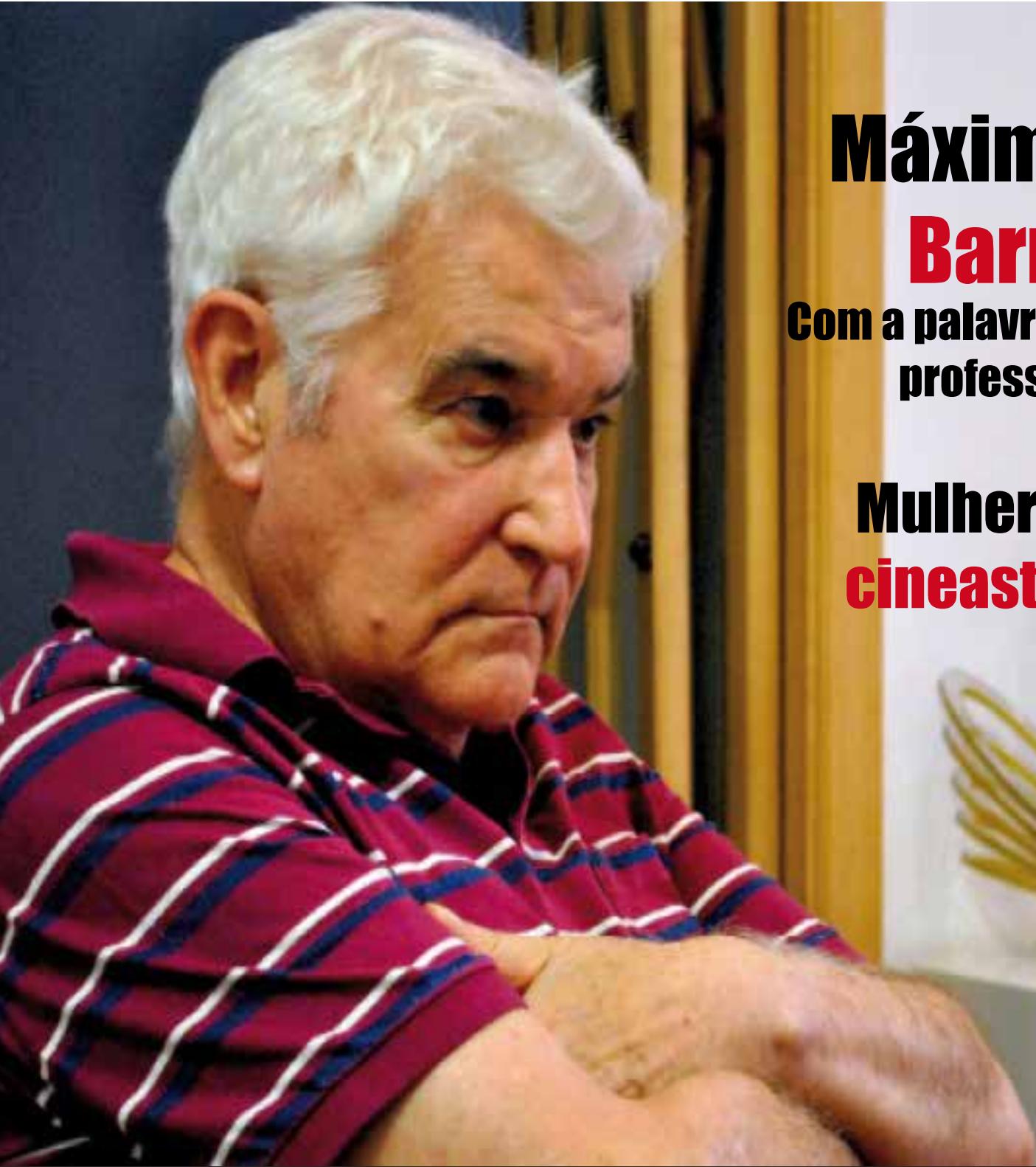




nº8

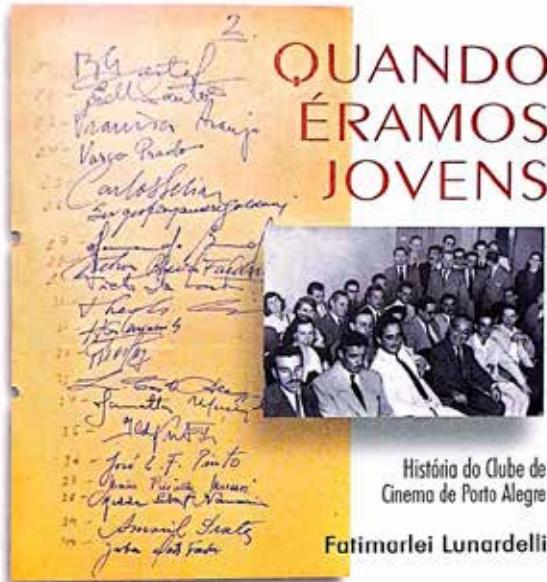
CINECLUBE **BRASIL**



**Máximo  
Barro**

**Com a palavra, o  
professor!**

**Mulheres  
cineastas**



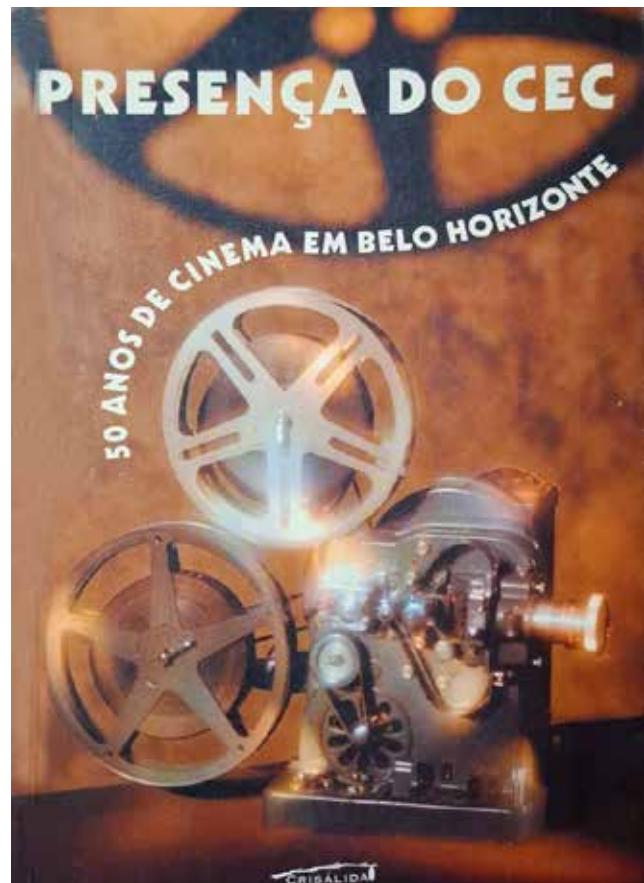
Editora  
da Universidade  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Fundado em 13 de abril de 1948,  
o **Clube de Cinema de Porto Alegre**  
é o mais longevo em atividade no país,  
até hoje.



**Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte** é o segundo mais antigo, em atividade no Brasil, fundado em 15 de setembro de 1951



**Clube de Cinema** de Marília, fundado em 12 de outubro de 1952 é o terceiro cineclube que permanece funcionando no país..



# EXPEDIENTE

CINECLUBEBRASIL  
uma publicação em parceria com o  
Centro Cineclubista de São Paulo

número 8

## Editor

Diogo Gomes dos Santos  
diogo\_gomescn@yahoo.com.br

**Jornalista Responsável**  
Oswaldo Faustino  
ofaustino5@uol.com.br

Secretário de Redação  
Cacá Mendes

## Colaboradores

Cacá Mendes/ Diogo Gomes dos Santos /  
Luiz Fernando Zanin Oricchio / Oswaldo Faustino

**Revisão**  
Ana Faustino

**Direção de Arte, Projeto Gráfico & Editoração**  
Joseane Alfer

**Foto Capa**  
Ricardo Massarelli

**Departamento Comercial – Anúncios/Assinaturas**  
Eduardo Paes Barbosa - j\_eduardopaes@ig.com.br  
Tel. 11. 7271.7051

## Conselho Editorial

António Gouveia Júnior (In memoriam)  
Luiz Orlando da Silva (In memoriam)

