposições, mas nenhuma individual. O processo de montagem do filme foi mais difícil do que a captação. As gravações levaram dez dias para serem feitas e a montagem foi realizada em oito meses. As cenas eram fragmentadas e Carla também utilizou imagens de arquivo.

Os três filmes apresentaram características diferentes: o do Tom Zé teve um grande artista, no *O Aborto dos Outros* um grande tema e no *Assim É Se Lhe Parece* uma urgência de realização e a falta de vínculo profundo da realizadora com o filme. A relação de Carla com as personagens de *O Aborto dos Outros* era muito emocional. Ela re-

almente envolveu-se com as histórias delas. Apesar de não ter mantido contatos posteriores, Carla sentia uma forma de protecionismo em relação àquelas mulheres. No filme de Leirner, o olhar de Carla prevalecia sobre o desejo do artista, sobre a ideia dele sobre ele mesmo. No meio de 2012, ela ganhou um edital da Secretaria de Municipal de Cultura de São Paulo. Escreveu suas ideias e argumentos com base naquilo que ela queria desenvolver. A escolha foi por desenvolver uma série de dez documentários sobre parto humanizado. São documentários para televisão, por isso a produção precisa casar com uma emissora de TV e leis de incentivos.

A pausa de três anos dedicada à maternidade a fez refletir sobre a sua profissão. O momento do documentário para Carla é o lugar onde “tudo pode”. As amarras foram desfeitas em relação ao gênero e muitos preconceitos foram quebrados, como a questão da subjetividade, do lado poético e do uso da música. Os filmes não precisam tratar de grandes temas, assim como é visto na produção de Eduardo Coutinho. “O que quer dizer verdade? Realidade? Esses limites não existem mais, essas discussões já são ultrapassadas. Eu acho que os documentários dão para a gente muito mais propostas de cinema do que a ficção. Basta assistir *Jogo de Cena*, *Santiago*, *Diário de uma Busca* e *Doméstica*”, diz Carla.

A heterogeneidade dos documentários vem alargando o diálogo com o público, que está disposto a sair de casa e ir às salas de cinema. A própria ficção se apropria de dispositivos documentais. Esse

período fértil do documentário anima e ao mesmo tempo preocupa a realizadora. O que fazer daqui para a frente? Apesar de admirar o trabalho de realizadores como Frederick Weisman, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e o português Pedro Costa, ela não se espelha em ninguém. Hoje, Carla busca outras coisas. Ainda está à procura de uma linguagem, em busca de uma forma de falar sobre determinado tema, sobre determinado sentimento.

“Eu confesso que estou cada vez mais exigente em relação a quem eu sou como realizadora, e muito consciente de que eu ainda não encontrei o meu caminho”, diz Carla.

## Ser ou não ser?

O conteúdo é programático, iniciado com uma abordagem clássica. Estuda-se a poética aristotélica e a narrativa griffithiana para aprender o “bê a bá” da linguagem cinematográfica. São apresentados os clássicos do documental: *O Homem de Aran*, *Nanook*, *o Esquimó*, *Crônicas de um Verão*, *Primárias*. Cristiano Burlan faz um resumo de como é o ensino na escola onde dá aulas de direção e de interpretação para cinema, onde também foi aluno. Em sua didática está inclusa a experiência pessoal, pois, antes de tudo, Burlan é realizador. Seu olhar é transmitido aos estudantes, mas não como uma verdade única. Ele os estimula a encontrarem seus próprios olhares sobre as coisas do mundo, mas o que ainda falta, a seu ver, é a criatividade.

“As pessoas leem muito pouco e cada vez vão menos ao cinema. Ao mesmo tempo, o cinema é uma arte embrionária. Se você o comparar à literatura, pintura, artes plásticas, ele praticamente não nasceu

ainda. Mas, também, se pensarmos o primeiro cinema como sendo as pinturas rupestres, lembrei agora do filme *Caverna dos Sonhos Esquecidos* do Werner Herzog, a gente pode pensar que o cinema é mais antigo. Em termos técnicos e de linguagem, de inovação, ele evoluiu muito pouco, está preso ao passado ainda”, reflete Burlan.

O início da carreira de Burlan como cineasta foi por acaso. Nascido em Porto Alegre, mudou-se com a família para um bairro em Osasco, na capital paulista, chamado Olaria do Nino, em 1985, aos nove anos de idade. Um ano depois, seguiram para o bairro Capão Redondo, na Zona Sul da cidade. O dinheiro em sua casa era curto, então Burlan teve que trabalhar desde cedo com obras e metalurgia. Nos tempos livres, gostava de ler. Lia muito e sempre que possível ia ao cinema. O gosto pelas artes o levou a fazer oficinas de teatro, tornando-se ator aos 12 anos e diretor aos 17.

Economizou tudo o que podia com seus trabalhos e passou um tempo em Barcelona, na Espanha, onde dirigiu o Grupo de Cinema Experimental Super-8 e o Grupo de Teatro A Fúria. Voltou para o Brasil e soube da abertura da Academia Internacional de Cinema (AIC) em Curitiba. Mudou-se para lá, conseguiu uma bolsa de estudos e produziu seus primeiros curtas-metragens de ficção, *4:48 am* e *Os Solitários*; estreou em longas-metragens com *Corações Desertos*. Em 2006, a AIC transferiu a sede para São Paulo. Burlan retornou e teve que trabalhar como garçom e barman para pagar as contas.

Ao terminar o curso de cinema, tentou esquecer tudo o que havia

aprendido na escola. Não que a formação fosse dispensável em sua carreira, mas fez com que Burlan se instrumentalizasse muito rápido e encontrasse dificuldade para trabalhar no dia-a-dia. Ele queria esquecer suas referências anteriores para ter uma relação mais humana com as coisas. Todo o tempo que Burlan havia passado em salas de cinema não o tornava realizador. “Aprendi a ter um olhar mais profundo, mais vertical, na prática. É aquele olhar em que você perde um pouco a ingenuidade, mas não a inocência. Você deixa de ser um simples espectador e começa a ter um olhar mais crítico sobre a obra e se torna um realizador. Cinema se faz com o estômago, com o instinto”, diz. A preocupação de Burlan deixou de ser com a forma e com a linguagem. Ele queria entender o seu objeto de estudo sendo ele uma pessoa, uma situação dramática, uma potência ou uma reflexão.

