

Crédito: Candida Maria Vuolo



Rubens Machado Jr.

Nasceu em Campinas, 1952. É professor de teoria e história do cinema no Ctr/Eca-USP. Lecionou Estética, História da Arte e da Arquitetura na FAU-Febasp (1982-86). Foi pesquisador no Idart, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Colaborador e editor das revistas *Cine Olho* (RJ-SP, 1975-1980), *Infos Brésil* (Paris, 1992-; co-editor da rubrica "Urbanités", 2003-), *Praga* (SP, 1997-2000) e *Sinopses* (SP, 1999-). Participou, nos anos 70, da fundação da Federação Paulista de Cineclubes, do Cineclubefau e do Cinusp. Realizou com o Grupo Alegria o filme *O apito da panela de pressão* (DCE-USP, DCE-PUC, 1977). Desenvolve, atualmente, pesquisa sobre a história do cinema independente e experimental no Brasil. Foi o curador da mostra *Marginália 70: O experimentalismo no Super-8 brasileiro* (Itaú Cultural, 2001). Participa pela Eca do CEM-Cebrap (Centro de Estudos da Metrópole).

José Teixeira Neto

Formado em filosofia pela FFLCHUSP, cursou (sem se diplomar) a FAUUSP nos anos 70, compondo a diretoria do GFAU em 1976. Ex-associado da Sociedade Amigos da Cinemateca, foi um dos fundadores do Cineclubefau, do qual participou entre 1975 e 1978. Nessa qualidade, esteve presente à fundação da Federação Paulista de Cineclubes, em 23 de março de 1975, tendo tomado parte das Jornadas Nacionais de Cineclubes de Campinas (SP), em 1975, e Juiz de Fora (MG), em 1976. Como jornalista, trabalhou durante 12 anos na Editora Abril, passando pelas revistas *Veja*, *Placar*, *Claudia* e *Superinteressante*. Trabalhou também na Editora Globo e foi editor de Opinião do jornal *Diário do Grande ABC*, de Santo André. Atualmente, cursa pós-graduação na área de Estética, no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, trabalhando a questão de como se constitui a estética enquanto disciplina na obra de G.W. F. Hegel.

CINEMA e METRÓPOLE

VERA PALLAMIN

COORDENAÇÃO DOS DEPOIMENTOS

pós-
IIO

Vera Pallamin: Saiu, no ano passado, um longo capítulo seu no livro coletivo *História da cidade de São Paulo* (Paz e Terra), sobre a cidade do ponto de vista de seu cinema. Está sendo lançado o trabalho anterior, um livro de sua pesquisa de mestrado, intitulado *São Paulo em movimento – A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20* (Editora da Unicamp). Gostaria que você começasse a entrevista comentando esse seu trabalho. Como ele surgiu?

Rubens Machado Jr.: Surgiu há muito tempo. É um projeto de lenta maturação. Fiz a FAU. E fiz o Cineclubefau...

José Teixeira Neto: Mas no cineclube, pelo que me lembro, ninguém tinha uma preocupação mais definida sobre temáticas do espaço ou do urbano no cinema.

RMJ: É verdade. Eu falo de uma experiência mais pessoal, partilhada à margem das atividades, às vezes em conversas, de misturar os registros e de ver o filme “arquiteticamente”, como uma sucessão ou experiência de espaços. Sei lá, lembro-me, por exemplo, do Paulo Morelli (hoje o conhecido cineasta de *Viva voz*), então um calouro, falando impressionado da coerência de um filme como *Esposa amante*, com a Laura Antonelli, que lhe soava como uma espécie de túnel espacial constante do início ao fim, como necessário para nos concentrarmos no trajeto “impávido” da personagem ao longo da fita. Tinha a fixação do Pinedo (hoje professor na FAU-Febasp), e, no fundo, de todos nós, pelo cinema italiano. Lembro-me da Clara Ant (depois deputada e administradora da regional da Sé), uma veterana quando começamos o cineclube, relatando-nos um filme do Antonioni, aqui inacessível na época – tempos de ditadura –, que ela teria visto no exterior, e era justamente o *Zabriskie point*, como uma sensação orgástica de dois estudantes vendo ir pelos ares tudo o que a sociedade queria construir... e o fascínio com o deserto, o não-construído...

JTN: Nada mais típico. O cineclube desembocou na segunda metade dos anos 70 em uma série de atividades, com o movimento estudantil crescendo e um fervilhar de atividades culturais na universidade.

RMJ: Nós criamos a Federação Paulista de Cineclubes, depois o Cinusp, que era um *pool* de cineclubes universitários, participamos de movimentos nacionais, e isso inclui a revista *Cine Olho*, que era editada no Rio por cineclubistas da PUC-RJ, da qual começamos a participar com base em nossa vivência do cineclubismo. E a *Cine Olho* – cujo nome, fique claro, inspira-se no cinema de Dziga Vertov, dos anos 20, na União Soviética (o professor Katinsky um dia nos parou em frente à biblioteca apontando nossa pilha e perguntou, com ar desconfiado, assim fechando um olho: “*Vocês por acaso estão sabendo o que quer dizer Kino Glaz?*.” Nossa contracapa *pop* era versão russa da capa) – acabou virando uma revista importante no Brasil, nesse período. Foi isso tudo que me encorajou a fazer uma pós-graduação em cinema. Fiz esse trabalho sobre São Paulo, que foi o meu mestrado, durante os anos 80 – e na época o mestrado durava oito anos, o que era bom... Mas, já antes, o meu TGI (orientado pelo professor Haron Cohen) era uma análise da organização do espaço em *Terra em transe*, que acabei retomando nos anos 90, em meu doutorado. Mas no mestrado propus ao Ismail Xavier, meu orientador, esse tema da representação da cidade nos anos 20. Embora, enfim, como todo mestrando, a minha idéia era falar do século todo, não é? E esse projeto acabou, como também em uma série de mestrados ocorre, concentrando-se no primeiro capítulo, que virou o trabalho todo.

JTN: E esse período histórico abrange o período silencioso, que é, de fato, o período entre-guerras.

RMJ: Isso, de todo modo, apesar de filmar-se aqui desde 1899, na verdade, só começa a ter algum material “projetável” para se analisar, algumas cópias remanescentes, a partir de 1919, 1920. Então, pensei em fazer uma análise desse material, tentando pensar a ótica pela qual o cinema, em um certo período, tratou a cidade.

VP: Você levou em conta a existência, já nessa época, de outras formas de representação, como a fotografia, ou mesmo a pintura?

RMJ: Para ter uma referência, fui atraído a pensar, em um enfoque paralelo, em como a literatura, principalmente, mas também a pintura e a fotografia – às quais tive menos acesso – fizeram, por assim dizer, o mesmo trabalho.

VP: Em literatura seria mais fácil traçar um paralelo do que em fotografia e em pintura, nos anos 80, quando haveria muito pouco estudo sobre a pintura.

RMJ: Na história da pintura em São Paulo, todo o estudo da Ruth Tarasantchi só foi publicado nos

anos 90. Existia o trabalho de Miguel Chaia, também sobre a pintura em São Paulo, que, no entanto, ainda é pequeno, não foi tão longe na pesquisa... Somente começou a levantar as questões, de modo instigante, anunciando a necessidade de ser feita uma pesquisa de maior fôlego.

VP: E aí é dada ênfase à questão do espaço, à questão da representação, ou ele estaria mais interessado na linguagem?

RMJ: É mais um levantamento do que aconteceu na pintura paulistana em termos da presença da cidade... elementar, mas muito curioso ao propor conceitos. Uma das coisas que utilizo como contraponto, algo que fui encontrar também na literatura, é o fato que ele não encontra uma presença maior do centro e do equipamento urbano mais recente. Isso é algo que os modernistas não trouxeram muito. Neles não é grande a presença da São Paulo que encontrei nos filmes, que era a São Paulo recentemente construída, a São Paulo dos novos melhoramentos, dos arranha-céus, os quais estavam começando a ser construídos, dos prédios começando a ficar um pouco mais altos, dos viadutos. Quer dizer, todas as imagens mais cosmopolitas e mais recentes é que eram o grande objeto dos filmes e, quase exclusivamente, a paisagem paulistana encontrada no cinema. Enquanto isso, segundo Chaia, a pintura que era feita na época estaria preferencialmente interessada na paisagem bucólica dos arrabaldes da cidade... Então, as exceções, poucas exceções, partem de um contingente de pintores que não tinham sido inventariados e pesquisados na época. E que, posteriormente, a Ruth Tarasantchi passou a contemplar. Era o contingente vindo da imigração, os pintores imigrantes, e aí há uma identidade entre quem faz cinema e quem faz pintura. Porque o cinema era sempre de imigrantes ou de filhos de imigrantes chegados há poucos anos em São Paulo. Então, existia, nos dois casos, um olhar estrangeiro sobre a cidade.

VP: Estrangeiro por conta da chegada recente, ou da origem familiar...

RMJ: Esses pintores de origem estrangeira, curiosamente, olharam com especial interesse para essa São Paulo. Surge aí uma primeira hipótese, que é óbvia (ainda que questionável), a que a São Paulo apresentada nessa produção assemelha-se mais às cidades européias, enquanto a cidade mais bucólica, como diz o Chaia, é a que predomina nas três primeiras décadas do século, entre aqueles pintores já estabelecidos nos estudos dos anos 80, de

extração mais local. Creio que esses pintores imigrantes só entrariam no mercado por volta dos anos 80. Então, há o problema da amostragem também.

JTN: Quer dizer que o Miguel Chaia faz uma reflexão sobre pintores já consagrados, e não sobre essa leva de pintores amadores, que são os do Grupo Santa Helena, ou anteriores...

RMJ: Na verdade, fui apoiar-me mais na literatura que havia, que não é uma arte jovem, como é o cinema, é uma arte em que existe menos ingenuidade, mais tradição, mais maturidade no trato dos estilos. Aí existe uma São Paulo em que se conjuga o progresso com o atraso, o arcaico com o moderno, evidenciando-se essa aspiração de ser uma metrópole cosmopolita, tendo de conviver com a herança caipira, com a herança do subdesenvolvimento. Então, digamos que o resultado da representação que a literatura traz da presença da cidade é muito mais complexo, chega a interessar-se mais por essas contradições, justamente as que no cinema faziam o olhar pender completamente para o pólo do progresso. Isso vai levar a uma caracterização da época como um período que configura apenas uma ótica dominante da representação do espaço urbano, uma ótica do progresso. É uma cidade ordenada para o trabalho, aliás, completamente ordenada para o trabalho, e está no *São Paulo, A Sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, e em *Fragmentos da vida*, de José Medina, ambos de 1929. Ao contrário das épocas subseqüentes, pelos filmes é difícil configurar contrafações à ótica dominante: é uma só ideologia, uma só proposta, uma só visão da cidade.

JTN: Isso vai nos levar para uma discussão política, a respeito do impacto da Revolução de 30 sobre São Paulo cidade e São Paulo estado, mas podemos deixar mais para a frente.

VP: Depois voltamos ao tema?

RMJ: Lembro-me que em Campinas fizeram, nos anos 20, um filme de banguê-banguê, uma tentativa de produzir filme de gênero... Parto do pressuposto que a produção cinematográfica só consegue dar uma contribuição efetiva para uma determinada cultura e seus costumes quando são realizadas dezenas de fitas em um determinado gênero, ou em vários gêneros, tais como o filme romântico, o filme de aventura, os filmes históricos, os banguê-banguês. Esse era o exemplo que nos chegava, abundantemente, no cinema estrangeiro. Embora seja preciso lembrar que a produção brasileira até os anos 10 foi grande, tanto que ela foi chamada de “a *Belle Époque* do

cinema brasileiro”. Mas, enfim, a produção de filmes dentro de determinados gêneros foi a via seguida pelo cinema americano, pelo cinema europeu, e também pelo cinema mexicano, para sair das cinematografias centrais. O problema é que aqui não existem mais os filmes para se ver, apenas relatos a respeito deles ou algumas fotos que sobraram. Imagino que, de alguma forma, esses gêneros iriam dirigir o olhar para o espaço. Um gênero, por exemplo, o filme romântico, poderia resolver-se no espaço interno, mas outros talvez até exigissem o espaço aberto... Você acha que, se de fato esses filmes tivessem sido feitos, mudaria muita coisa?

RMJ: Mudaria tudo, creio que o país seria outro, teríamos tido algo mais semelhante a uma indústria cinematográfica. Nesse caso, até o Barão de Mauá não teria esse perfil quixotesco que ficou. Isto não impediu o cinema brasileiro de ter tentado fazer filmes de “vocaçãõ” industrial até o final do século 20. O filme pseudo-industrial é até uma constante inevitável, indefectível no país; ainda mais em São Paulo. Lidar com o cinema nacional é lidar com isso, e, nesse sentido, boa parte dos filmes que temos vai inclinar-se nesta direção, com as performances instáveis que conhecemos. Daí não termos chegado lá, e o cinema pseudo-industrial ser uma espécie teimosa de comédia do cinema nacional. Apesar de apontarem aqui e ali o vigor da chanchada carioca, depois a era Embrafilme, a pornochanchada, etc., não houve um cinema propriamente industrial, e parte importante de nosso cinema nem sequer sobrou. É difícil fazer essa reflexão sem ter os filmes presentes.