André Sturm - Antônio Leão  
Denizalde J. R. Perreira - Eufraudílio Modesto  
- Jorge Eduardo Paes Aguiar  
- Luiz Antônio Araújo (Lu Cachoeira)  
- Maria Candelária Moraes - Máximo Barro  
- Risomar Fasanaro

## Apoio Cultural



## Contatos

cineclubebrazil@gmail.com  
www.revistacineclubebrazil.com.br  
Tel. 11. 3735.0131 (Eduardo Paes)

Os textos assinados são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus respectivos autores e as opiniões neles expressas não representam necessariamente a opinião da revista. Autoriza-se a reprodução dos conteúdos, desde que seja citada a fonte.  
As fotos são autorais, inclusive aquelas pertencentes ao arquivo da revista. Demais fotos e imagens são de divulgação e provêm de bancos de imagens, disponíveis na internet.

Tiragem: 5 mil exemplares

# SUMÁRIO

Editorial e Cartas.....	05
Os pedaços da gente, na cidade .....	06
Saborosa e levemente adocicada .....	08
Missionária do celulóide e da celulose .....	11
Di, Glauber, Cuba .....	16
Mulheres cineastas .....	22
Maximo Barro .....	24
Impressões em Glauber - aos pedaços .....	36
Gonzagão, de Filho pra Pai .....	38



# Cartas

# Editorial

Meus caros da  
**revista CineclubBrasil**

Adoro a Boca do Lixo, e adorei o encarte dos postais "Musas da Boca". Sempre achei o cinema marginal uma pérola do cinema nacional.

Candeias é um gênio, achei incrível a entrevista dele. Não conhecia este jornal *Imagemovimento*, de 1985. Que impressionante o próprio Candeias ter revisado e editado a entrevista, nunca ouvi falar de algo desse gênero. Gostaria de conhecer este jornal. Como tenho acesso?

**Elisabeth dos Santos Farias**

Estudante de comunicação  
Jacareí/SP

## CineclubBrasil

Estive em uma das últimas edições do Festival de Paulínia e lá conheci Maria do Rosário Caetano. Fiquei impressionada com o talento e o trabalho que ela desenvolve na área de cinema. É difícil um jornalista nessa especialidade com tanta informação e segurança. Gostei muito da entrevista que vocês publicaram na revista. Precisamos de artigos como esse, que ampliam nossos conhecimentos e nos mostram como pessoas comuns se tornam especialistas e mudam a história de nossa cultura.

Parabéns!

**Jorge Eduardo da Rosa**

Publicitário e ilustrador  
Bauru/SP

## Equipe da revista CineclubBrasil

Sou cineclubista desde 2008 e tive conhecimento desta publicação recentemente. Primeiro quero parabenizá-los pela iniciativa, pois venho pesquisando sobre o Movimento Cineclubista no Brasil e não tenho encontrado quase nada sobre o assunto.

Gostaria de saber mais e ter informações sobre livros, sites, encartes, enfim tudo o que puder me ajudar a entender esse movimento, que é cultural, mas tem uma veia social e política. Fiquei sabendo que nos anos 1970 os cineclubs eram ligados a partidos políticos de esquerda, mas, como já disse, não tenho bibliografia alguma que afirme isso.

Vocês podem me ajudar?

Também quero dizer que ao ler a entrevista do cineasta Silvio Tendler, consegui ampliar meus horizontes, e hoje sou mais fã dele do que já era.

Obrigado

**Sidney Roberto Cavalcanti Filho**  
jornalista  
São José dos Campos/SP



Arte final: Joseane Alfer

## 10 ANOS DA REARTICULAÇÃO DOS CINECLUBES

Em 2013 o cineclubismo mundial comemora seu primeiro centenário, e no Brasil completam-se 10 anos da Rearticulação do Movimento, em São Paulo, iniciado com o seminário Cineclubismo: Olhar Sobre Telas; e naquele mesmo ano – 2003 –, aconteceria, em Brasília, a 24ª Jornada Nacional de Cineclubs, de 21 a 23 de novembro, com respaldo e apoio do Governo Federal.