A mostra anual do festival “É Tudo verdade” foi uma casa onde Burlan teve acesso à cultura do documentário. Ele recorda de duas retrospectivas marcantes por serem obras potentes e inventivas: a do cineasta americano Frederick Wiseman e a do polonês Krzysztof Kieślowski. A produção documental de Burlan teve início em 2007, com o curta *Lucrecia*, sobre a diretora argentina Lucrecia Martel, que teve projeção pública somente uma vez na Mostra de Cinema Internacional de São Paulo. No mesmo ano, dirigiu o média-metragem *Construção* para concorrer no “É Tudo Verdade”. O filme era uma homenagem a seu falecido pai. Seu primeiro longa-documental foi lançado em 2008, foi *O Homem da Cabine*, e tratou do trabalho dos

projeccionistas de cinema. O financiamento do filme estava nas mãos de um produtor em Curitiba, responsável por inscrevê-lo em editais. Burlan esperou por dois anos e descobriu que o projeto nem ao menos tinha sido feito. A vontade de falar sobre o tema o fez conseguir o equipamento e realizar o filme com quase nada, na guerrilha. Ele queria retratar o “trabalhador invisível” – assim como o pedreiro, o garçom e o gari –, por ser o tipo de trabalhador que as pessoas não se lembram do rosto, nem do tom da voz.

*O Homem da Cabine* teve apenas quatro projeções no Cine SESC e, posteriormente, foi comprado pelo Canal Brasil para compor a grade de programação da emissora. O resultado ficou abaixo do esperado, não apenas pela falta de dinheiro, mas pela linguagem, considerada por Burlan, muito pobre. Porém, a realização do filme se justifica: “O Amir Labaki falou uma coisa muito bonita quando o filme passou em seu programa no Canal Brasil. Ele disse que é um documento histórico sobre a extinção de uma profissão, um documento importante para a história do cinema brasileiro e para a história desses profissionais. Eu acho que é o fim de uma profissão que remete a uma sensação nostálgica, que vem da infância. O projeccionista faz parte do processo cinematográfico, ele é a última ponta entre o realizador e o público”.

A possível extinção da atividade do projeccionista se explica devido a um processo atual: a digitalização das salas de cinema. Os grandes estúdios cinematográficos e distribuidores mundiais estão tro-

cando as cópias em película 35mm, padrão nas salas de cinema, por projeções digitais. A tendência é que os operadores cinematográficos sejam substituídos por técnicos em informática, caso não sejam capacitados para lidar com computadores e softwares. Para ajudar na troca dos equipamentos – em cada sala são gastos em torno de 180 mil reais - foi criado o *Virtual Print Fee* (VPF), taxa de cópia virtual paga pelos distribuidores aos donos de cinema. O que era gasto com película e transporte agora é repassado para os exibidores. A digitalização dos equipamentos pode acarretar o fechamento de pequenos cinemas, principalmente os voltados à projeção de filmes de autor e independentes. As vantagens da mudança aparecem na redução de gastos, já que no novo modelo os filmes são distribuídos em discos rígidos ou via satélite.

Depois, Burlan inscreveu um projeto intitulado *O Boto e o Homem*, sobre a simbiose entre o boto e o homem na pesca da tainha em Laguna, Santa Catarina, e foi aprovado em um edital que apoia projetos inéditos de documentários etnográficos sobre o patrimônio cultural imaterial das comunidades, o Etnodoc. Foi o primeiro filme de Burlan realizado com fomento público, mas a falta de recursos nunca o impediu de realizar e se expressar através do cinema. Burlan se mostra cético quanto ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira. Apesar de ser a favor dos fomentos públicos, ele diz que o realizador não deve se prender exclusivamente a essa estrutura burocrática.

A persistência de Burlan lhe rendeu um prêmio na competição brasileira de longas-metragens no festival “É Tudo Verdade”, em 2013. O concorrente foi o filme *Mataram Meu Irmão*, sobre uma tragédia pessoal: o assassinato de seu irmão Rafael no Capão Redondo, em 2001. Cheguei até Burlan através desse filme. Ele mesmo diz que, até ganhar esse prêmio, ele parecia não existir. E ainda acha estranho que as pessoas queiram escutar o que ele tem a dizer. No filme, Burlan reconstitui os detalhes da morte do irmão dez anos depois do ocorrido, por meio de relatos de amigos e familiares. Rafael estava envolvido com drogas e furtos. Foi morto aos 22 anos de idade com sete tiros, seu corpo foi achado em uma vala, era casado e tinha dois filhos.

Mais do que uma história pessoal, Burlan buscou retratar a violência nos bairros da periferia de São Paulo, o assassinato de outras pessoas, de outros filhos e de outros irmãos. “Primeiro, eu acho que cinema é sempre uma questão pessoal. Se eu filmar tragédias pessoais ou se eu filmar um elefante na África ou uma parede branca em Pindamonhangaba, é sempre meu olhar sobre alguma coisa. Algumas pessoas colocam o filme no campo de uma terapia, uma terapia freudiana, numa situação de sublimação. Eu não acredito que seja isso. O principal objetivo nesse filme é falar de uma região de São Paulo muito violenta. Já era violenta na época em que morei lá, e esse dado não aparecia na mídia. A violência continua naquela região, mas parece que é uma coisa recente, que agora começou a respingar nos bairros mais nobres da cidade. Só que isso acompanha a minha história e a

história da minha família há muito tempo”, diz. No mesmo ano em que Burlan iniciou as filmagens de *Mataram Meu Irmão*, sua mãe foi assassinada. A “trilogia do luto”, assim chamada pelo cineasta, pode ter como fecho o filme *Elegia de Um Crime*.