JTN: Perdeu-se a grande maioria dos filmes da primeira metade do século. E com isso todo um testemunho possível do espaço.

RMJ: É que, de fato, a linguagem do cinema trabalha com essa reconstituição do espaço físico, e, contando com as raras fitas que sobraram, além de fragmentos e outros materiais remanescentes, depoimentos, dificilmente se consegue essa restituição. Veja-se o caso do precioso livro de Maria Rita Galvão, *Crônica do cinema paulistano*: os relatos que dão conta dessas obras desaparecidas se apóiam bem mais em reproduções de enredos e temas, e não se fica sabendo muito bem como foram filmados esses enredos e temas. Por exemplo, em vários dos cinejornais que se faziam nos anos 20, eu vi todo o material projetável, não aparece muito a paisagem da cidade. Eram postos intertítulos, dizendo “na rua tal”, “na praça tal”. Filmava-se só a paisagem humana, e a paisagem física era

esquecida. Isso predomina na imagem que era feita, sem muito de critério artístico ou cinematográfico. Era meio acidental que aparecesse ali uma fachada ou que se caracterizassem os espaços os quais se desenvolvem os eventos filmados. Mesmo no *Caça à raposa*, filme feito para a família de dona Olívia Guedes Penteadado, mostrando, em 1913, o verdadeiro ritual em que se daria a caça à raposa, embora não apareça raposa nenhuma, nem outra presa... Mas tem toda uma ambientação mundana, no sentido inverso, ainda que o mais convencional, isto é, registram-se as pessoas, não seu mundo. É um passeio a cavalo feito pela cidade, proximidades do centro, na época, arrabaldes, em trajes ingleses, trombetas, jalecos, quepes... Filmaram-se as pessoas engalanadas saindo de um casarão, elas cavalgam pela cidade ainda campo, mas é preciso pôr legendas, intertítulos, com os nomes dos locais atravessados, porque os próprios não são filmados por detrás do cortejo de cavaleiros. Há toda a circunstância da parada para o café, para uma merenda, aliás, bem aristocrática, uma sucessão de eventos, mas o espaço circunstante não é objeto de interesse. Era essa a regra dominante nas filmagens de encomenda que encontramos, o homem vir bem antes do meio, tão antes que o obscurece. Fui observar, por exemplo, nas ilustrações de José Wash Rodrigues para livros didáticos, de ficção, como os de Paulo Setúbal, mostrando bandeirantes, representando temas históricos. Essas gravuras, seja quando ambientavam personagens na selva, no mato, na fazenda ou na cidade também, em geral nesse período privilegiam a figura do corpo humano, e a paisagem não é detalhada. Desenha-se um personagem, e ocorre uma espécie de evaporação da circunstância... Então, fico perguntando-me se não é uma maneira de não legitimar a presença da paisagem urbana como espaço público, que já era um dado latente. O que faz o lugar são certos homens, não seus espaços comuns.

VP: E quando a cidade começa a aparecer mais?

RMJ: Na segunda metade dos anos 20.

JTN: Acho que dá para fazer uma ligação com as intervenções de Ramos de Azevedo, que já vêm do final do século 19. Porque São Paulo precisava aparelhar-se para ter uma aparência de capital, não é? Construir novos palácios para as secretarias, um novo teatro, foram encomendados planos, como o Plano Bouvard, e, anos mais tarde, com Prestes Maia, o Plano de Avenidas. Quer dizer, havia uma idéia que São Paulo precisava primeiro poder ser apresentada, inauguraram-se

construções embelezadoras, para a cidade ter o que fosse digno de ser mostrado.

RMJ: É isso. Provisoriamente, poderíamos pensar a hipótese que São Paulo ainda não funcionava como cenografia confiável. Então, sair com a câmera espontaneamente e começar a filmar a cidade era algo temerário, de repente podiam-se captar coisas, sei lá, cabras, casebres, locais insalubres... Tudo isso podemos pensar sobre o material remanescente.

VP: Mas como fica a questão dos gêneros cinematográficos?

RMJ: Retomando o tema dos gêneros, eles existiram, sim, mas como não chegaram muitos de seus exemplares até nós, é difícil ficar elucubrando sobre o que de fato aparecia. Um gênero podia ser hipoteticamente bastante urbano, mas isso não garantia que a paisagem urbana ou que algum tipo de espacialidade urbana ficasse nele bem caracterizada. Era o caso do gênero dos filmes sobre crimes, no qual se pegava um grande evento recente, que tomasse espaço na imprensa, uma morte, uma série de assassinatos, uma captura de assaltante, e fazia-se uma encenação disso. E esse filme, em certos momentos, obtinha grande sucesso de bilheteria. Isso faz parte do cinema feito na chamada *Belle Époque*, na virada do século, como é retratado em dois livros de Vicente de Paula Araújo (*A bela época do cinema brasileiro* e *Salões, circos e cinemas em São Paulo*, publicados pela Editora Perspectiva). Então, um gênero como esse, mostrando, por exemplo, criminosos em ação, seria algo que poderia trazer a experiência do urbano. Mas é um grande mistério imaginar como seriam esses filmes, porque não sobrou nada deles, há pouquíssimas fotos para serem analisadas... O que existe mais são relatos. Depois, em seguida, há em São Paulo, nos anos 10, uma vaga nacionalista, uma onda de filmes de temas patrióticos, como *A retirada da Laguna*, do qual também não sobrou nada. Falar sobre esse material seria uma segunda especulação. Então, nesses temas patrióticos, produziram-se cenografias de um Brasil histórico, em geral, baseadas em literatura: *Inocência*, de Taunay, *O guarani*, de Alencar, *Caçadores de diamantes*, de Bilac. Nesses temas históricos, porém, por falta de recursos, com a pobreza de nosso cine-amadorismo, deduz-se que não havia muita cenografia, ou quase nenhuma. Improvisava-se com filmagens a céu aberto, e, pela facilidade, com o predomínio de uma paisagem natural, não uma paisagem urbana... Depois, o cinema urbano o qual passa a trazer tal paisagem vai ocorrer só na

segunda metade dos anos 20, a partir de quando, praticamente, temos cópias disponíveis para ver, discutir. O primeiro filme de ficção brasileiro, o exemplar mais antigo que se pode ver completo, é um filme paulistano, com cenas na avenida Paulista, o *Exemplo regenerador*, de José Medina.

VP: Fale um pouco sobre esse filme.

RMJ: O *Exemplo regenerador*, filme curto de 1919, também ilustra um pouco esse problema da representação da cidade. Talvez porque a Paulista ainda não fosse vista, nesse momento, como um fato urbano suficientemente eloqüente, não há planos de conjunto, não são mostradas perspectivas da avenida. É com frustração que vemos o predomínio de alguns muros, que poderiam muito bem ter sido filmados em qualquer outro bairro, e não na Paulista; vemos ali apenas a entrada do Clube do Trianon e a fachada de um palacete, onde morava o personagem. Neste, praticamente, só é mostrada a sala, é a sala burguesa que vai aparecer um tanto. Espaço privado, sim; o público vem devagar. Não existe, então, e até o final dos anos 20, um discurso audiovisual claro de nosso cinema sobre a cidade. A única exceção quanto a isso são os documentários e os cinejornais que seguiam as efemérides, as inaugurações, as chegadas à capital de personalidades, as chegadas de aviadores. E aí nesses cortejos havia aquele problema a que já me referi, a não ser quando se tratava de inaugurações de obras, quase sempre a informação quanto ao local em que o fato ocorrera vinha nos letreiros, e não se mostrava bem o lugar. Mas um material muito interessante foi registrado pela Rossi Film, contratada pelo governo do estado, que filmou todas as obras as quais podem ser vistas nos documentários restantes dessa época. Lá está uma parte considerável das obras da prefeitura nos anos 20.

JTN: Diante disso, é surpreendente o surgimento dos filmes de José Medina.

RMJ: Mas acho necessário falar de um dos filmes do Medina, com um outro filme também dos anos 20, pois estes são duas pérolas, filmes raros dentro da cinematografia brasileira, dá até para considerar como filmes muito felizes do cinema brasileiro do período, o *Fragmentos da vida*, do Medina, na ficção, e o documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*. No *Fragmentos da vida* o que é mais interessante...

VP: Você viu esse filme?

JTN: Vi, mas não me lembro direito dele. É o que tem operários trabalhando em uma construção.

RMJ: É, ele começa com operários em uma construção. Os letreiros fazem uma espécie de

elogio da cidade, que começa a erguer-se com grande velocidade, esse é o sentido de haver aí uma cena de construção civil, com os andaimes e a obra sendo levantada. Mas há um contraste entre a loquacidade dos letreiros entusiásticos, e a imagem mostrada. Mas isso é talvez um pouco sutil, porque o modo de filmar é tão eloqüente, que mal se percebe tratar-se apenas de um sobrado, um sobradinho sendo construído. E o espectador já fica impressionado com os letreiros, os quais são muito enfáticos. Tem-se, realmente, uma sensação de pujança, trazida pela dinâmica dessa construção toda. Enfim, a história começa com um pedreiro que cai do andaime, em um acidente de trabalho. Ele ainda tem tempo de recobrar os sentidos, e, antes de morrer, dá um conselho ao filho que tinha lhe trazido a marmita. Ele aconselha o garoto a tomar o caminho do bem e a ser um homem de bem, devotado ao trabalho. Então, já surge daí o desígnio de uma cidade voltada para o trabalho. E no filme todo é apresentada uma cidade extremamente ordenada, bem disciplinada como paisagem, como ritmo, como dinâmica espácio-temporal, servindo de pano de fundo muito eficaz para a trajetória dos personagens.

JTN: E o curioso é que esses, justamente, não vão ser trabalhadores, homens do mundo do trabalho, e sim marginais.

RMJ: Ocorre que os conselhos do pai não frutificaram, e aquele garoto surge, anos depois, como um vagabundo. Mas é importante ressaltar que essa história é uma adaptação de um conto nova-iorquino da virada do século, escrito por O. Henry, sobre um vagabundo o qual, depois de muitos anos nessa vida, decide mudar e procurar um emprego. Com a chegada do inverno, ele sempre tentava ser preso, para ter comida e roupa lavada. Esse plano sempre dera certo. Agora, no entanto, ele não consegue, mesmo tendo feito uma série de peripécias de contravenção em público. Por coincidências sucessivas, ele acaba não conseguindo ser preso. Ele chega a um ponto patético de frustração total, e decide, então, mudar de vida. Pois bem, o Medina adapta esse conto três décadas depois no Brasil, em São Paulo, assumindo o ponto de vista que São Paulo já tinha uma ordem institucional a qual realmente funcionava, com justiça ágil, presídio acolhedor... E tanto é verdade, que São Paulo aspirava ao estatuto de uma cidade moderna, e, sem dúvida, Nova York estava entre os melhores modelos existentes para seu desenvolvimento. Isso já está em crônicas de Monteiro Lobato dos anos 10, que já falava no modelo nova-iorquino a ser seguido.

Na realidade, para São Paulo aproximar-se de Nova York, faltavam, para começar, os arranha-céus. Era mais aspiração que realidade. E as instituições também estavam distantes do padrão nova-iorquino. Essa aspiração também estava presente no filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, no qual a maior seqüência é, justamente, a que mostra a penitenciária do Carandiru como uma colossal instituição exemplar que recuperava presos. Por isso são mostrados os processos de educação, de treinamento, nos quais criminosos eram recuperados para a sociedade, etc... Nesse filme pode-se ver uma série de instituições, trabalhos sendo feitos, a Faculdade de Medicina, o Instituto de Educação Caetano de Campos. Na verdade, o filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, pretendeu ter como base o modelo cinematográfico de vanguarda do *Berlim, sinfonia de uma cidade*, de Walter Ruttmann, de 1927, e exibido na capital paulista no ano seguinte. Ele se propunha a trabalhar só com imagens, sem nenhum letreiro, quer dizer, partindo do pressuposto que as imagens falam por si, mais do que isso, como se elas fossem tão expressivas, que não precisassem encadear nenhum enredo temático. Nesse filme cada plano pretende valer como uma nota musical, e vão sendo combinados os diversos planos da cidade, como uma sinfonia. Ele tem a articulação de uma máquina funcionando. Seu único vetor geral de encadeamento é um dia na vida da grande cidade. Suas imagens assumem essa cronologia, desde a manhã, com a dinâmica do despertar, depois vindo o trabalho, a hora do almoço, e assim sucessivamente, até o término, à noite, com a vida noturna frenética. Já em *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, disso se imita o arcabouço esquemático, só que esse arcabouço é recheado com uma série de bolsões, em que se introduzem 10 minutos só para falar do Carandiru, recém-inaugurado, da Faculdade de Medicina, do Instituto Butantã. Nesses bolsões foram enxertados filmes institucionais extremamente convencionais como forma, conservadores também como conteúdo. Emolduravam-se um pouco essas passagens institucionais com alguns trechos rápidos, mais trabalhados e ritmados. O filme acaba sendo muito interessante, mas ele deturpa completamente o modelo estético do qual se originou, ele diz praticamente o oposto da sinfonia berlinense, pois o filme alemão está entranhado de uma visão spengleriana do movimento da metrópole, vista como algo trágico, quer dizer, algo que tem sua beleza, que tem uma dinâmica

interessante, atraente, mas acarreta um eclipse da dimensão humana, do indivíduo e da civilização. Existe um vetor trágico nessa dinâmica berlinense, de acordo com a filosofia transpirada por esse filme, vetor que aqui, na sinfonia paulistana, revela-se simples aspiração de progresso. A metrópole é uma conquista do progresso. A ótica do progresso, da cidade ordenada para o progresso, da cidade que funciona, trabalha e movimenta-se, assistida por instituições capacitadas, é assumida completamente nessa obra. Mostra-se aí só o que há de mais moderno na cidade, e esses cineastas, Kemeny e Lustig, montam isso com grande habilidade, considerando também que são bons fotógrafos esses húngaros recentemente chegados. E eles têm um olhar também...