Naquele início dos anos 2000, a palavra cineclub virara uma espécie de grife. Era até chique "agregar" o termo a alguma atividade... As ações dos cineclubistas assumiam novos contornos: a produção de imagens se tornaria um novo pilar da atividade. Era só uma questão de tempo, pois a internet e toda a parafernália tecnológica batia à porta. Inexoravelmente.

E o que poderia ser uma militância – como nos anos anteriores – tornava-se algo mais empreendedor. Os novos tempos cobravam isso, com a consolidação de um Estado mais democrático, participativo, de se ter um trabalho cultural financiado pelo erário público, fomentava e estimulava a formação de pessoas que fossem militantes, amantes da arte de exibir e ao mesmo tempo profissionais.

No ano seguinte, em 2004, continuaria a retomada das Jornadas de Cineclubs (encontros anuais). A partir de 2005, o bloco hegemônico da direção nacional deixa escapar os encontros anuais, cria-se uma nova entidade nacional, o Conselho Nacional de Cineclubs Brasileiros, por não se conseguir reorganizar a anterior – a organização não contava com boa parte dos cineclubistas brasileiros, orientando-se numa outra direção.

Se, por um lado, o Centro Cineclubista de São Paulo comprehendia que o momento carecia de uma entidade que absorvesse o Ser cineclubista, sem excluir o Ser cineclube, o CNCB priorizou a atividade que fosse registrada nas páginas da bíblia cineclubeira, comprovada com CNPJ inclusive, mas aceitaria se encantar com as diretrizes do Estado, se preciso fosse, em função da sua sobrevivência financeira e institucional. Mantendo uma política cineclubista que não representa a maioria de fato. O resultado está aí; diretoria com mandato vencido, Assembléia Nacional sem data para a realização, Assembléias convocada para ocorrer fora da Jornada Nacional, fato sem precedentes em sua história... Os cineclubs? Vão bem, obrigado!

# Os pedaços da gente, na cidade

Cacá Mendes



Foto: arquivo

Sabendo que São Paulo faz aniversário em 25 de janeiro, dia desses saí do Largo do Cambuci, na caminhada, a pé, no chinelo, nos dedos, na sola, no muque das pernas e entrei na Rua São Paulo, porque ali estão dois pedaços de mim, ambos mais ou menos perto, em datas também. Para que as coisas pudessem se encaixar, na sequência delas, peguei a rua pelo final e fui em direção de onde ela nasce em soberba e altura, lá bem perto da Rua da Glória, Praça Almeida Júnior, para as bandas da Avenida Liberdade (a avenida do famoso bairro dos imigrantes japoneses, bem no topo do Bairro da Liberdade)...



Foto: arquivo

Bairro da Liberdade/São Paulo, a maior colônia japonesa fora do Japão

Mas se isso tudo é pra dizer outra coisa, é verdade, que não o direi se ao menos esse pequeno traçado não o fizer, em geografia mínima que seja.