A naturalidade diante da câmera é contestada por Burlan, até mesmo para um profissional, um ator. A câmera para ele é um instrumento, uma máquina, que é colocada diante de um personagem. Antes de ligar a câmera, ele observa a pessoa para entender quem ela é. Somente assim, é possível levantar uma problemática capaz de desviar o olhar da personagem. Ele diz já ter passado por questionamentos morais e éticos, e percebeu a importância do cineasta se colocar no mesmo patamar do entrevistado, se distanciando de uma hierarquia. Burlan se interessa mais pela resistência da pessoa a falar alguma coisa, o silêncio diante de uma pergunta. As entrevistas de seus personagens são pouco editadas para se criar uma certa “sujeira” do cotidiano, do dia-a-dia. Sua proposta estética é mostrar o que é anterior à palavra.

Fazer filmes para Burlan é para privilegiados, e sua relação com o cinema é a de amador: “Não amador como a pessoa que realiza de maneira ruim, por não ter domínio do ofício. Mas de amar o que você faz, independentemente de se você ter recurso para aquilo, ou de você receber por aquilo”. Sua câmera é uma via de mão dupla. Quando ele a vira para o rosto de alguém ou para uma situação dramática ele tenta perceber o quanto aquilo lhe comove. Para ele, a construção da forma vem quando ele se relaciona de maneira orgânica, intensa e viva, a

partir do olhar para o outro.

Os trabalhos de Burlan variam entre ficções, documentários e peças de teatro. E, como bom professor, ele faz uma citação:

“Tem aquela ‘frase de caminhão’ do cineasta Jean-Luc Godard: ‘construa um documentário como se fosse uma ficção e uma ficção como se fosse um documentário’”.

## Produção coletiva

Bairro da Luz, Santa Efigênia, Bom Retiro e imediações. Centro da cidade de São Paulo. A Boca do Lixo paulistana. Caminhando pela Rua do Triunfo é possível ver resquícios de uma época em que as ruas eram tomadas por cineastas, prostitutas, atores e cafetões. A partir dos anos 20, a região tornou-se um polo industrial e atraiu distribuidoras, fábricas e lojas de equipamentos cinematográficos. O Cinedistri, de Oswaldo Massaini, foi o primeiro a se instalar, em 1949. Massaini foi responsável pela produção do único filme brasileiro ganhador da Palma de Ouro no Festival Internacional de Cannes, *O Pagador de Promessas*, dirigido em 1962 por Anselmo Duarte.

No final dos anos 1950 e meados de 60, empresas estrangeiras como a Polifilmes, Columbia, Paramount, Warner e Art Filmes já tomavam os prédios da Boca. Ali também estavam concentradas as grandes salas de cinema. Vieram os anos 1970, era do “milagre brasi-

leiro”, e o cinema despontou no país. A Boca do Lixo se transformou em um reduto de produções independentes, em plena ditadura militar. O Cinema da Boca era conhecido por seus filmes eróticos, as pornochanchadas de forte apelo popular. Mas a região tinha forte produção de filmes politizados e combativos, o chamado cinema marginal, que teve como precursores Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla, Antônio Lima, Alfredo Sternheim e João Callegaro. Outros cineastas também iniciaram suas carreiras na região, como José Mojica – o Zé do Caixão –, Cláudio Cunha, Juan Bajon e Walter Hugo Khouri.

A trilogia de curtas-metragens de Thiago Mendonça retoma esse cinema marginal, o Cinema da Boca. Quando decidiu fazer cinema, ele pensou muito em qual história ele queria contar. Em termos acadêmicos, Mendonça é formado em Ciências Sociais, ao tempo que já trabalhava com cinema. Mas sua formação básica foi na rua, de contatos e amigos que teve. Quem mostrou a Mendonça que ele poderia fazer cinema foi o cineasta Carlos Reichenbach, citado acima, pai de uma amiga sua de infância. A partir do convívio, ele decidiu fazer cinema, pois percebeu que poderia fazer filmes criativos, de luta, que pensassem a condição da sociedade brasileira.

Desde cedo, frequentava o circuito de cineclubes no centro da cidade, além de participar dos movimentos de teatro e de samba. Teve um convívio muito forte com o diretor teatral Reinaldo Maia, seu professor de dramaturgia, que o ensinou a escrever. As experiências

na rua foram o fruto de seu pensar estético, de sua formação como cineasta. Ele queria contar uma história da sua cidade, uma história que, de uma forma ou de outra, ele não viveu, mas com a qual teve contato uma época de sua vida.

“Eu frequentei muito a Boca do Lixo, o centro de São Paulo. É um lugar que eu amo, em que passei a minha vida, a minha adolescência, com samba, com esses velhinhos do cinema, com as putas, com os travestis, com os malandros, com todas essas histórias... Eu tinha muito interesse em falar desse cinema marginal, pois existem pouquíssimos livros sobre isso. É como se as pessoas pulassem essa fase. E foi um dos poucos momentos em que os populares resolveram fazer cinema. Não era aquela visão idílica do Cinema Novo. O povo que existia era esse que estava fazendo essa coisa suja, que cheirava referências do cinema não só hollywoodiano, mas do *Spaghetti western*, da comédia erótica italiana. Tinham como referência tudo o que era proibido pela cinefilia culta. E fizeram filmes muitas vezes homofóbicos, sexistas, etc., mas que retratavam muito bem o pensamento médio do brasileiro. Porque, na verdade, quem estava na Boca sempre foi considerado a escória da sociedade. Mas, em determinado momento, esses caras tiveram voz. Ai eles não disseram o que a esquerda clássica queria. Eles disseram outra coisa”, diz Mendonça.

O primeiro filme de sua trilogia foi *Minami Em Close-Up – A Boca em Revista*, lançado em 2008. Era uma forma de tentar dar voz para pessoas que estavam em uma produção de outra ordem, com outra

lógica, com outra cabeça. A trajetória da revista *Cinema em Close-up*, do editor Minami Keizi, é o ponto de partida para Mendonça contar a história do Cinema da Boca. O filme foi todo roteirizado.