JTN: Aliás, a Hungria também dá fôlego a Hollywood. Basta lembrar o produtor William Fox (fundador da 20th Century Fox), os diretores Alexander Korda e Michael Curtiz e os atores Béla Lugosi, Peter Lorre, Leslie Howard e Tony Curtis. Chegou-se ao ponto de existir, em Hollywood, um ditado popular mais ou menos nestes termos: *“Não basta ser húngaro, é preciso ter talento”*. Enfim, a enorme importância da Hungria para o cinema é completamente desproporcional ao tamanho diminuto do país.

RMJ: Sim, esses húngaros tiveram sua importância, assim como, é claro, os italianos... Aqui, de fato, houve esse predomínio de um cinema feito por imigrantes, tanto entre os atores, cinegrafistas, roteiristas, eram quase todos eles estrangeiros... O Medina era de família espanhola... Podemos imaginar o que seriam esse temas nacionais, nos anos 10, filmados por gente que tinha acabado de chegar, os atores contratados, em geral, no teatro amador, os quais tinham suas peças representadas nos sindicatos, nas associações mutualistas, muito mais freqüentadas por operários estrangeiros do que por brasileiros. Então vocês imaginem o que é um ator há poucos anos no Brasil representando personagens de José de Alencar ou determinados acontecimentos históricos, quer dizer, trazendo de suas origens variadas toda a gestualidade, toda a composição do enredo, etc. Ele segue os modelos de sua cultura, que quase sempre é européia. O único remanescente desse período nacionalista é o ultratemporão – pois é de 1934 – *O caçador de diamantes*, de Vitorio Capellaro (em que Kemeny e Lustig também foram cinegrafistas), que, aliás, é um dos últimos filmes do Capellaro. Este cineasta foi um dos mais ativos nos anos 10, mas esse foi o único filme dele que sobrou. Pois bem,

considerem que ele teve ao menos uns 20 anos para aclimatar a cultura brasileira em seu trabalho, mas ainda assim ele filma ali os bandeirantes como se filmasse uma fita do gênero capa e espada das duas primeiras décadas do cinema europeu. Nesse filme os bandeirantes são fidalgos estandardizados que se digladiam. Já José Medina é alguém que aprendeu muito. Embora isso não seja um fenômeno tão específico, é preciso considerar o mito do brasileiro que gosta de imitar tudo o que vem de fora, e o cinema não podia ficar fora disso... Mário de Andrade escreveu um artigo em 1922 sobre um filme, hoje perdido, do Medina em que se mostra entusiasmado, mas, ao mesmo tempo, reage a um aspecto da obra. Reconhece que há nela uma capacidade artesanal de lidar com a narrativa, que é surpreendente, mas vai observar que acender o fósforo na sola do sapato “não é brasileiro”. “Apresentar-se em mangas de camisa” para a família da noiva no primeiro contato também é um hábito esportivo comum nos EUA, mas aqui jamais, em qualquer classe, não aconteceria.

JTN: Ele encarou o filme sob o ponto de vista do verismo.

RMJ: Ele fez uma reprimenda segundo a qual precisaríamos imitar a técnica dos americanos, e não seus hábitos. Observando o *Fragmentos da vida*, a gente vê que, de fato, isso o Medina aprendeu. Ele põe em cena dois tipos de marginais, talvez sem grande desenvoltura, mas tenta dar um toque mais verossímil. Um desses personagens quer ser preso e não consegue, já o amigo dele não quer saber de prisão. É gozado que José Medina dividiu o personagem em dois, enquanto no original, no livro de O. Henry, é só um. Mas, no filme brasileiro, um é o vagabundo e o outro, o malandro, que não quer ser preso, é um infrator contumaz, o qual realmente vive de expedientes, de pequenas falcaturas. Mas o outro não, ele é um vagabundo, porém tem uma postura mais reta. Na verdade, ele tem um plano ao querer ser preso, mas isso não acontece. E o outro caçoa o tempo todo dele. É um filme que funciona cenicamente, é engraçado, tem uma narrativa bem resolvida, coisa rara no Brasil. Tem, principalmente, uma composição do espaço urbano extremamente hábil, feita com uma boa intuição da composição plástica da imagem, também raríssima no cinema brasileiro. Ele compõe justamente para buscar um equilíbrio, a fim de contracenar espacialmente com essas tentativas de contravenção da ordem pública. Medina constrói um cenário completamente ordenado, e, mais do que isso, ele é sofisticado o

suficiente para compor uma paisagem que se disciplina crescentemente, exatamente nos momentos em que ocorre a contravenção. Cria assim uma paisagem que, quanto mais disciplinada, mais é marcada por ritmos verticais, justamente no momento em que os personagens se aproximam de uma contravenção da ordem pública. Esse é um modo de narrar cinematográfico muito sofisticado, contudo, consoante com essa São Paulo que não só aspira a ombrear-se com as grandes capitais ocidentais, como já está se assemelhando a elas no modo pelo qual aparece aqui e no *São Paulo, a sinfonia da metrópole*. Não falo só no *Sinfonia*, mas em todos os filmes da época, quando pegam a cidade, pegam São Paulo dentro das indústrias, mostram as chaminés, os bairros bem-equipados do centro, recém-construídos. É uma verdadeira mania instalada naquele momento, não sei se inaugurada pela tendência de fazer filme de “cavação”, a soldo dos governantes. Então, filmavam-se as inaugurações, as obras. Filmar o recém-inaugurado virou mania, que se manifesta também até os dias de hoje. Pergunto-me sobre o motivo disso, e talvez a resposta esteja em Gilberto Freyre, que, em suas fórmulas lapidares, diz que São Paulo é uma cidade voltada para o futuro. Por aí se pode explicar a pouca atratividade dos espaços tradicionais, ou, em outros termos, essa tradição de não freqüentar o tradicional é uma tendência que persiste ao longo do século na representação cinematográfica de São Paulo. Um exemplo mais próximo disso é o filme *Vera*, lançado em 1986, de Sérgio Toledo, no qual o Centro Cultural São Paulo, recém-construído, é cenário.

JTN: Como o prédio da FAU, não é? Ele aparece no *Compasso de espera*, do Antunes Filho. Foi lançado em 1973, mas filmado em sua maior parte em 1969, ano de inauguração do prédio novo da FAU na Cidade Universitária.

RMJ: É muito exemplo: o Shopping Iguatemi, aberto em 1966, está na seqüência inicial do *A mulher de todos*, segundo filme de Rogério Sganzerla, exibido em 1969... O Parque Dom Pedro ainda novo no *Fragmentos da vida*. Acho que o Aeroporto de Congonhas deve ter aparecido logo depois que foi inaugurado em mais de um filme da Vera Cruz. Sem dúvida, é uma regra.

JTN: Um filme mais recente a ilustrar sua tese é *O príncipe*, de Ugo Giorgetti, no qual aparece o Credicard Hall, em uma cena com o maestro Júlio Medaglia fazendo um tipo cínico, apologista dos “eventos culturais”, que se transformaram em moda. Alguém poderia questionar dizendo que...

bem, São Paulo não tem mesmo muitos espaços tradicionais, porque eles simplesmente foram destruídos. Isso é próprio da história da cidade. O professor Benedito Lima Toledo escreveu um livro (*São Paulo: Três cidades em um século*, Livraria Duas Cidades, 1981) tematizando exatamente essa autofagia...

RMJ: É, a cidade dobra de tamanho, grosso modo, a cada 15 anos durante todo o século. Então, uma pesquisa interessante seria comparar uma coleção de postais, daqueles mais vendidos em cada década, para saber quantos sobrevivem de uma década para outra. Nesse sentido, acho que São Paulo é uma cidade atípica. Talvez qualquer outra cidade tenha uma série de cartões-postais, os quais, embora apresentem mudanças substanciais, conservam suas *landmarks*. Aqui em São Paulo temos o Anhangabaú, o Teatro Municipal, o Obelisco do Ibirapuera, porém atravessando o século, serão muito poucos. Não há freqüentação de espaços tradicionais, não porque eles não sejam parte de uma experiência de setores da sociedade, mas porque isso, na verdade, curiosamente não interessa aos cineastas. E aí entra um tema que seria, na verdade, um repertório de idéias: o que anima o cineasta ao pensar na possibilidade de uma obra? Poderia ser o desejo, naquela época, de sentir mais a pulsação da vida paulistana, criar personagens que sejam paulistanos, interagindo com uma paisagem novinha em folha. Por isso insisto, mais uma vez, no modo pelo qual os modernistas representavam a cidade. Imaginando os contos de Mário de Andrade, os poemas dele, e também do Oswald de Andrade, embora menos, há ali uma freqüentação de locais com uma certa tradição de anos na vida cultural da cidade, com aquelas características de então. Alma e as personagens de *Os condenados* circulam por ruas que seriam tradicionalmente verossímeis para aquela freqüentação. Enfim, os Andrades, mais Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, e mesmo, em uma geração um pouco posterior, Alfredo Mesquita, Luís Martins, todos eles tinham um interesse grande por aquilo que era caracteristicamente paulistano, de modo mais sedimentado. Veja que diferença: na literatura, a ambientação se concentra em um espaço tradicional, consolidado na vida cultural de cada personagem. No cinema parece que aconteceu o contrário... Acho que seria interessante a gente tentar pensar essas questões, tendo em vista um panorama brasileiro das várias regiões e dos vários tipos de espaço que acontecem nas outras cidades e as quais também foram locais de

filmagens para o cinema. Valeria a pena tentar comparar, fazer esse paralelismo, para ver as diferenças nos anos 30. Pois o que ocorre em todo o período silencioso, que vai até o início dos anos 30 no Brasil, é uma proliferação de ciclos regionais, em cidades às vezes pequenas ou de médio porte, que tiveram surtos de produção de filmes; em alguns casos, duraram alguns anos, às vezes envolvendo vários filmes ficcionais. É o que se deu em Recife, Campinas, Cataguases, Pelotas, Porto Alegre, Curitiba. Em termos quantitativos, ao longo dos anos 10 e 20 esses lugares perdem para o Rio de Janeiro ou São Paulo, os quais têm uma produção muito maior. São Paulo chega a liderar, nos anos 20, o número de produções, ficções e documentários, mas infelizmente o pouco que nos chega até os dias de hoje, para podermos dizer algo dos espaços urbanos, é pouco expressivo, mesmo porque, além de tudo, predominam em certos momentos as temáticas rurais ou histórico-nacionais, de pouca presença urbana. Por exemplo, Humberto Mauro começou filmando em Cataguases, seu cinema é eminentemente rural. Em filmes como *Limite*, de Mário Peixoto, o pouco de urbano existente não impõe uma ambiência cenográfica. A presença do espaço urbano no cinema brasileiro ao longo de toda a primeira metade do século, pode se dizer, não é muito expressiva... Mas, nesse contexto, São Paulo contrasta muito. Pelo menos um desses filmes que estávamos comentando, do final dos anos 20, é absolutamente uma contraposição ao que se fazia em termos de espaço brasileiro. De resto, isso perdura porque, tanto no cinema de maior sucesso comercial quanto nos de sucesso de crítica, até os anos 60, o espaço urbano não se impôs muito. Pensemos nos filmes de Mazaropi, com seu personagem caipira. Quando este chega na cidade, é um pouco para trabalhar esse conflito, esse contraste de uma cultura urbana que entra em choque com o universo rural, tradicional. Existe o ciclo do cangaço, e depois todo o diagnóstico do país e da sociedade brasileira que o Cinema Novo faz ao focalizar o sertão e o universo do latifúndio. Até os anos 80 o Brasil é muito mais facilmente figurado na paisagem rural, e sobretudo na primeira metade do século. É na cidade pequena, mais do que nos grandes centros, que se pensa o Brasil como cenário. Embora os grandes centros apareçam também, porém isso acontece de um modo não tão desenvolvido como se supõe. A chanchada, por exemplo, um gênero que se desenrola por excelência na cidade, é um gênero urbano, mas privilegia os ambientes internos, o espaço privado,

doméstico, e o espaço também fechado dos clubes, dos grandes escritórios. Predomina ali um cinema de estúdio. Ou seja, também na chanchada a vida urbana, pelo menos em sua dimensão de espaço público, é pouco trabalhada. Isso nos permite retomar aquela questão tradicional da visada mundana: o primado do homem sobre o meio, a figura humana que ofusca o espaço circunstante. E aí voltamos ao pecado capital da representação do espaço no cinema, que é a ausência de uma boa memória cinematográfica preservada. Porque, mesmo na chanchada, hoje temos mais acesso aos filmes da Atlântida, predominantemente rodados em estúdio, enquanto dos da Cinédia, os quais iam mais para as ruas, temos menos sobreviventes. Parece que a Cinédia alternava mais as filmagens de estúdio com as filmagens em locações. Por exemplo, *Berlim na batucada*, um filme rodado em 1944, tinha Procópio Ferreira no papel de um malandro carioca. E ele vai à favela, ele conduz um gringo que chegou ao Brasil para conhecer nossa música, ele o leva para uma roda de samba no morro e tal... Mas desconfio que, no cômputo geral, os filmes cariocas possam ter trazido um universo urbano muito mais importante do que aquele representado na produção feita em São Paulo. Aqui temos de constatar a ausência de filmes paulistas nos anos 30 e 40, especialmente os de ficção. Com isso, somos obrigados a falar praticamente em uma espécie de renascimento do cinema paulista, no fim dos anos 40, com a criação dos grandes estúdios, em grande estilo, como foi o caso da Vera Cruz, da MultiFilmes, da Maristela. Contudo, eles não dão muito certo, no sentido que tiveram curta duração, mas de algum modo eles foram muito representativos do espírito paulista de fazer cinema, com a pretensão de pensar o cinema como uma empreitada industrial.