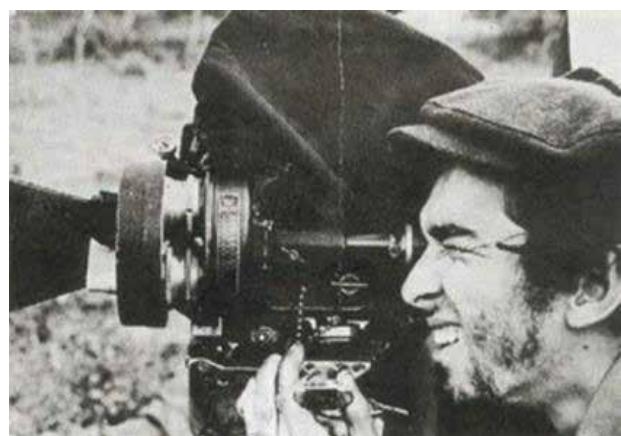


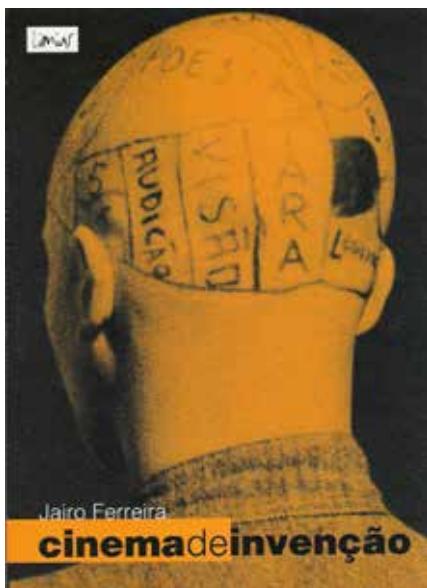
Foto: arquivo

Jairo Ferreira, diretor e crítico de cinema

Pra ter uma idéia, a Baixada do Glicério, onde se encontra a dita aí em cima, é um local há tempos habitado pelos que vivem nas bordas, nas quebradas, nos vãos, caindo pelo ralo, dos que vivem do pouco que vai escapando das partes boas de São Paulo, a Metrópole. Não direi de outro jeito, não mesmo: o rio se guia pelo eixo, é verdade,

mas o que seria dele sem suas margens? E elas o representam, em cor, textura e cheiro, tudo em creme e osso, escorrendo e batendo no sempre da vida como for e será.

E se refiz aquele caminho foi por vontade aguda de lembrar, mastigar um pouco o meu passado por ali, no início dos anos 90, por exemplo, de minha alguma amizade com o cinepoetaaudiovisualista Jairo Ferreira (1945-2003). Exatamente ali, num trecho da Rua São Paulo, viveu e morreu, em um pequeno apê, o homem que morreu de CINEMA, morreu principalmente daquilo que foi e não foi de ser seu no pleno. Ele é o cara, o crítico, o cineasta, o poeta, o jornalista, o amante sem vergonha do CINEMA brasileiro, que vivenciou e escreveu Cinema de Invenção (<http://cinema-de-invencao.blogspot.com/>). Veja, meu caro leitor, veja isso... Mas dele agora não posso falar, não mesmo, e eu preciso chegar ao final da rua.



Naquele mesmo dia ainda, pisei no outro trecho da Rua São Paulo, a uns duzentos metros dali do Jairo, do então, bem onde ela se prepara para subir, no definitivo, o morro em direção à Avenida Liberdade e lá se fechar no seu início... Nesse pedaço da rua ficava a casa do amigo Zé Reinaldo, que a dividia com o outro amigo, o artista plástico Chico Martins, o mesmo cara que me apresentara Zé Keti. E isso aconteceu ali mesmo, quando num churrasco na casa desses dois o sambista era o grande convidado daquela tarde, lá pelos idos de 1995, talvez. Ah, o Zé e todos os seus ketis de Rio a São Paulo de Brasil, que eu vi, na minha frente, ao vivo, transformando caixinha de fósforo em bateria de escola de samba, orra. Meninos, eu vi.

Fiquei ali algum tempo parado no ermo das minhas recordações, oculto em mim, diante do que havia sido a casa desses amigos e do que havia sido o Recanto do Assaré... Sim, ali mesmo naquele pedaço da Baixada, bem do lado da porta da casa deles, pasme, havia também o bar nordestino Recanto do Assaré. E diz minha amiga Zezé, que foi amicíssima de ombro do Keti, que Ribinha, o dono do Recanto, foi o homem que apresentou Patativa do Assaré a São Paulo e São Paulo a Patativa, ora.



Ze Keti

Mas, não me lembro bem de quantas vezes por lá eu me curvei em risos e cervejas com esse pessoal todo, ufa. E olha que no terceiro copo eu já paro. Porém, pra durar bastante a conversa e de lá não sair nunca, ficava fingindo com um copo de cerveja na minha frente, pela metade... Eu, o boêmio que nunca fui e quis ser, e quis porque nunca fui; todavia, o boêmio que sempre quis eu fui ser, fui.

Aqui eu paro com esse pedaço de mim num canto da cidade, uma que me acolhe, me ama, me beija e me tira o fôlego, mesmo quando, em pele de migrante, apanho, sou chutado, pisoteado... Mas ela não, São Paulo sempre me tira das cinzas – como uma mãe tira e salva o filho do mal, sempre.