*Nós saímos da censura com o filme mutilado e a enfrentar a mídia que nos tratava como marginais chamando todos os nossos filmes de porno alguma coisa. Quando eu fiz o Clube das Infiéis, foi chamado de porno comédia; Amada Amante, foi porno drama; Sábado Alucinante, porno discoteca; Vítimas do Prazer, porno terror. E tudo era porno, porno, porno... Até que eu resolvi por no cú deles e fiz o Oh! Rebuteteio.*

*Cláudio Cunha*

Quando foi fazer o segundo curta em 2012, o *Piovi*, o filme de Pio, Mendonça queria um filme completamente diferente, um filme que não tivesse roteiro. A sua única orientação para a equipe era “não desligue a câmera”. O que lhe interessava era o que estava de fora, em *off*. Mendonça tinha uma aposta: ao fazer um filme com Pio Zamuner, diretor dos doze últimos filmes do Amácio Mazzaropi, certamente ele começaria dirigi-lo. Era uma aposta, poderia não acontecer, mas aconteceu. “É lógico, eu fiz essa aposta porque conhecia muito bem o fil-

me. O Pio é o diretor que talvez tenha feito mais bilheteria na história do cinema brasileiro, com os filmes do Mazzaropi. E ficou esquecido nos anos 80, consertava geladeira... Vivia na miséria na Boca do Lixo. Ele ia todos os dias na Rua do Triunfo, no mesmo lugar onde eles bebiam cerveja naquela época, e ficava vivendo com seus fantasmas ali”, conta. A música que encerra o filme fala um pouco da história desse homem perdido no tempo. Piovi faleceu uma semana após Mendonça finalizar o filme.

O curta *A Guerra dos Gibis* encerra a trilogia. É um diálogo com uma outra manifestação muito forte na Boca do Lixo, os quadrinhos eróticos, que dialogam com a pornochanchada, também produzidos por Minami. O animador Rafael Terpins codirigiu o filme com Mendonça para casar a animação com o documentário. O filme foi inteiramente roteirizado, pois os personagens Minami e Claudio Setto já eram falecidos. O plano futuro de Mendonça é contar essas histórias em forma de produções ficcionais, das quais já tem os roteiros.

Mendonça nunca se colocou como documentarista. Ele é um diretor de filme, faz cinema. Até mesmo seus filmes tem um diálogo muito grande com a linguagem ficcional e são pouco tradicionais. “Eu acho que o documentário tem que ter uma investigação de linguagem, criatividade, se não ele fica só um documento. Ele tem que ter uma visão pessoal muito forte do diretor”, diz. O documentário, na verdade, foi um meio de Mendonça retratar as coisas que via. Ele acredita que a sua geração, a de jovens cineastas, deu um novo ar para o documen-

tário brasileiro.

As idas aos festivais mostraram-lhe diversos modos de fazer documentários: diversas linguagens, diversos questionamentos, com uma liberdade muito grande, de forma que as fronteiras entre o ficcional e o documentário são tênues. “Há filmes que são inclassificáveis nesse sentido, como, por exemplo, *A Cidade é uma Só?*, do Ardiley Queirós. É um filme que eu não sei se é um documentário ou é uma ficção. Mas para a gente isso não é um problema, a gente sabe que é um filme político, de luta”. Mendonça chama de políticos os filmes que discutem a cidade, a cultura marginal, uma cultura que não é a do Estado. Ele acha que o documentário deve quebrar o paradigma de classe, pois é produzido majoritariamente por um grupo social, a classe média, que discute suas próprias questões ou que, quando discute as questões de classes mais baixas está olhando por cima. Para Mendonça, o cineasta veterano Eduardo Coutinho desconstruiu esse tipo de relação, mas foi pouco compreendido pelos novos cineastas.

A inventividade do documentário brasileiro anima Mendonça. Ele coloca suas esperanças na produção de coletivos de cinema ou audiovisuais, que fazem a seu ver produções mais horizontais e críticas, que querem discutir questões do dia-a-dia do país, dialogar com a sociedade e com a vida das ruas. Como exemplo, Mendonça cita os filmes do coletivo mineiro Teia, que usa a videoarte como principal forma de expressão. O próprio cineasta faz parte de um coletivo de São Paulo, o Zagaia, e os participantes sempre fazem parte de seus

projetos serem na forma de discussão, na própria concepção dos filmes ou em partes mais técnicas, como na sonorização. Os coletivos fazem parcerias com outros grupos e buscam fazer um intercâmbio para sair do discurso localista. Mendonça codirigiu o filme *Fora de Campo*, do Ardiley Queirós do coletivo Ceicine, para o DocTV. E contou com a participação de Victor Furtado, do coletivo Alumbramento, de Fortaleza, que fez o som e a fotografia do seu documentário *Entre Mundos – Vidas da Vila Andrade*.

A ideia de coletivo é antiga, mas não levava esse nome. Os cineclubes e os CPCs surgiram com a premissa de juntar pessoas interessadas em fazer e espalhar cultura com poucos recursos. A estrutura moderna dos coletivos é baseada na economia solidária, na produção colaborativa e independente. O termo “coletivo” ganhou forças com o surgimento do Circuito Fora do Eixo, em 2005, rede formada com o intuito de escoar as atividades culturais para fora do eixo Rio-São Paulo, levando as produções artísticas a outras regiões do Brasil. Os coletivos culturais aproximam-se do conceito de mídia radical e são formas de expressão dos movimentos sociais contemporâneos.

A libertação do documentário foi um processo. Poucos documentários do mundo são tão originais, para Mendonça, como o filme *Serras da Desordem* lançado em 2006 por Andrea Tonacci, que já nos anos 1970 produzia documentários emblemáticos, assim como Arthur Omar. Essas referências tornaram o campo da construção documental muito rico. “Respeito muito quem faz, por exemplo, filmes familiares

e etc. Mas quando essa vida familiar não diz nada da sociedade que a gente vive, para mim isso não interessa em nada”, diz. Mendonça acha que devem existir documentários das suas mais diversas formas, mas fica feliz ao saber que hoje há um contexto nascente de produção mais combativa.