JTN: Acho importante chamar a atenção para o caso do Alberto Cavalcanti, que, aliás, estudou arquitetura em Genebra, e teve importante carreira, primeiro na França, como cenógrafo, produtor e cineasta, na vanguarda (Marcel L'Herbier, Jean Renoir, Louis Delluc), e depois na Inglaterra, onde se tornou um dos mais importantes documentaristas, além de ter feito também ficção. Tudo isso entre 1922 e o final dos anos 40. Pois bem, em 1949 ele vem ao Brasil e é convidado para dirigir a Vera Cruz. E em 1952 faz o filme *Simão, o caolho*, já pela Maristela, a qual também teve boa incorporação de elementos urbanos.

RMJ: Mas gostaria que a Vera Cruz tivesse usado menos o mito do Cavalcanti e mais suas diretrizes.

Ela pretendeu ser mais industrial, mais programada, e, no entanto, não conseguiu produzir as características necessárias para se implementar, ou seja, para conquistar um público. Para isso teria de desenvolver gêneros mais em contato com essa demanda de público, coisa que os cariocas, com mais improviso e menos projeto, menos ambição industrial, foram desenvolvendo. Eles criaram um filão no mercado, criaram um gênero em função dessa dinâmica. Mas a Vera Cruz tenta histórias locais e brasileiras a partir de uma experiência do imigrante recém-chegado – esta é uma característica do cinema paulista, um cinema até ali feito por imigrantes. E isso não ocorria no cinema carioca, é mais característico da produção no Sul-Sudeste até o advento do cinema falado. Nesse ponto a Vera Cruz reincide na própria essência da composição do olhar importado, agora como artifício, estratégia, planejamento industrial. Em vez de buscar incorporação dos velhos quadros de migrantes locais, já climatizados, ou a “mão-de-obra carioca”, valorizou-se a importação dos técnicos, fotógrafos, boa parte dos diretores empregados, como no caso de Tom Payne, Adolfo Celi, Ugo Lombardi, importados da Europa. Mesmo alguns atores imigrantes atuaram nos filmes do estúdio... Fez parte do desempenho da Vera Cruz esse descompasso entre a cultura estrangeira a qual não teve tempo de aclimatar-se ao Brasil, e a possibilidade de criar um modo de representação local. Por mais que tivesse sido, de fato, um campo de provas promissor, o estúdio não teve fôlego para desenvolver suas propostas e superar o engessamento estético do academicismo empostado daquele seu projeto, repleto de incrementos maltranspostos ou importados com um tanto de seriedade afetada. Não deixa de ser uma faceta típica do estilo paulista de ser. Em quatro anos a Vera Cruz pediu falência, e com os outros estúdios paulistanos aconteceu o mesmo, porque eles tinham projetos industriais de produção, mas não tinham um verdadeiro desempenho industrial em geral, e em particular na hora de distribuir os filmes... Na hora de exibir, eles não fecharam o ciclo todo, eles ficaram nas mãos de interesses que não eram os mesmos, permanecendo dependentes de distribuidores estrangeiros. Foi o que estrangulou o retorno, e, com o tempo, as dívidas inviabilizaram a continuidade dessa produção.

JTN: Fizeram gastos muito exagerados, os gastos eram superdimensionados, não é?

RMJ: É, não houve, também, uma equação propriamente industrial da política de gastos, em

função dos retornos e coisas do gênero. O preço que se pagou foi a derrocada desse cinema. No entanto, a tecnologia ficou aí, o espírito ficou aí, e continua presente até hoje, praticamente. É um *modus faciendi* residual que até antecede a Vera Cruz, mas foi, principalmente, ela quem consolidou. Basta ver a obra de Walter Hugo Khouri, que vem dos anos 50 e atravessa quatro décadas; basta ver o que fez Anselmo Duarte, na seqüência sendo premiado, internacionalmente, com *O pagador de promessas* (1962); basta ver o sucesso dos filmes da Vera Cruz, como *O cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, premiado em Cannes. Quer dizer, chegou-se a bons resultados, sim, apesar de todos os diagnósticos negativos que se façam, e de uma estratégia como estou pintando aqui, completamente inadequada. Inadequada, mas que se incorpora em nossa cultura cinematográfica dialeticamente. Vem, a seguir, um cinema que se pretendia e, realmente, era mais politizado, mais ligado a tendências modernas. Esse cinema foi modernizador e preparou o terreno para o cinema novo. Em São Paulo surgem a produção renovadora de Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto. Provavelmente, já com esboços presentes na Vera Cruz, com a presença de Alberto Cavalcanti, havia um tatear de caminhos que o cinema novo soube trilhar muito bem, com uma proposta que galvanizou as atenções nacionais. O cinema novo se propôs a resolver o dilema que durante 50 anos não se tentou solucionar de verdade no cinema brasileiro e cuja chave estava em filmar-se dispensando o projeto industrial, fazendo-se um cinema mais simples tecnologicamente, mais afinado com os recursos humanos e tecnológicos disponíveis. O grande mote da Estética da Fome, de Glauber Rocha, a qual ele vai enunciar em 1965, tem o pressuposto dessa lição histórica dos estúdios paulistas, a configurar-se de modo contundente no caso da Vera Cruz. Desistiu-se de imitar o método do Primeiro Mundo, de Hollywood, e tentou-se trabalhar a partir das condições mais reais da cultura técnica e artística disponível. A Estética da Fome era isso, era trabalhar com essa pobreza de recursos, trazendo resultados esteticamente ricos, poeticamente revolucionários.

JTN: Se bem que precisamos tomar cuidado para não generalizar, a partir do Glauber, realmente um cara brilhante, dentro dessa proposta. Quer dizer, ele tinha uma proposta e realiza obras, algumas delas geniais, assim como realizaram uns poucos companheiros de movimento, e isso é importante e merece o estudo e a apreciação. Mas a proposta,

em si, era limitadora e teve conseqüências negativas. Além de tudo, ela se rebete em outras áreas, na música principalmente, creio que no teatro também. Politicamente essa forma de encarar a produção artística é altamente questionável, porque ela não prega somente uma oposição ao modelo industrial, é uma oposição também ao popular, chamado de popularesco, considerado alienado, à luz dos pressupostos esquerdistas que, mais do que a nortearam, estavam nas mentes dos que a leram e interpretaram, no contexto de radicalização social e política produzido a partir do governo João Goulart e aprofundado com o Golpe de 1964. Entendia-se, então, que se devia combater a chanchada, o teatro em palco italiano, a música dor-de-cotovelo, a música tradicional, o samba-canção, e até mesmo músicas da bossa nova, como as cantadas por João Gilberto, que falassem de barquinho, banquinho, violão, amor, sorriso e flor, por exemplo. Tudo isso deveria ser rejeitado, em nome da música de protesto, assim como muito no cinema novo, os teatros de arena, as fusões de palco e platéia. E isso não foi feito apenas como reação à ditadura militar que havia se instalado. Havia um componente antiburguês muito forte em toda essa produção, mas que confundia, no mesmo saco do que deveria ser combatido, tudo o que fosse tradicional, o que não fosse de teor ideológico, o que fosse comercial. Em grande parte com esse intuito, todo objetivo político justificava o que quer que se fizesse, mesmo contendo vícios de linguagem, ou justamente pelo fato de buscar uma linguagem direta, com recursos mais simples, não tão grandiosos, não-industriais. Aparentemente, em muitos casos, a preocupação era com a simplicidade, mas, na verdade, o motor era um motor político, e era, de certa forma, reacionário. Tanto que vai exigir, depois, o resgate de muitas daquelas experiências abandonadas, o que gerou em grande parte o caráter da volta do tropicalismo, que vai tentar retomar uma produção que se fazia, seja industrial, tradicional ou artesanalmente. Redescobriram-se então, graças a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tomzé, a música brega, a sertaneja, a Jovem Guarda, a música hispano-americana, e também Cole Porter, o tango, o folclore, Vicente Celestino... Na música foi feito o resgate. Já no cinema, no qual o estrago feito é constatável, não, necessariamente, chegou-se a uma solução.

RMJ: Em parte foi o que o cinema marginal fez de interessante e de novo, contrapondo-se ao cinema novo.

JTN: Mas se pode pensar em uma retomada do que é industrial, do tradicional. Aí voltamos para aquilo que você falou, dos desdobramentos da Vera Cruz, que não é somente um cinema pomposo, superdimensionado, inadequado, mas que gerou Anselmo Duarte, Mazzaropi, os gêneros chamados de “popularescos”. O que vale a pena reter de tudo isso é a superação das oposições excludentes entre vanguarda e tradição. É ter bem consciente como pode ser ruim uma visão a qual possa absolutizar uma defesa da vanguarda artística, e ainda mais se ela estiver associada a uma pretensa vanguarda política.

RMJ: Mas acredito que essa discussão levaria a constatar-se, diante de casos concretos, ou seja, no estudo direto dos filmes, que, na verdade, fizeram-se muito poucos neste figurino sectário. O que há de produção dos Centros Populares de Cultura (CPCs criados, antes de 1964, pela UNE) no cinema novo talvez não seja tão importante. O CPC, de fato, só vai acontecer no campo audiovisual quando ele aceita as regras da produção industrial. É importante chamar a atenção para o fato que, basicamente, são pessoas oriundas dos CPCs que constroem a dramaturgia televisiva brasileira. Visto a distância é um tanto ridículo, não é? Mas o que foram, para a TV Globo, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Dias Gomes?

JTN: É engraçado, paradoxal.

RMJ: É paradoxal, mas é um momento concreto de quem fez parte do CPC e que passou a fazer novela depois. Existe essa virada, nos anos 60 e 70, quando o Vianinha está na Globo, o Dias Gomes contribuiu para os altos índices de audiência da Globo, quer dizer, o que se fez de melhor na dramaturgia televisiva brasileira provém do CPC. Mas acho que o cinema novo fica um pouco à margem dessa história em torno do CPC, dessa coisa pobre, no sentido mais reacionário, conservador, apesar de ser preciso reconhecer que esses autores citados têm seus méritos. Mesmo com a exceção glauberiana, creio que o cinema novo caminhou um pouco mais para o lado do Glauber do que para o lado do CPC, pelo menos os cinema-novistas do primeiro time, se é que dá para falar assim.

JTN: Paulo César Saraceni, sim; o Arnaldo Jabor...

RMJ: É, mas normalmente esses cineastas farão um cinema que não vai se aclimatar muito no ambiente urbano. E quando entra no ambiente da cidade, é muito direcionado para uma espécie de temática de classe média alienada ou de vida fácil; *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, entra aí, coisas que são uma espécie de lado caricato da cidade, mais abstrato, não a vida urbana enquanto

pulsção central da sociedade. Com essa classe média desenvolveu-se uma experiência da sociedade brasileira que estava se tornando cada vez mais importante nessa época, na qual a população urbana se iguala e logo ultrapassa a população rural no Brasil. Foi a época do cinema novo, mas o cinema novo não conseguiu ou não teve tempo de penetrar muito nessa matéria para trabalhá-la dramaturgicamente. Na verdade, ele diagnosticou a vida nacional a partir de coordenadas da tradição social, ou seja, enfocou, antes de mais nada, o coronelismo, o arcaico contra o moderno. E aí se ia para o campo, praticamente, e, quando se vinha para a cidade, era para explorar justamente as contradições sociais já polarizadas pelo quadro anterior. Assim, a matéria da experiência urbana propriamente dita, a vivência do espaço urbano foi protelada para o final dos anos 60.