A história da Boca do Lixo ainda foi tema de mais um de seus documentários, *Santa Efigênia e seus Pecados*. Em 2010, Mendonça se aventurou no teatro e estreou como dramaturgo junto ao grupo Folias e como diretor da Cia do Terror de Teatro e Cinema. Sua paixão pelo samba também o levou a criar o bloco de carnaval Cordão da Mentira. Mas ele não abandonou o cinema. Dirigiu o curta *Salto de Adhemar*, sobre o atleta Adhemar Ferreira da Silva, para o projeto Memória do Esporte Olímpico da Petrobras e, em 2013, lançou seu sétimo filme, *O Canto da Lona*, sobre artistas de circo.

Mendonça vê necessidade de políticas públicas para atender a quem não está na lógica do capital, e pensa em uma relação de exploração no discurso de quem condena o uso de editais para o financiamento de cultura. Ele dá um exemplo: quando se faz um filme com três mil reais, as pessoas estão trabalhando de graça, elas não são remuneradas. Então, para ele, não é verdade que o filme foi feito com três mil reais, pois todas as outras pessoas abriram mão de receber o cachê, o que acaba prejudicando quem quer viver de cinema.

“Enquanto a gente continuar nessa lógica de confundir arte e capital dessa forma, vamos continuar pensando. Os avanços serão indi-

viduais, não coletivos. São avanços de alguns cinemas, de alguns cineastas. E eu acho que isso é uma realidade hoje para quem faz cinema” diz Mendonça.

## **Multiplicadores**

Onze horas da manhã do dia 13 de dezembro de 2010. Tempo abafado e quente no Rio de Janeiro. Um grupo de ativistas do movimento sem teto Ocupação Guerreiros Urbanos se manifesta na frente do prédio do INSS na Avenida Mem de Sá, 234, no bairro da Lapa. Outros membros entram no prédio e trancam as portas. Os ativistas cantam e fazem gritos de guerra. Lucas Duarte, do coletivo paulistano Cinestésicos, e outros companheiros registram a manifestação com equipamentos de vídeo, atividade proposta para o terceiro dia de oficinas ministradas por ele e membros do coletivo nas ocupações Chiquinha Gonzaga e Flor do Asfalto – espaço de moradia e cultura desde 2006, a Flor do Asfalto teve seus ocupantes despejados em 2011, devido ao projeto Porto Maravilha, responsável pela remodelação da cidade para a Copa de 2014 e Olimpíadas de 2016.

A proposta previa uma oficina de quatro dias. No primeiro dia, os ativistas aprenderam introdução à linguagem e fotojornalismo. O segundo dia foi dedicado ao manejo e uso do equipamento audiovisual. A terceira parte é prática e a quarta para edição. Os oficinairos distribuem as tarefas e os participantes cobrem a manifestação, gravando tudo com câmeras e celulares. Carros da polícia chegam ao local e começa a repressão. Os ativistas são atingidos por *spray* de pimenta e balas de borracha. A polícia lança bombas de gás lacrimogêneo dentro do prédio. Oito pessoas são presas, inclusive um dos líderes do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), acusado de sequestro do caseiro da ocupação.

“Nós filmamos o caseiro saindo da ocupação e os manifestantes falando: ‘Olha, a gente está ocupando. É um movimento político. Você pode ficar ou sair, mas a gente precisa ocupar aqui, porque estamos reivindicando moradia. Nós vamos fechar a porta, e não vamos mais abrir’. Ai ele fala: ‘Ah, tá bom. Vou pegar minhas coisas’. Tem tudo isso documentado. E no fim do dia fomos na delegacia. Graças às imagens nós conseguimos mostrar que o movimento foi pacífico, que nenhum manifestante reagiu e usou violência”, diz Duarte.

No Rio de Janeiro, a repressão foi capa dos jornais. A atenção dada pela mídia surpreendeu Duarte, que não esperava tamanha repercussão. A oficina organizada por ele durou mais do que quatro dias, pois a quantidade de material era grande. As filmagens da manifestação resultaram no documentário *Ocupar & Resistir*, transmitido no

programa de Vídeo Popular na Televisão dos Trabalhadores (TVT), do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, onde Duarte trabalha fazendo videoreportagens independentes. A TVT existe desde os anos 1980, mas a concessão para o canal comunitário só foi dada em 2010. Foi a primeira concessão pública concedida ao Sindicato dos Trabalhadores. A proposta da TVT era fazer jornalismo colaborativo e exibir produções independentes.

Duarte sempre gostou de fotografia, tirava muitas fotos, e acabou fazendo um curso de técnico em fotografia no SENAC. Um acaso o levou a participar do processo seletivo da Escola Livre de Cinema e Vídeo (ELCV) de Santo André, onde se formou em 2011. A proposta da ELCV era a de uma pedagogia democrática, em que os próprios alunos participam da discussão da grade curricular. Duarte diz que a escola não segue mais o modelo. No início, os estudantes se reuniam uma vez por mês no Núcleo de Reflexão Pedagógica para apresentar as problemáticas do curso e fazer propostas. Tudo era resolvido ali. As escolas livres de Santo André nasceram na década de 1990, durante a gestão do prefeito Celso Daniel. A Escola Livre de Teatro foi a primeira a ser fundada a partir do projeto do dramaturgo Luis Alberto de Abreu. Depois, foram criadas as escolas livres de Dança, de Cinema e Vídeo, e de Literatura.

Enquanto fazia graduação, Duarte trabalhava em um espaço de meta reciclagem, chamado Meta Projeto, um laboratório onde ele ministrava oficinas de *software* livre, inclusão digital e fotografia, próxi-

mo ao presídio Carandiru. Duarte pediu para a coordenação do local uma sala para montar um cineclube para crianças e adultos. Ele convidou colegas da ELCV para participarem do projeto e, ao mesmo tempo seu amigo Diego Urbaneja estava formando um grupo para ativar a cultura em São Caetano, que não tinha uma sala de cinema na época. Pessoas em comum participavam dos dois grupos, tanto do que fazia o cineclube e também buscava realizar, como do de audiovisual de Urbaneja. As ideias eram parecidas, então eles resolveram se unir e criar o coletivo Cinestésicos, nome que já era dado ao grupo de Duarte. Após a saída de alguns membros, o coletivo diminuiu suas atividades.

O Cinestésicos também era uma forma de reunir os participantes para fazer produções audiovisuais, mas o grupo encontrou muitos entraves, principalmente de exibição. O mercado cinematográfico no Brasil é inexistente, para Duarte, pois não há uma indústria cinematográfica formada no país, somente resquícios de uma indústria comercial. “Você faz um filme, mas onde você exhibe? Hoje em dia tem um monte de fatores, internet, televisão... Enfim... O governo sempre ajuda, mas essa grande verba orçamental vai para aqueles que já realizam e não aqueles realizadores independentes, que querem realizar. Uma iniciativa legal do governo foi criar o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, o VAI, que ajuda a potencializar e fomentar um pouco os grupos independentes”, diz. O coletivo Corte a Seco do ABC Paulista, parceiro do Cinestésicos, realizou um média-metragem e alguns curtas, feitos com editais do VAI. Também foram usados na

Revista de Vídeo Popular, do coletivo de mesmo nome, que reúne coletivos audiovisuais para ações conjuntas.

As manifestações populares de 2013 no Brasil são usadas por Duarte para explicar a importância dos coletivos culturais no cenário brasileiro, onde a produção industrial é centralizada: “Um dos jargões dos gritos nas manifestações era ‘O povo acordou’. Mas tem muita gente que está acordada há tempos, há séculos, só que a mídia não televisionava. À mercê de toda a informação, de toda a grande mídia, muitos grupos independentes, desde grupos políticos e movimentos sociais, já defendiam causas por justiça social, moradia, imposto, reforma política, passe livre... Da mesma forma, existem grupos artísticos que produzem, mas não são noticiados. Muitos dos resultados das manifestações só foram veiculados porque a mídia não tinha nenhum caso escandaloso para eles chamarem a atenção e desviarem o foco. Tiveram que noticiar o Movimento Passe Livre, que foi o único grupo que saiu vitorioso no final das contas, porque cumpriu o que pedia e saiu reconhecido como movimento social”.

A força e a importância dos coletivos aumentam com a internet sendo a principal mídia atual. A presença de grupos sociais e o uso da rede para divulgar informações nas manifestações de 2013 colocaram em destaque a chamada “mídia radical”, nome dado à mídia que apresenta um posicionamento contrário ou questionador a estruturas hegemônicas de organização da sociedade, no caso, o Estado. A produção coletiva de cultura, em todas as suas vertentes, sempre foi forte, mas

muitas são desconhecidas. Na opinião de Duarte, isso se dá porque existem inúmeros movimentos culturais acontecendo ao mesmo tempo. São várias redes dentro da cidade, ativas, com indivíduos que se comunicam, se articulam, propondo ações e intervenções na cidade e no modo de vida. “Enquanto eu estou dando uma oficina no SESC ou no Espaço Cultural, falando de *software* livre, falando de comunidade, de participação, de perspectiva, de ‘Use seu celular, use sua *cybershot*. Eles cabem no bolso e você consegue filmar o metrô lotado’, tem alguém do outro lado da cidade fazendo a mesma coisa e eu não estou sabendo. Mas quando a gente se encontra, em festivais, durante as produções mesmo ou até nas manifestações que eclodem na cidade, no Brasil, você consegue ver a influência que tem a ação descentralizada, a ação local”, diz. Duarte acredita que os movimentos são espontâneos e são resultados de uma tomada de consciência popular.

O próprio governo começa a se aproximar de alguns desses movimentos. O Ministério da Cultura criou a ação Ponto de Cultura, parte do Programa Cultura Viva de 2004, como forma de apoio e financiamento às iniciativas já existentes. A escolha dos Pontos de Cultura é feita através de editais e não há especificações quanto ao tema central dos projetos, e a gestão se dá pela parceria entre poder público e sociedade civil. Os projetos culturais nascem dentro das próprias comunidades e estão cada vez mais presentes nas periferias. O barateamento da tecnologia impulsionou os jovens a dar voz a suas comunidades por meio de produções e canais de comunicação na internet. Outro

fator importante de expansão de iniciativas culturais é a atuação de coletivos consolidados no surgimento de novos coletivos ou agentes culturais.

O exemplo de Duarte é o documentário *Keralux*, parte do Projeto “Keralux, Câmera e Ação”, desenvolvido por integrantes da Corja Filmes, em parceria com os coletivos Cinema de Guerrilha e Cinestésicos. O filme conta a história do Jardim Keralux, um bairro que fica próximo à USP Leste, em um terreno contaminado à várzea do rio e da linha do trem, com um único acesso. Os terrenos foram loteados, mas o espaço pertencia a uma empresa que contaminou o solo. Então, todos os moradores do bairro têm suas casas em situação irregular. A produção foi feita durante uma oficina.

A militância de Duarte o levou ao Centro Audiovisual São Bernardo, incubadora profissional que é a primeira etapa do Projeto de Revitalização dos Estúdios Vera Cruz, antiga produtora da cidade. Aproveitando o planejamento do curso, ele tenta implantar uma proposta de ensino democrático na instituição. Duarte não se vê como realizador, mas sim como multiplicador. A experiência com oficinas o fez pensar no desenvolvimento do potencial do indivíduo. “Conforme as pessoas são semeadas, que é o que os coletivos fazem, há a possibilidade das sementes germinarem em alguém”, diz.