JTN: Acredito que isso permitiria pensar um pouco aquela tentativa de síntese, quer dizer, da tradição cultural, do cinema industrial, do cinema europeizado, do *kitsch* e, depois, do cinema novo, independentemente do resultado. Mas aconteceu, ao final desse período, um cinema que, de alguma maneira, resgata um pouco tudo isso. Estou lembrando-me vagamente do personagem vivido pelo comediante Pagano Sobrinho em *O bandido da luz vermelha*, o qual resgata coisas como comunicação de massa, chanchada. Talvez desse para pensar, aí, em uma síntese com o cinema anterior.

RMJ: Sim, aquela cultura de massa, tradicional, foi recalçada justamente nos anos 60. Foi realizada uma campanha contra o popularesco, contra o que a indústria cultural já vinha fabricando desde quando o rádio imperava, nos anos 30. E é curioso ter havido isso porque, com a chanchada, manifestou-se também uma resistência contra a indústria cultural, de maneira geral, e com a fabricação de uma modernidade cosmopolita que seria, na verdade, americanizada, alienante. Forjava-se, desde o início do século 20, uma maneira brasileira de fazer cultura de massa, que passou a não mais interessar, no seio daquela efervescência, algo purista ou idealista da esquerda engajada. Essa produção foi, então, recalçada ao longo dos anos 60 como mera celebração ingênua do *status quo* – e não era só isso, depois se viu. Quando ela volta, é com uma grande explosão, da qual é manifestação central o tropicalismo, mas que teve, no cinema marginal, uma expressão à mesma altura do que ocorreu na música. Tivemos, em 1968, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, o cinema do Júlio

Bressane, especialmente *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1969.

VP: E como fica o cinema paulista em relação a tudo isso?

RMJ: Nota-se que persistiu ao longo dessa década, como das anteriores, essa linha evolutiva do cinema paulista, sempre urbana, por mais que se possa considerar essa produção meio desajeitada, meio “politicamente suspeita”, ou seja, alienada no modo de não sintonizar tanto nos movimentos estéticos e sociais, ondas em busca da chamada *consciência* da vida nacional. Há, entre os que faziam cinema em São Paulo, uma série de desprezos dessas sucessivas vagas estéticas cinematográficas de vigência nacional. Parece que há um desenvolvimento autônomo por aqui, e mantendo características próprias. Walter Hugo Khoury talvez seja o exemplo mais notável. E a grande exceção nesse contexto todo seria o filme *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person, lançado em 1964. Essa é uma obra extremamente madura, do ponto de vista de trabalhar-se essa matéria da experiência urbana. Mesmo quem insere o *São Paulo S/A* no seio do cinema novo reconhece tratar-se de algo muito diferente do que se fazia. Se bem que nele há ainda aquele mote da cidade grande como produtora de uma vida alienada. Mas, enfim, dentro dessa plataforma, o filme constitui uma obra-prima, a experiência foi trabalhada aí de um modo bastante penetrante. Esse talvez seja, entre os filmes paulistanos, a obra a merecer destaque entre as maiores no panorama do cinema urbano brasileiro.

JTN: Mas estava pensando que, em parte, o cinema se beneficiou do caldo de cultura gerado pelo teatro, desde o TBC... Claro que o mais óbvio, em uma produção, é ver os atores. Então, no *São Paulo S/A* estão o Walmor Chagas, a Eva Wilma, o Zelone, não lembro de mais alguém. Enfim, a presença de um teatro rico, com várias linhas de atuação, como as representadas pelo Arena, Teatro Brasileiro de Comédia, Oficina, facilitou a vida e o sucesso de certos filmes.

RMJ: Bom, tudo isso leva a uma conclusão um pouco pessimista: a experiência da vida urbana não ganha um contorno importante na dramaturgia cinematográfica brasileira, até, pelo menos, os anos 60. Afinal, há muito poucos exemplos, e isolados, de filmes de ficção, alguns documentários um pouco mais interessantes, como material para pensarmos o que é a experiência do espaço urbano no Brasil. Esses filmes são pequenas ilhas, assim, em um oceano de cosmopolitismo de estúdio, em meio a muitas obras que acabam não trazendo um material

muito expressivo e significativo. Gostaria de trazer aqui a lembrança daquela preocupação formulada pelo historiador da arte, Giulio Carlo Argan, o qual, em um colóquio sobre o urbanismo e cinema nos anos 60, afirmou que os historiadores da cidade, para pensar o que aconteceu no século 20 no espaço urbano, teriam de recorrer para consulta, principalmente, ao cinema, porque a experiência da cidade é sondada de modo estratégico pelo cinema, devido a contingências próprias da linguagem cinematográfica. Esta trabalha com uma matriz de captação mais direta da realidade e com uma espécie de reconstrução do espaço, que traria mais elementos que a literatura, a música ou a pintura. Nela estaria representada uma vivência concreta desenvolvida nas cidades, ancorada em dramas de personagens de tal ou qual tipo. Então, a história da cidade poderia servir-se desse material, a ser estudado não tanto remetendo-se à existência de um espaço físico, que, afinal, está na fotografia, no desenho e na cartografia, se você quiser. Mas o uso desse espaço, a vivência desses espaços, talvez mais do que em qualquer outro suporte, teriam, no cinema, o material mais informativo a ser consultado com vista à sua compreensão. E Argan parte de uma posição cômoda para fazer essa observação, porque ele está na Itália dos anos 60, depois de uma vaga de filmes neo-realistas que passaram a limpo as práticas cinematográficas em geral, e àquela altura tinham acumulado duas décadas de uma produção extremamente rica, do ponto de vista de captação mais direta da vida das ruas. Aliás, nos primeiros vinte anos do pós-guerra, isso se tornou o grande mote do cinema europeu: *captar a vida das ruas*. Essa fórmula reverberou e foi apropriada em definitivo pelos franceses da *nouvelle vague*. Os novos realismos posteriores, e entre os atuais cabe destaque à produção iraniana, desdobram-se a partir do neo-realismo italiano. Então, pode-se dizer que todo cinema moderno por excelência, esse cinema que improvisa no corpo a corpo com a imagem captada diretamente – não aquela concebida artificialmente, em um roteiro a ser filmado idealmente em um estúdio –, ele acontece mais nas estéticas realistas que se desenvolvem com uma dinâmica especialmente fértil do pós-guerra para cá. As teorias de Siegfried Kracauer e de André Bazin parecem antever essa perspectiva.

JTN: Isso já dá para relacionar com o cinema paulista, principalmente *O grande momento* (1957), de Roberto Santos.

RMJ: É, mas isso demora para acontecer, porque a Vera Cruz resiste muito com sua proposta de

cinema de estúdio – um anteparo à penetração dessas estéticas. Não houve, aqui, conciliação entre essas estéticas realistas e as fórmulas de produção industrial. Isso só pôde ocorrer no cinema novo. Foi preciso radicalizar um pouco, quebrar, romper com esses estilos de pensar ou mesmo de fazer cinema. Teve de fazer-se um cinema mais ligado à pragmática amadorística, buscando-se financiamentos para dar acabamentos mais profissionais. Era o recurso possível para levar adiante esse método “amador” de pensar e fazer cinema. O cinema novo faz um cinema de vanguarda, fadado também a ter problemas com a aceitação do público, porque ele não partia de uma dinâmica própria do cinema, podia dizer-se, mais própria do mercado restrito, ainda incipiente, dos festivais, salas especiais, cinemas de arte. Seria um campo de testes de alguns modelos dramatúrgicos, que vão sendo aprimorados à medida que dão respostas.

JTN: Queria fazer um comentário talvez um pouco maldoso, para dizer que pelo menos uma parte dos cinema-novistas não se preocupava em conquistar o público, na medida em que eram guiados por um modelo de sociedade autoritária. Se o projeto político deles fosse concretizado, seria implantada uma sociedade totalmente planejada, de comando central, nas quais as pessoas só poderiam assistir aos filmes que os iluminados do Ministério do Cinema iriam produzir. Então, creio que eles não tinham problemas com o público. De repente, podiam fazer-se as maiores experiências sem medo que isso depois simplesmente não fosse veiculado. Acho que estava no horizonte, para alguns, o modelo soviético, de produção industrial e distribuída pelo estado autoritário...

RMJ: É, o poeta Torquato Neto lhe daria razão, porque ele veio fazer parte desse cisma, da crítica que o cinema novo sofre na virada dos anos 60-70. Foi uma ruptura protagonizada pelos cineastas marginais (Sganzerla, Bressane, Candeias, Tonacci), os quais tinham talvez um espírito mais cinema-novista, alguns deles, do que os próprios cinema-novistas. Eles foram fazer a Estética da Fome de fato, com a chegada dos anos 70. E no plano poético, pelo menos, eles viriam a realizar muito mais os desígnios e possibilidades da forma cinematográfica. Por isso Torquato Neto, que também fez filmes, chegou a alcinhar o cinema novo, em sua coluna no *Diário de Notícias*, de “cinema zdanovo”, em referência a Alexei Zdanov (1896-1948), secretário do Comitê Central do Partido Comunista da antiga URSS, formulador da política dirigista de Stalin para as artes. Não é engraçado, isso?

JTN: Não me lembrava mais dessa expressão, coisa de poeta, mas fui leitor de Torquato Neto, de suas poesias, de suas crônicas, publicadas, postumamente, em *Os últimos dias de Paupéria*.

RMJ: Mas foi esse cinema experimental, independente, pejorativamente chamado de *udigrudi*, com inclinação niilista do ponto de vista político, no momento mais rígido da ditadura militar, o período Médici, que se retoma, e com muita força, a vivência do espaço urbano, o trabalho dos cineastas marginais... Pode-se dizer, até, sobre o impacto dos cineastas marginais, que os próprios cinema-novistas, alguns deles, começaram, lentamente, a migrar para esse filão, procurando apropriar-se do material da experiência urbana a seu modo. Os filmes de Arnaldo Jabor e Walter Lima Jr., nos anos 70, são um exemplo disso.

JTN: Creio que já existe aí até um pouco da retomada da chanchada, não é?

RMJ: Até a chanchada. Lentamente, o Hugo Carvana fez seus filmes. Antes dele, é feito o *Quando o carnaval chegar*, do Cacá Diegues, de 1972. Claro que a retomada, a verdadeira retomada da chanchada já havia se dado ainda nos anos 60, com Sganzerla e Bressane. A premonição forte disso, decisiva, já vinha em aspectos do *Terra em transe* (1967), de Glauber, e no *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

VP: Mas retomemos ao nosso tópico do cinema e a cidade.

RMJ: Bom, a gente veio descrevendo uma certa trajetória, na qual ficou patente que a clara apresentação da imagem urbana pelo cinema ou não se dá, ou se dá muito tardiamente no Brasil, ao contrário das outras artes e também no contrário do que aconteceu em outros países. Foi apontado esse exemplo, o filme *São Paulo S/A* como obra-prima, mas tardia em relação a tudo o que já tinha sido feito. Nessa trajetória dá-se maior ênfase ao espaço ou produzido em estúdio, ou mais interno, ou mais rural. Pois é, mas, nesse sentido, São Paulo poderia ter um material mais rico que o das outras cinematografias, porque aqui a vida urbana foi um tema recorrente, e não é à toa que o cinema marginal eclode aqui, com Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, mesmo com José Mojica Marins (o Zé do Caixão), os quais já vinham fazendo filmes havia um bom tempo. Quer dizer, há, desde antes, uma espécie de constância que só se enriquece nesse período. E o niilismo político faz com que certa inteligência dramatúrgica, disseminada entre os cineastas, desiniba-se para entrar nesse

universo de experiência sensível, na incorporação dessa experiência de vida, dando corpo a uma criação de tramas, focalizando questões, propostas desses filmes. E aí, nesse meio, a apreensão do urbano enquanto vivência visual, em ato, começa a ser incorporada de uma maneira um pouco mais clara, com o cinema marginal e com suas variantes mais radicais. Os anos 80 e 90 incorporaram isso, mesmo quando negavam aquela radicalidade estética. Pois é preciso dizer que havia também os filmes não-comerciais, já que, como se sabe, os filmes marginais acabaram não chegando ao mercado, e assim não se constituem nessa dialética com o público; e, nesse sentido, é até mais significativa nos tempos da ditadura sua produção fílmica em cima da experiência da vida urbana. Mais do que o cinema marginal, o cinema experimental em super-8 passa a existir em função de microcircuitos caseiros e amadores, depois os festivais, nos anos 70. A presença fílmica da cidade no super-8 está muito mais próxima da vivência desse espaço, ela é menos mediada por fórmulas dramatúrgicas rígidas. Fórmulas que retardam ou mal deixam perceber, gradualmente, parcialmente apenas, o que é a possibilidade expressiva da paisagem urbana, dos espaços urbanos. Nesse sentido, é muito importante ver como as matrizes realistas dão conta desse resgate da vivência do urbano, porque, por mais que se possa dizer que não, o imaginário cinematográfico não precisaria trabalhar, necessariamente, a partir da experiência concreta e do registro direto dessa experiência. Por exemplo, ele vai trabalhar, entre outras possibilidades, a partir de maquinações imaginárias do desenho animado. O cinema de estúdio é tão pertinente à cultura urbana quanto aquele captado diretamente. Então, nesse sentido, posso dizer que é paulistano mesmo o filme mais cosmopolita que se possa sonhar, feito em estúdio, porque ele representa uma dimensão primordial do imaginário paulistano. Nós temos uma vida cultural que prefere se imaginar em outro território que não o concreto, como em *Matrix*, mas isso é parte de uma espontaneidade presente na cultura, não é uma maquinação de usurpadores da vida social, como no filme americano. É uma tendência natural dos cineastas brasileiros imaginarem-se no mundo da fantasia. Pode-se imaginar que o espírito cosmopolita do paulistano, não só dos cineastas, levaria a uma espécie de produção “matrixiana” ao longo do século 20. Isso parece brincadeira, mas, se olharmos para o cinema dos anos 70, às vezes, temos a impressão de que não é tão brincadeira assim. Porque, no início dos anos