## Meu olhar

O cenário se repetiu diversas vezes nas entrevistas: eram cafés, conferências por vídeo e mensagens na internet. Os relatos de meus entrevistados se tornaram fruto inestimável de conhecimento para mim, que antes de iniciar o projeto tinha uma visão bastante limitada do documentário e conhecia superficialmente alguns documentaristas. Eu pensava que conseguiria contar a história do audiovisual de forma linear, mas percebi durante o trabalho que os relatos individuais muitas vezes se interligavam em circunstâncias temporais, conjunturais e históricas. Assim, percebi que a história de cada entrevistado complementava a de outro e todas se tornavam a própria história do documentário, do cinema e da cultura audiovisual contemporânea.

Também achei que minhas referências de livros e artigos, e os documentários assistidos iriam me fornecer dados suficientes para os primeiros encontros que eu tinha pela frente. Mas, estava enganada.

Ao marcar as primeiras entrevistas, já percebi o quanto meu olhar estava pré-condicionado. Eu esperava ouvir respostas que não vieram e afirmações que não foram feitas. Durante esse processo, eu comecei a refletir sobre a concepção de meu projeto e tive que rever minha forma de relação com os personagens.

Eu não era uma realizadora, nem ao menos estudante de Cinema ou de Rádio e Televisão, eu era uma jornalista com o objetivo de me aprofundar em um pequeno recorte da cultura do país, que eu considerava relevante conhecer e divulgar para o público. Minha cabeça deveria estar aberta para tudo o que viesse além do que foi pautado e planejado; eu também deveria estar preparada para contornar situações adversas. Quanto mais eu adentrava no tema, mais eu percebia que meu trabalho estabelecia uma sinergia com a construção de um documentário.

Por isso, achei necessário levantar no livro a discussão sobre a reportagem, sobre produção, edição e conceitos de comunicação, assim como vi sendo feitas discussões sobre as produções cinematográficas dentro de documentários. Muitos dizem que cinema nada tem a ver com jornalismo. Para mim, é exatamente o contrário. Como disse Cristiano Navarro em sua entrevista, o cinema é mais uma forma de se comunicar, de contar histórias, de passar informações. De maneira alguma coloco cinema e jornalismo no mesmo campo de linguagem e de finalidades, mas há técnicas e elementos das produções ficcionais, documentais e jornalísticas, que podem estar presentes em um único

produto, mesmo que no final ele seja classificado como ficção, documentário cinematográfico ou telejornalismo. A meu ver, o jornalismo contém elementos ficcionais pela simples transcrição de uma fala, descrição de uma situação vivida apenas pelo entrevistado e percepções de mundo captadas e narradas pelo próprio jornalista. O documentário parece ainda mais próximo do jornalismo devido à premissa da representação do real. Mas não adianta somente olhar para as semelhanças entre jornalismo e cinema documental, também é preciso olhar as particularidades da forma de comunicação, de recepção e de fruição de cada gênero e produto midiático.

Assisti a documentários recomendados, citados por especialistas e alguns que simplesmente despertaram minha curiosidade. As novas referências me permitiram enxergar que a linguagem documental sempre esteve em constante transformação e que essa não é uma característica tão contemporânea como eu acreditava ser. Os filmes produzidos na década de 1920, por exemplo, já traziam inovações de linguagem conforme as possibilidades tecnológicas presentes na época. Com o passar dos anos, foram estabelecidas “regras” do que era o documentário e tudo o que saía desses padrões era enquadrado em outro gênero ou dito como híbrido, o que também acontece com as ficções quando trazem elementos da linguagem documental. Onde estão os limites estéticos, tecnológicos, de gênero, de formato, de edição, de linguagens? Quem os delimita? Não há liberdade para criação ou há falta de inventividade e imaginação dos realizadores?

A cada perfil, eu colhia informações sobre cinema vinculadas à cultura nacional como um todo, pois ela era a minha base para o entendimento da indústria cinematográfica brasileira. As discussões giravam em torno do contexto econômico, político e social do país, principalmente sobre a questão das classes, com seus interesses e suas representações na cinematografia brasileira. Para mim, essas relações explicam as diferenças de uso da linguagem cinematográfica e do aumento das produções independentes em todo o mundo. As diferenças técnicas acabam sendo deixadas de lado, pois a simplicidade de alguns filmes pode dizer muito mais para o espectador do que uma mega produção.

Minha ideia para o livro era contar a história do documentário brasileiro de uma forma diferente, que levasse o olhar de realizadores e profissionais da área para o meu olhar e, conseqüentemente, para o olhar do leitor. Optei por fazer perfis, pois cada personagem trazia visões e comportamentos distintos diante de minhas perguntas. Eu queria descrever meus entrevistados com precisão, mas levei em conta minhas impressões de um primeiro encontro. Transcrevi algumas falas, mas deixei outras sem edição para que os personagens falassem por si só. Toda a experiência descrita foi um mergulho na história brasileira do cinema e no entendimento do meu papel como jornalista.

## **Filmografia**

### **Vladimir Carvalho**

*Romeiros da Guia* (1962)

*A Bolandeira* (1968)

*O Sertão do Rio do Peixe* (1968)

*O País de São Saruê* (1971)

*O Homem de Areia* (1982)

*O Evangelho Segundo Teotônio* (1984)

*Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990)

*Barra 68 - sem Perder a Ternura* (2000)

*O Engenho de Zé Lins* (2007)

*Rock Brasília: Era de Ouro* (2011)

### **Silvio Tendler**

*Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980)

*O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981)

*Jango* (1984)

*Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001)

*Glauber, o filme – Labirinto do Brasil* (2004)

*Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá* (2006)

*Ou Ficar A Pátria Livre Ou Morrer Pelo Brasil* (2007)

*O Afeto Que Se Encerra Em Nosso Peito Juvenil* (2007)

*Utopia e barbárie* (2008)

*O Veneno está na Mesa* (2011)

### **Jorge Bodanzky**

*Caminhos de Valderez* (1971)