80, quando surgiu a leva (não tão grande assim) de filmes chamada pelo jornalista Matinas Suzuki, na *Folha de S. Paulo*, de “néon-realismo”, essa impressão ganha até o *status* de um gênero. Isso reverbera na USP, em que alguns estudiosos de cinema até falam de cinema “pós-moderno” em São Paulo ou no Brasil. Mas é verdade que o artificialismo da vida urbana passa a ser o que fascina nessa filmografia, e o tema acaba por banalizar-se de vez no cinema brasileiro. Faz parte disso o “filme cultural paulista”, importante produção de filmes curtos. São Paulo exporta, praticamente, essa urbanização, e o cinema brasileiro nunca mais voltou a ser tão resistente em relação ao ambiente urbano após essa produção ganhar destaque. Um exemplo notável nessa onda foi o longa de Wilson Barros, *Anjos da noite*, e o de Chico Botelho, *Cidade oculta*, ambos de 1986. Há em *Cidade oculta* um universo de história em quadrinhos. Sabemos tratar-se de São Paulo, mas é história em quadrinhos, é um mundo imaginário que está ali, reproduzido em cores. Fica até estranho quando se descobre que aquela cidade é São Paulo, pois a princípio se vê ali uma cidade genérica de quadrinhos. São ambientes existentes em uma grande cidade americana em geral, é o universo do filme pós-moderno. Enfim, foi toda uma produção “cosmopolita” feita a partir dos anos 80, mas que entra pelos anos 90. Só que nos anos 90 houve uma retomada, mundialmente, do realismo. Há um retorno ao real nos anos 90; não só os cineastas iranianos e do Extremo Oriente fazem um cinema bem realista, é o cinema francês, é o cinema americano independente. Trata-se de uma tendência mundial, com a volta dos fatores estéticos realistas radicalizados em certo sentido, porque é um realismo que enfatiza a linguagem, mantendo-se consciente que se está fazendo um filme, quer dizer, não é, em geral, um realismo cru. Como diz o Ismail Xavier, Kiarostami não é uma simples retomada de Rossellini, entre os dois existe Godard, que veio junto.

JTN: Mas é por isso mesmo, Rubens, acredito que valeria a pena voltar um pouco: você falou do cinema italiano feito na esteira do neo-realismo, desde os anos 40, o qual, de certa forma, alimenta a reflexão de Argan sobre a cidade contemporânea. Contudo, poderíamos abranger, nesse caso, todas as abordagens que esquadrinham o espaço, penetram, detalham a vivência do espaço, refletindo sobre ela, analisando-a, historiando-a, estabelecendo relações entre ela e todos os outros campos do pensamento. Digamos que isso se aplica ao conjunto de teóricos, ao conjunto de

peças a pensarem o espaço, até para incluir os atuais arquitetos, pesquisadores, estudantes, simples interessados em arquitetura, no urbanismo, nas cidades, no espaço, de qualquer lugar do mundo, mas, especialmente, os que estão em São Paulo, ou se referem a São Paulo. O que reverbera sobre uma produção cinematográfica a tematizar a cidade, o espaço urbano? Qual é a cidade que forma e informa o cineasta? Qual é a qualidade da arquitetura sobre a qual as pessoas de cinema debruçam-se para fazer filmes urbanos? No caso do grande cinema italiano, no qual o neo-realismo tem lugar de destaque, os cineastas dispõem da grande arquitetura, das belas cidades e da esplêndida cultura histórica italiana, para não falar no próprio modo de viver italiano. Então, poderíamos aliviar um pouco da responsabilidade dos cineastas atuando em São Paulo, se, porventura, sua produção, no que diz respeito à cidade, tiver pontos fracos, ou carecer de profundidade. A própria qualidade da arquitetura sendo feita por aqui, das reflexões que formos capazes de produzir sobre a cidade, e a intensidade e riqueza de nossas vivências urbanas podem, indiretamente, ajudar na realização de filmes com enfoques importantes do espaço e da vida.

VP: Tente ilustrar essa idéia.

JTN: Lembro-me de um filme italiano, *Meu caro diário*, do cineasta e ator Nani Moretti, passado aqui, creio, em 1993, com um personagem que percorre as ruas da cidade de Roma de lambreta. Ele é mostrado, vamos dizer, “consumindo” o espaço urbano, ali ele simplesmente tem de passar em uma determinada ponte pelo menos duas vezes por dia. Ele sente necessidade de ir, pois isso faz parte de seu cotidiano, de sua busca de qualidade de vida. A cidade se tornou para esse personagem um bem do qual se precisa como do ar para respirar. Mas essa consciência da importância espiritual do urbano, é claro, um urbano cuja forma é artística, é impregnada de beleza no mais alto sentido, tem entre suas origens a poderosa reflexão, a teoria, a literatura, o pensamento italiano sobre suas cidades. Como poderíamos imaginar isso em São Paulo? O cinema produzir aqui um personagem que tivesse esse interesse pelo espaço da cidade é muito difícil. Nossa *arquitetura* de qualidade teria de ser mais generalizada, nossa *teoria* deveria ser mais abrangente e mais aprofundada e nossa *vivência* do urbano precisaria ser mais intensa e mais criativa. Agora, não acho que o Moretti está sendo apenas herdeiro de um cinema mais rico, ele está sendo também herdeiro de pensadores mais ricos,

de pessoas as quais valorizam a história de maneira mais intensa.

RMJ: Exato. A gente luta muito por isso na ECA, no ensino de cinema e audiovisual. A gente briga muito com as novas gerações, porque a tendência que os alunos trazem dos Blockbusters e salas de shopping é escrever as histórias, conceber os filmes e realizar, a partir de uma experiência extremamente restrita, nessa faixa de idade, de certos espaços da cidade. Quer dizer, esse aprendiz de cineasta escreve em seu quarto, com personagens que só ele e seu grupo conhecem, cuja fonte é praticamente apenas a televisão, a videolocadora e a Internet. É bem legítimo por um lado, mas por outro lado, como horizonte, é mais que limitado. É um imaginário mobilizado, e não há uma experiência mais direta dos espaços e da interação social. A gente percebe ser uma tendência muito forte, e podemos até dizer que o cinema paulista tem isso como característica básica. Muitos vão até o fim da vida filmando só a partir de um mundo imaginário. De certo modo, toda a produção filmográfica de que eles participam acaba repercutindo e reciclando esse mundo, que seria pautado à falta de um eixo real, de vida, ora pela história do cinema, ora pela história da literatura, porém “ambientadas” em São Paulo. Sem ter, enfim, como matriz inspiradora da concepção dos filmes algum tipo de experiência mais direta do espaço urbano. Há essa mediação toda, a cultura audiovisual, que começa a auto-reproduzir-se indefinidamente. Desse modo, passa batido o fato de não se conhecerem as pessoas em sua realidade concreta, específica, com seus gestos próprios, os quais se exprimem de certa maneira, possuem até uma anatomia particular e digna de registro e escapa totalmente ao mundo audiovisual. Daí fomentarmos muito, em nosso currículo, o documentário ultimamente, e ancorarmos exercícios de roteiro ficcional em fatos por eles vividos, dados do cotidiano. O que é o paulistano típico? Eu sei, mas sei de minha experiência empírica, as pessoas podem conversar sobre isso, mas houve tipos notáveis no cinema, nas novelas, e isso deveria ser mais explorado. A novela, apesar de tudo, tem feito muito progresso nesse campo, tem penetrado no estudo da *morfologia* dos tipos sociais; ou *fisionomia*, no sentido até de Merleau-Ponty, se quisermos. Como fruto desse trabalho televisivo, tem-se uma capa da *Playboy*, agora com a atriz Juliana Paes nua – é a “preferência nacional”! Chama a atenção, ela é “a brasileira”, com traseiro grande, é espontânea. Olhe os atributos: espontânea e bunduda (risos). Esse é,

também, um resultado do trabalho das câmaras da TV. É claro que não é a primeira, nem a única. Muito pelo contrário, se pensarmos no *sex-appeal* empírico das ruas, das praias. Mas uma pesquisa histórica séria mostraria uma assombrosa ausência, um eclipse duradouro do biotipo empírico na indústria cultural brasileira até recentemente.

VP: Podemos pensar uma história dos tipos físico-sociais?

RMJ: Sim. Seria curioso cotejar esse descompasso fisionômico de nossa paisagem humana com aquele da paisagem física, natural, urbana, a qual vínhamos comentando. Seria especular sem analogias mecânicas, o rebater recíproco, dialético, entre as questões da paisagem humana e da paisagem em geral, questões como a do exotismo, meio século de eclipse da favela na TV, o brega, etc. No começo dos anos 80 o professor Paulo Mendes da Rocha usava muito para falar da má arquitetura uma expressão que me encantava, a “arquitetura cafejeste”... Referia-se às soluções tipo motel, ou pseudo *high-tech*, de imponência truculenta, todo um novo-riquismo recente herdado da ditadura. O professor Carlos Lemos podia pedir para ele escrever um verbete em seu dicionário! Podia ter um sentido primeiro, moralista, do sedutor arrogante e ostentatório, mas também um segundo, mais tradicional, sobre o qual o cinema poderia dizer muito. É só lembrar do clássico, com Jece Valadão e Norma Bengell, *Os cafejestes* (1962), do Ruy Guerra. Se voltarmos à Juliana Paes, por exemplo, ela é morena, e vem na esteira de personagens urbanos, cuja história foi construída muito lenta, tardiamente. Veio ganhando o espaço audiovisual aos poucos. Alguém lembraria a existência da Elisângela um pouco antes, que foi, em algumas novelas e até filmes, a gostosona do bairro. Havia a Sônia Braga, é claro, uma morena marcante. Mas, às vezes, parece-me que são casos isolados. Enfim, é uma fisionomia e uma tipologia de personagens femininas sensuais, que seria, empiricamente, a brasileira cobiçada, comentada e discutida nas esquinas, quer dizer, a chamada “preferência nacional”. Sim, ela existe, mas está muito pouco presente na mídia, penetra muito pouco no mundo audiovisual. Lá predominam os modelos aceitos do ponto de vista “cosmopolita”. Então, é a Vera Fischer o ídolo maior nessa área. Enfim, é toda uma galeria de atrizes brasileiras que não correspondem necessariamente ao que, vamos dizer, a cultura do cotidiano mais empírico concebe, mas sim àquilo que determinadas camadas atuantes têm como padrão. A música

popular deu mais atenção a essa tipologia popular. Mas no cinema também há trabalhos que se contrapõem a essa tendência dominante. E, quando isso acontece, é um choque violento, como no cinema de Ozualdo Candeias. Exatamente por esse motivo, os tipos femininos de seus filmes, por exemplo, *A margem* (1967), *Zezero* (1974), *A opção* ou *Rosas da estrada* (1979-81), aliás, toda a filmografia dele tem exatamente as características as quais não as levam a aparecer na forma audiovisual, na forma de personagens televisivos ou cinematográficos. São morenas, obscuras, um tipo selvagem, que, no entanto, faziam parte de nosso universo cotidiano. Mas não ganharam forma dramática jamais. Então, isso, pode-se dizer, é uma alegoria daquilo que você está querendo dizer a respeito da cidade. Também a cidade de nosso dia-a-dia, de nossa experiência não se plasma em nosso universo audiovisual, não ganha as instâncias dramáticas do cinema e da TV, e acredito que o contrário disso tem começado a acontecer muito recentemente.