*Iracema - uma transa amazônica* (1976)

*Jari* (1980)

*No meio do rio, entre as árvores* (2010)

### **Amir Labaki**

*Um intelectual no cinema - Eduardo Escorel* (2005)

*27 cenas sobre Jorgen Leth* (2008)

### **Kiko Goifman**

*Tereza* (1992)

*33* (2003)

*Morte Densa* (2003)

*Filmefobia* (2008)

*Olhe pra Mim de Novo* (2011)

**Cristiano Navarro**

*À Sombra de um Delírio Verde* (2011)

*Do Bugre ao Terena* (2013)

**Carla Gallo**

*Tom Zé, ou Quem Irá Colocar Uma Dinamite na Cabeça do Século?* (2000)

*O Aborto dos Outros* (2008)

*Assim É, se Lhe Parece* (2011)

**Cristiano Burlan**

*4:48 am* (2005)

*Os Solitários* (2005)

*Corações Desertos* (2006)

*Lucrecia* (2007)

*O Homem da Cabine* (2008)

*Cuipiranga* (2010)

*O Boto e o Homem* (2012)

*Mataram Meu Irmão* (2013)

**Thiago Mendonça**

*Minami Em Close-Up – A Boca em Revista* (2008)

*Santa Efigênia e Seus Pecados* (2008)

*Salto de Adhemar* (2011)

*Piovi, o filme de Pio* (2012)

*A Guerra dos Gibis* (2013)

*O Canto da Lona* (2013)

## **Lucas Duarte**

*Ocupar & Resistir* (2011)

## **Outros filmes citados**

### **Nacionais**

*Rio 40 Graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos

*Aruanda* (1960), Linduarte Noronha

*Cinco Vezes Favela* (1962), Leon Hirszman, Miguel Borges,

Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Marcos Farias

*Maioria Absoluta* (1964), Leon Hirszman

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber Rocha

*Viramundo* (1965), Geraldo Sarno

*O Circo* (1966), Arnaldo Jabour

*Opinião Pública* (1967), Arnaldo Jabor

*Rio, Capital do Cinema* (1968), Arnaldo Jabor

*Retrato de Classe* (1977), Gregório Bacic

*Cabra Marcado para Morrer* (1985), Eduardo Coutinho

*Cidade de Deus* (2002), Fernando Meirelles

*Passaporte Húngaro* (2003), Sandra Kogut

*Serras da Desordem* (2006), Andrea Tonacci

*Jogo de Cena* (2007), Eduardo Coutinho  
*Santiago* (2007), João Moreira Salles  
*Fora de Campo* (2009), Adirley Queirós  
*Diário de uma Busca* (2010), Flávia Castro  
*A Cidade é uma Só?* (2011), Adirley Queirós  
*Keralux* (2011), Corja Filmes, Cinema de Guerrilha e  
Cinestésicos  
*Doméstica* (2012), Gabriel Mascaro  
*Elena* (2012), Petra Costa

### **Internacionais**

*Nanook, o Esquimó* (1922), Robert Flaherty  
*O Homem com uma Câmera* (1929), Dziga Vertov  
*O Homem de Aran* (1934), Robert Flaherty  
*Primárias* (1960), Robert Drew  
*Crônicas de um Verão* (1961), Jean Rouch  
*Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), Werner Herzog



# Referências

## Livros

BERNADET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Histografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004.

LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA Claudia. Filmar o real: sobre o documentário

brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MACHADO, Árlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MEDEIROS, Adriano. Cinejornalismo brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film. Juiz de Fora, MG: FUNALFA, 2008.

MERTEN, Luiz Carlos. Cinema: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2010.

MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.

STERNHEIM, Alfredo. Cinema da Boca: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

### **Artigos e Teses**

GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. Doc On-line, n. 01 Dezembro 2006. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

MAGNONI, A. F. Primeiras aproximações sobre pedagogia dos multimeios para o ensino superior. 2001. FFC da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Tese de doutorado). Bauru, SP: 2001.

MARINO, Aloísio. Coletivos Culturais na cidade de São Paulo: “Ação cultural como ação política”. 2013. CELACC/ECA da Universidade de São Paulo (Tese de mestrado). São Paulo, 2013.

MARZOCHI, Ilana Feldman. Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. ECA da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado). São Paulo: 2012.

NAZARENO, Claudio. A implantação da TV Pública no Brasil. Brasília: Câmara dos Deputados, Consultoria Legislativa, 2007. Disponível em: <

<http://bd.camara.gov.br/>>. Acesso em: 13 nov. 2013

PEREIRA, Verena Carla. A produção de documentários através do DocTV. Rumores, São Paulo, v.4, n.2, jan./abr.2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/viewFile/51143/55213>>. Acesso em: 25 out. 2013.

PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Acesso em: 25 out. 2013.

SILVA, Thiago de Faria e. História, cinema e política: os movimentos sociais em audiovisual (1990-2010). In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011.

## **Internet**

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

FILME B. Mercado – Database Brasil. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/>>. Acesso em: 13 dez. 2013.

FORA DO EIXO. Histórico/Políticas. Disponível em: <<http://foradoeixo.org.br/>>. Acesso em: 20 out. 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->>. Acesso em: 04 jul. 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Programas e ações. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/aceso-a-informacao/programas-e-acoas/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

OCA. Observatório brasileiro do cinema e do audiovisual. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. Ações. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/secretaria-do-audiovisual-sav>>. Acesso em: 04 jul. 2013.





Há aproximadamente duas décadas, os filmes de não-ficção começaram a atrair jovens cineastas por suas possibilidades de linguagens e estéticas, somadas ao barateamento e facilidade do manejo dos equipamentos. O livro-reportagem "O olhar do outro: cenas do documentário brasileiro" traz dez perfis de realizadores e profissionais da área, que se interligam e se complementam. As vivências e olhares dos personagens passam pelo olhar da autora e chegam ao olhar do leitor como uma breve história do documentário brasileiro contemporâneo.