JTN: Se bem que, Rubens, tem de se tomar cuidado com essa idéia de plasmar tipos e personagens, assim quase de maneira espontânea. Por mais interessante que isso seja, é preciso defender, por inspiração de Platão, a necessidade de formas *a priori*, modelos, estilos de figurar. Tudo isso é necessário, está presente, mesmo que inconscientemente, na mente do artista, do observador. Entendo seu raciocínio como uma reivindicação das vivências, a reivindicação do olhar atento na interpretação, o que é verdade, é necessário e faz falta, mas também é preciso chamar a atenção para a importância da criação de modelos. E essa criação pode basear-se em formas ou importadas, ou, digamos, atemporais. Essas formas fazem parte do que chamamos de cultura. É necessário ter repertório de idéias. Digamos que alguém pode ter criado, plasmado, na Itália, mas com os olhos na Grécia. Ele estava, de certa maneira, reproduzindo um mero sentimento local, mas isso não o impediu de ser extremamente criativo. Mas, é verdade, o Brasil, ele é tão receptivo a modelos, que isso virou um jeito brasileiro de ser, e aí... o modelo acaba vingando e substituindo a realidade.

RMJ: Por exemplo, qualquer um vai lembrar que o Pelé prefere as loiras...

JTN: Nos haréns do Oriente Médio também era assim. Só que a Globo, hoje, descobre que existe a vida nacional, a experiência popular... e está trabalhando sobre isso. Temos, então, de tomar cuidado.

RMJ: Agora, aquilo que era corpo estranho no universo audiovisual e que pode ser mencionado, como a figura feminina no cinema de Candeias, pode ser trabalhado enquanto modelo, a partir de um interesse – voltado para a investigação do social – de fazer-se isso. O corpo estranho é estranho porque não se enxerga essa realidade, não se procura por aí, não se busca. E, quando acontece, dá-se o impacto, um verdadeiro choque.

JTN: Mas só gostaria de lembrar que o Candeias também filmou Bibi Vogel, recentemente falecida. Bem, a Bibi Vogel fez aquela irmã do personagem principal do filme *Meu nome é Tonho* (1969). Ali era uma prostituta. Essa atriz era brasileira, mas filha de austríacos, tinha olhos claros. O Candeias também valorizou os olhos claros... Enfim, isso é só uma brincadeira.

RMJ: Mas a Bibi, lá, ela está despojada, é caipira verossímil e verista. O Candeias também tem loiras, se bem que, em geral, elas se inclinam para as oxigenadas mais populares. É um mundo coerente e singular. A esperança que o Paulo Emílio tinha em nossa incapacidade criativa em copiar, parece valer para todo o cinema nacional, menos para o realismo do Candeias.

VP: Zeca, você disse que queria voltar à questão política...

JTN: É, a gente não tocou na questão política mais ampla, que envolve a Revolução de 30, e está por trás dos projetos ideológicos atuais presentes, tanto na visão da metrópole paulistana quanto naquilo que a Globo formula para nós. Mas, sem querer alongar-me nisso, é preciso tomar um certo cuidado com tudo o que vem dos meios de comunicação de massa. Não no sentido de alimentar uma paranóia, mas de hesitar em apropriar-se dos produtos televisivos como conquistas. Embora algo que acontece na novela possa ser um grande ganho dramático, um ganho de olhar, porque valoriza determinados personagens, que incorporem uma proximidade. Vou até trazer à lembrança a atriz Dira Paes, que não sei se está fazendo parte de alguma novela. É aquela atriz que faz a gerente canalha do restaurante de *Cronicamente inviável* (2000, de Sérgio Bianchi). Quer dizer, o fato de criar-se mais personagens que possam ser feitos pela Dira Paes, por si só, é um progresso efetivo, antropológico, psicológico, artístico, afetivo, tudo. Mas é preciso distinguir isso daquela proposta que vem do getulismo, do qual a Rede Globo é também herdeira, que vem desse populismo de criar-se um protótipo, talvez com base até em uma leitura distorcida no Gilberto Freyre, do brasileiro,

base na figura do mestiço, alimentando a idéia de um Brasil antieuropeu. Aqui devemos ter, de acordo com essa ideologia, o mestiço, quer dizer, a mistura de raças, não loiros, não negros, mas sim a mistura de raças. Cria-se, assim, um projeto de dominação feito e implementado para criar uma união nacional, com rebatimento contrário a São Paulo. Porque São Paulo, pelo fato de ter muito imigrante, de ter, mesmo na arquitetura, esses modelos de neoclassicismo da República Velha, frutos da economia do café, São Paulo é visto, nessa ideologia, como a antinacão. Não podemos esquecer que se pretendeu, e continua se pretendendo construir o país em cima do protótipo da mistura, e também isso é algo autoritário, e tem de ser denunciado. E a Rede Globo, assim como a televisão de uma forma geral, é instrumentalizada para isso. O sotaque dos habitantes do interior, mesmo representado por alguém do Sul ou do Sudeste, terá de ser uma mistura do nordestino com a fala mineira. A viúva Porcina, vivida por Regina Duarte, vai falar igual a essa pessoa do interior que eles imaginam. E o mesmo ocorre na publicidade e no restante dos meios de comunicação de massa.

RMJ: Eu não sei se entendi... Mas queria destacar só uma coisa, achei ótimo você lembrar agora, justamente não da Juliana Paes, que remete ao que já dissemos da Globo e da *Playboy*, mas da Dira Paes, que remete mais ao cinema. Talvez não tenhamos figura mais paradigmática no cinema brasileiro contemporâneo, mais sintomática das agruras e do mal-estar de termos ou não um *star system* específico do que de melhor se fez no país em cinema. Pela galeria de personagens que fez, na minha opinião, ela é merecedora, deveria ser saudada como diva (Diva Paes...). Se ela não adquiriu o brilho suficiente para tanto, não é problema só dela, e sim do alcance do cinema nacional. Desde seu primeiro filme como um tipo de princesinha índia charmosíssima no belo filme do John Boorman rodado na Amazônia, *A floresta de esmeraldas* (1985), passando pela personagem-título de *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, até a esposa crente de *Amarelo manga* (2003), ela fez papéis decisivos em quase todo filme importante da dita retomada. Paraense, tipo mais para o índio que para o mulato, sem muito resquício claro, como, sei lá, o lado alemão da Norma Bengell, ou o holandês da Cacilda Lanuza.

JTN: Está por ser estudado ainda esse lado mais rico de um *star system* e dos modelos de beleza...

RMJ: Vera, licença para um comentário, nós aqui estamos, com este desvio para as atrizes, fazendo

jus às nossas conversas de estudante completamente museológicas, no sentido do culto de “musas”, que, aliás, rendia-nos caçoadas homéricas dos colegas, como se ressuscitássemos o Parnaso Contemporâneo.

JTN: Isso somado à mania tenaz de brincar de falar difícil...

RMJ: O Zeca até hoje ainda é chamado de “poeta”. O pessoal da Libelu me chamava de “Haroldo”, por minhas leituras concretistas, e uns poemas que publiquei na revista da FAU, organizada pela Tânia Parma e pelo Manaus (o conhecido escritor Milton Hatoun), a *Poetação* (que, diga-se, a turma do Mural e dos grafites de banheiro chamavam sem dó de “Punhetação”). Fechemos os parênteses. Acho que interrompi, não sei se tinha entendido agora há pouco sua advertência sobre um lado nacionalista da mídia...

JTN: Sim. Quero simplesmente fazer um alerta sobre o fato de pretender-se conceber um tipo nacional *a priori*, não o nacional democrático da contribuição concreta de todos, mas sim é aquele do terceiro-mundismo, o antieuropeu, criado em busca de certa revanche...

RMJ: Tá, tá, entendi. Mas, por outro lado, esse projeto não vingou, em sua integralidade, no universo audiovisual. E, mais do que isso, ele ficou recalcado, porque recalcado *vis-à-vis* o que estaria no mundo empírico, essa é a hipótese que estou levantando... Acho importante insistir em que a importação de modelos imaginários é também interna, entre as camadas sociais do país, e ela exclui e recalca o que é empírico, o que é vivido. Não dá para falar em fisionomia empírica excluindo japonês, turco, índio, negro e toda a variedade européia mais encontrada.

JTN: Por isso a Vera Fischer é a unanimidade nacional, mais do que...

RMJ: Claro! Nada do que falei depõe contra a legitimidade nacional, local ou universal da Vera Fischer. Só acho que o processo cultural que leva a isso não devia ser tão excludente como historicamente foi. Ao menos, foi no campo audiovisual. Na música temos o Caetano Veloso, que chama a atenção para a negritude. Morais Moreira cantando “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”...

JTN: No Brasil, está presente mais na música popular, na literatura, e acho que também na pintura, com Di Cavalcanti, Portinari.

RMJ: Acho que acontece esse projeto “freyriano”, se você quiser, mas não no universo audiovisual da indústria cultural. A dinâmica que prevalece, pelo contrário, parece atender a exigências de

outra ordem. Então, é bom ter essa hipótese, que há um universo recalcado, e isso até nos indica a necessidade de a gente pensar um processo cultural ou uma psicologia social a explicar essa tendência brasileira que um dia Paulo Emílio Salles Gomes caracterizou com uma espécie de medo de ver-se no espelho. Seria um dos motivos pelos quais o cinema brasileiro nunca vinga, o que de certo modo continua ocorrendo, mas, por outro lado, o próprio Paulo Emílio formula outra frase que diz: “*No Brasil nada nos é estrangeiro, porque tudo o é*”. Então, aquilo que é recalcado de um modo, é aquilo que, nessa dinâmica, contrasta com o mundo que a gente habita, com nossa experiência e fazendo com que, por algum motivo, a experiência audiovisual na TV e no cinema não fique fadada a ser uma mera evasão do mundo vivido e que, enfim, dialogue mais com essas dificuldades com as quais a gente está trabalhando, com essas experiências que a gente traz, esse álbum de família que a gente fotografa, essa... alguma coisa tem a ver com nosso cotidiano. Talvez esse algo que se quer esquecer seja algo muito presente em nosso cotidiano. Talvez isso esteja recalcado, mas pode de algum modo ressurgir. Como explicar o interesse recente da teledramaturgia e também de nosso cinema por aquilo que até agora não era muito representado, as prisões? A gente pode lembrar de *Carandiru* (Hector Babenco), do *Prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento), quer dizer, aquilo que é literalmente reprimido, quando vem à tona, é o que se torna interessante, mas, com isso, há o universo dos excluídos ou da violência, que vem conquistando cada vez mais espaço nas produções independentes, nos curtas-metragens dos últimos dez anos. O universo da favela, por exemplo, é uma realidade muito forte. E tem crescido muito o interesse pela favela e a periferia. E isso vem ganhando uma importância cada vez maior, chega ao longa-metragem. Antes de chegar ao longa, é curioso observar o seguinte: antes de nosso ex-colega (turma de 1976) de FAU – e de Cineclubefau –, o Fernando Meirelles, fazer o *Cidade de Deus*, ele fez o primeiro produto televisivo, em 2001 na Globo, trazendo o universo da favela para a ficção audiovisual, o *Palace II*, uma espécie de exercício preparatório para o *Cidade de Deus*, e depois foi retomado com um novo formato, do qual saiu a série *Cidade dos homens*, uma repetição do *Palace II*. Esse foi um pequeno especial de meia hora, no qual se conta a história de uma favela, uma favela extraída também de um texto de Paulo Lins. Mas é importante lembrar: foi a primeira vez que a ficção

televisiva no Brasil enraíza uma história no universo da periferia ou da favela. Não é espantoso constatar isso? Até então, quando aparece o núcleo dos pobres em uma novela, ou em um especial, não é bem uma favela, não é bem a periferia. É uma ruazinha em um bairro de classe média baixa, onde as pessoas podem estar desempregadas em um determinado momento, mas alguns capítulos depois elas vão arrumar emprego, elas vão se colocar, existe sempre um alpinista social, que vai ascender. E então, não é exatamente esse universo dos excluídos. Este não tinha propriamente lugar no imaginário televisivo. Ele já teve um pouco mais espaço no cinema, pelo menos desde a chanchada. E algumas chanchadas penetram no universo da favela, embora, é claro, a favela fosse outra coisa na época, embora houvesse toda uma visão bem adocicada do que era a cultura popular da favela. Não se pega, nesses casos, realmente um ambiente de violência e exclusão, e miséria, com necessidades, carências reais, pega-se mais a expressão musical, a expressão de uma personalidade malandra. Espontânea. É toda uma representação muito superficial que se faz desde os anos 40 no Brasil. O espaço da violência, da carência, da miséria vai entrando devagar com o cinema novo. É importante essa leva de filmes coroados pelo *Cidade de Deus* os quais, finalmente, entraram nesse universo... Até existe uma série na Record, *A turma do gueto*, toda as segundas-feiras, passada na periferia, se bem que ali se enrolou um pouco, porque no começo o centro das atenções era uma escola, eram professores que trabalhavam com alunos envolvidos com o tráfico e toda essa barra-pesada, mas se respira uma escola. Só que a escola agora se foi, ela não é mais o centro das relações, ela é apenas um dos espaços que foram degingolados, como em filmes de ação e violência, com perseguição de traficantes, com tramas policiais e tal... Mas um pouco a trajetória dessa minissérie diz respeito ao debate sobre *Cidade de Deus*, o romance de Paulo Lins: existiria uma vida muito mais motivada dos habitantes do bairro, não era só o tráfico, não era só o engajamento nas gangues, não era só esse enredo que ganhava o primeiro plano e, praticamente, obscurecia a vida na favela, o dia-a-dia, os dramas, os envolvimentos amorosos e outros tipos de vivências desse espaço. Então, o que aconteceu no *Turma do gueto* é um pouco o que se pode acusar de empobrecedor no filme do Meirelles. Ele transformou aquilo tudo em um filme de ação, capaz de lidar com o grande público. Isso não

deixa de ser um grande mérito, a experiência da favela não dá para dizer que não apareça, ela está ali, sem dúvida, presente, mas no *Cidade dos homens* acho que tem mais, e em uma série de outros filmes que também têm trabalhado com isso. Creio que existe um engatinhar nesse universo.

JTN: Você não acha que é um mérito maior conseguir, claro que graças a uma depuração, chegar a uma linguagem de ação, a mostrar-nos que estamos realmente no plano ficcional, e de uma forma que consiga interessar a um grande público? Você não acha que isso é o mais difícil, até considerando assim, o universo do cinema brasileiro como um todo, no qual não se conseguiu tantas vezes esse resultado, e por que isso? Quer dizer, a comparação entre isso, depurar uma linguagem, e depurar uma captação da realidade, porque a captação da realidade, com a incorporação de personagens, a incorporação de novas áreas as quais não eram consideradas, é claro que isso é um ganho, um avanço. Mas de certa maneira há uma fórmula ampla, extra-artística, que vai levar isso à sociologia, ao urbanismo, à própria política, à incorporação política de outros contingentes sociais. Talvez seja mais previsível avançar nessa direção, de ter um olhar mais atento, quase dá para esperar isso, agora, ter alguém que consiga depurar uma ficção, isso, acho que é mais difícil, creio que a gente teria de, talvez, valorizar quem conseguiu esse mérito, caso do Meirelles. Não que seja a única fórmula possível, mas isso que ele conseguiu é notável, não é pouca coisa. Mesmo que você diga: mas o que me interessa é a captação da realidade. Ele fez isso melhor que outros filmes. Se outros atores fizeram melhor, e ele não fez pouco nesse ponto, tudo bem, mas ele fez algo que outros não fizeram: dar conta da questão do enredo, do tipo de ficção, de ação até... Que acho que também faz falta.

RMJ: Acho superbem-vindo também esse aspecto ser alcançado, a narração para o grande público, ainda que me entorpeça um tanto em minha capacidade de refletir com uma engrenagem tão veloz da ação. Mas o que acho mais grandioso é também assim, quase “sub-reptício” no filme, é seu afresco de gestos e expressões inauditos em dramaturgia audiovisual. Isso compõe e dá força ao impacto cívico que o filme teve. É uma conquista do método mobilizado pelo Meirelles, com o projeto de incorporar não-atores locais despojados das técnicas de atuação convencionais, mantendo uma certa espontaneidade das expressões verbais e

corporais vigentes, correntes. Para tanto, veja o paradoxo, foi preciso “prepará-los” com antecedência em escolinha de atores, a qual o projeto do filme criou *ad hoc* na comunidade. O “improviso” das expressões verbais em grande medida veio do trabalho de Paulo Lins, mantido no projeto, mas o mais inovador como criação cênica, como dado da linguagem cinematográfica, parece-me ligado ao registro das expressões corporais, faciais, a incursão vigorosa do *metteur-en-scène* na percepção dos gestos. Entrando nessa discussão a gente pode até discutir melhor a tal espetacularização, alegada a esmo pela crítica. O diretor brasileiro é, em geral, muito tapado nesse ponto, ele engessa a livre gestualidade que possa brotar, só mesmo o espírito carnavalesco da chanchada carioca e o desbunde dos marginais deu trégua nesta direção bitolada.

JTN: Mas, voltando um pouco para a discussão na imprensa quando do surgimento do filme – lembro-me de uma ocasião, até conversamos, eu e a Vera, sobre isso na FAU –, havia pessoas que diziam “não”, sem se deterem diante da obra. O filme pôs em evidência universos ideológicos que se entrecrocavam. Uns diziam: “*É isso mesmo o Brasil de Fernando Henrique Cardoso, deteriorou-se o espaço da convivência a esse ponto, é só violência, só gangues que se guerreiam*”. Então, o filme para uns é o retrato do real. Enquanto outros diziam: “*Nada a ver, a realidade é muito mais rica, esse filme não tem nada a ver com a realidade, porque tem muito mais coisa em jogo no real, tem mais ação, não é só a violência*”. Então faltou, para a maioria dos que debateram *Cidade de Deus*, responder a estas perguntas simples: o que é a obra? O que é a linguagem? O que é a imagem? O que é a narração? Isso ainda está por ser discutido, incorporado como algo interessante também, ou seja, o objeto, a obra.

RMJ: Acho que sim, mas, depois da recepção ideologizante contra e a favor, só um ensaísmo mais cuidadoso começa a dar conta disso. Também acho que até mesmo esse aspecto do desvio da trama para a engrenagem da guerra é defensável: se nós fabricamos esta violência, por que não podemos fabricar uma discursividade, uma narrativa dessa violência com igual desenvoltura?

JTN: Da mesma forma que os EUA tinham feito filmes de gangsteres, mas antes conviveram bastante com as gangues reais, tal como tematizado pela sociologia da Escola de Chicago.

Algumas publicações de Rubens Machado Jr. ligadas aos temas da entrevista

MACHADO Jr., Rubens. A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista. In: CARDENUTO FILHO, Reinaldo (Org.). *Golpe de 64: Amarga memória* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

Cinema e Populismo. *Cinusp – Cinema e populismo*. FAUUSP: Cineclubefau, 1977.

Cine-Olho 4 – Editorial. *Cultural do DCE-USP: Caderno de textos*. São Paulo, 1978.

Consciência cineclubista. *Cine-Olho*, n. 3, Rio, 1977.

Filmografia sobre a cidade de São Paulo. In: MARCHETTI, Roseli (Org.). *Projeto. Fotografia e cidade: Um resgate do cotidiano de São Paulo (Textos selecionados)*. São Paulo: SMC-DPH, Divisão de Iconografia e Museus, Serviço Educativo, 1999.

Imagens da metrópole na França e no Brasil: Representações modernas e contemporâneas. *Mostra e Colóquio Representações da Metrópole Brasil / França*, catálogo. São Paulo: Cinusp, CEM-Cebrap, CTR/ECA-USP, 16/8, p. 2, 3/9/2004.

PEIXOTO, Mário. In: MIRANDA, L. F. R.; RAMOS, F. P. (Org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

Notas para pensar o espaço de Terra em transe. In: BERNARDET, Jean-Claude; COELHO NETTO, José Teixeira (Orgs.). *Terra em transe, Os herdeiros: Espaços e poderes*. São Paulo: Com-Arte, 1982.

O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, 1990; Círculo do Livro, 1988.

O espaço de Terra em transe. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 ago. 1982.

Observação sobre O anjo nasceu. *Cine-Olho*. 1979, São Paulo, n. 5/6.

Os filmes que não vimos. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: Cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: CGBB, 2001.

Poetas, artistas, anarco-superoitistas: A marginalia 70 e o cinema experimental. *Sinopse*, São Paulo: Cinusp, n. 10, ano VI, p. 97-102, dez. 2004.

SGANZERLA, Rogério; MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão P. (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

São Paulo e o seu cinema: Para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954). In: PORTA, Paula. (Org.) *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

São Paulo, uma imagem que não pára. *Revista D'Art*, n. 9/10: Arte e Cultura: a Cidade como Lugar. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, p. 59-66, nov. 2002.

Tempos de cinema no Brasil. *Cinemais*. Rio. n. 15, p. 43-60, Rio, jan.-fev. 1999.

Marginalia 70: O experimentalismo no super-8 brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. (catálogo)

São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. São Paulo: Ed. Unicamp. (no prelo)

CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DO CINECLUBEFAU

Talvez para falar algo sobre a história do Cineclubefau tenhamos de remeter-nos ao personagem vivido por Geraldo Del Rei no filme *Bebel, garota-propaganda*, de Maurice Capovilla, lançado em 1967: ele era um aluno da FAU, na época na rua Maranhão. Outro ponto de alusão à discussão de cinema, nos anos 60, em nossa faculdade deve ter sido a participação nas atividades promovidas pelo Grêmio da FFCL (atual FFLCH) no prédio da Maria Antônia, por ser próxima da Maranhão e ter mais alunos que a FAU. Mas a pré-história imediata do Cineclubefau está na atividade do hoje professor Roberto Righi como encarregado das exibições de filmes entre os membros da diretoria do GFAU, eleita no final de 1971 e que recebeu os calouros de 1972, nossa turma. Foi uma semente que germinou, bem depois, na primeira vez que falamos em criar um cineclubes na FAU, em uma conversa em pleno almoço no “bandejão”, no primeiro semestre de 1974. Formulada a idéia, a primeira “realização” prática decidida em nome do embrionário Cineclubefau foi participarmos, ainda apenas os dois, da Jornada Nacional de Cineclubes realizada em Campinas, no segundo semestre de 1974. Mas já havia um primeiro núcleo de organizadores informais: Luiz de Pinedo Quinto Jr. (turma de 1973), Alfredo de Medeiros Aires (1973), André Vainer (1974), Alfredo Buzo (1973), Antônio Arnot Crespo (1973), Victor Nosek (1971). A apresentação oficial do Cineclubefau perante a faculdade deu-se com um manifesto-convocação e com uma mostra de filmes programada para a recepção de calouros de 1975, em que trouxemos – para falar a umas cinco ou seis pessoas... – o grande teórico e mentor do cinema brasileiro, professor da ECA falecido dois anos depois: Paulo Emílio Salles Gomes. Um novo membro aparece nesse ano: Joaquim Marsicano Guedes. No decorrer das atividades daí em diante, exibição de filmes seguida de debates, a sessão sendo anunciada para a comunidade da FAU por meio do megafone do GFAU. Tomamos posse do “chiqueirinho” entre os estúdios 2 e 3 como sede. Aí eram realizadas nossas reuniões deliberativas e também para discutir alguns textos teóricos, e o mais famoso de todos, o qual gerou mais reflexão, foi o “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”, assinado pelo poeta surrealista André Breton e pelo pintor muralista mexicano Diego Rivera, mas na verdade co-escrito por Leon Trotski. Esse escrito tinha uma proclamação final, ainda hoje, digna de ser divulgada: *“Toda sorte de liberdades para a arte!”* Era o clima de mobilização política dos estudantes contra a ditadura militar, que nos impedia, além da organização política, de ver alguns dos melhores filmes feitos no mundo. Mas nossas atividades foram incorporando mais colegas, e também professores (um dos quais nos apoiaram foi Lúcio Gomes Machado) e funcionários, especialmente entre os assistentes ocasionais das sessões no Auditório. Destaque deve ser dado à incorporação ao grupo cineclubista da presença fundamental do funcionário Toninho, que a par de ser quem institucionalmente nos respaldava as exibições, era o técnico encarregado da operação do projetor. Embora, com o tempo, alguns colegas tenham também se tornado projetoristas eficientes, a ponto de ajudarmos, ensinando, a formar outros cineclubes em São Paulo, mas também em outras cidades. Porque fomos co-fundadores da Federação Paulista de Cineclubes, criada na cidade de Avaré ainda em 1975. Depois participamos das Jornadas Nacionais de Cineclubes de Juiz de Fora (1976), Campina Grande (1977) e Caxias do Sul (1978), quando fizemos parte de uma primeira chapa de oposição, da qual fomos organizadores, perdendo por 54 a 52 a direção do Conselho Nacional de Cineclubes. No entanto, o grande momento do cineclubes no âmbito da FAU deu-se em 1976, quando a maior leva de calouros, entre todas as turmas, interessou-se por juntar-se às nossas atividades: entre eles, Ari Veloso, Miguel Buzzar, Dimas Bertolotti, Fernando Meirelles, o cineasta de *Cidade de Deus*, Rui Moreira Leite, Paulo Morelli, Dario Vizeu, Caíto Marcondes. É importante ressaltar no estilo de atuação do Cineclubefau, com as atividades práticas, de projeção, mas também de realização, a ênfase nos debates (*“É preciso quebrar a relação de passividade entre o espectador e os filmes”*: um dos *slogans* que nos orientavam então), e no lançamento de textos, menos escritos por nós, e mais copiados dos livros de nossos autores favoritos. Nosso cineclubes prosseguiu com um trabalho mais intenso até 1978, que já em 1979 foi se rarefazendo até que, em 1980, encerrou-se, sem brigas ou rupturas. Mantivemos como nossa principal contribuição para a prática cineclubística – que nos diferenciava da esmagadora maioria dos grupos de cinema – a insistência em que programar filmes para exibição era fazer uma combinação, marca da democracia, de critérios que poderiam levar uma película a ser escolhida: seja por ser de denúncia, seja “de arte”, seja histórico, seja experimental, seja cômico, seja devido a algum tema presente no enredo a permitir uma discussão, seja mesmo por puro entretenimento. Muitos setores do movimento político julgavam (alguns ainda julgam) que não se pode ir ao cinema para se distrair, alegrar-se. (JTN)