Maria José, conhecida pelos amigos como Zezé, e Sandra Massareli, ambas cineclubistas no Encontro Paulista de Cineclubes em Santos, 2004



# Saborosa e levemente adocicada

Oswaldo Faustino



Foto: arquivo

Cena do filme *Estômago*, de Marcos Jorge, 2007

"O Brasil é o único país do mundo onde ninguém come ninguém, por via oral". Com essa frase, postada abaixo de seu título numa edição de final do ano de 1972, o semanário *Pasquim* ironizava a comoção mundial sobre o fato de os sobreviventes da queda de um avião uruguai, na gelada Cordilheira dos Andes, terem se alimentado com a carne dos que morreram em consequência do acidente



A história da queda da aeronave da Força Aérea Uruguai que fazia o voo fretado 571, transportando 45 pessoas, a maioria jogadores e equipe técnica de um time de rugby e seus familiares, em outubro de 1972, inspirou alguns documentários, filmes de ficção e programas de TV. Aqui chegaram, pelo menos, duas ficções – o mexicano *Os Sobreviventes*

*dos Andes* (*Survive!*, 1976), de René Cardona Jr., e o norte-americano *Vivos* (*Alive!*, 1992), de Frank Marshall – e o documentário franco-uruguai *Vengo de um Avion que Cayo em las Montañas* (2007), de Gonzalo Arijón, exibido na 32ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.



Dizem que a carne humana, além de bastante nutritiva, é saborosa e levemente adocicada, ao contrário da maioria dos filmes que trazem a temática do canibalismo. Esse tema geralmente é amargo e violento, porém, é recorrente no cinema, não só em filmes do gênero terror, ou suspense, mas também em comédias e dramas, em que a ingestão da carne humana ocorre sem conhecimento o do comensal,

que, muitas vezes, tece elogios aos dotes culinários da cozinheira ou do chef, movidos por desejo de vingança. Um apelo que costuma cair no gosto do grande público.

### VAI UMA CARNINHA, AÍ?

Talvez nenhum filme com essa temática tenha conquistado o status de *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme, em que Anthony Hopkins interpreta o psicopata canibal Hannibal Lecter, cuja voz grave, serenamente, relata à linda agente do FBI, interpretada por Jodie Foster: "...então, comi o fígado dele com fava e uma garrafa de Chianti". Um filme muito benfeito, tenso e inteligente em que é impossível não ter a expectativa de ver Jodie Foster num grande prato de porcelana, ladeada por batatas à dorê e brócolis, saboreada aos suspiros por Hopkins, que também protagoniza, em 2001, *Hannibal*, de Ridley Scott.

Duas décadas antes, o deficiente intelectual Leatherface (rosto de couro, por conta da máscara que lhe cobre a face), morador de uma cidadezinha texana, é manipulado pelos irmãos que o levam a torturar, mutilar e matar suas vítimas para ser comidas por sua família canibal. Esse é o mote principal do clássico de terror *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), criado pelo diretor Tobe Hooper, filme de baixo orçamento e megafaturamento que ganhou remakes bem mais caros: um homônimo, de Marcus Nispel, em 2003; *O Massacre da Serra Elétrica - o Início* –, em 2006, de Jonathan Liebesman; e *O Massacre da Serra Elétrica 3D*, dirigido por John Luessenhop, ainda não exibido no Brasil.



Cena do filme *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante*, de Peter Greenaway

O cineasta britânico Peter Greenaway nos presenteia com uma sequência em que se vê o cozimento de um cadáver para ser servido

em um banquete, na comédia *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989). O quitute é um bibliotecário que tem sua solidão rompida ao se tornar amante da mulher de um gângster. Enquanto o criminoso, também dono do restaurante, e seus capangas devoram uma infinidade de pratos, o casal de amantes faz sexo no banheiro e na despensa do estabelecimento, com a complacência do cozinheiro francês. Revoltado, o marido traído manda matar o moço, o que gera um desejo de vingança na esposa insatisfeita, auxiliada pelo chef.

Se nesse filme a vingança contra o gângster é obrigá-lo a comer, inconscientemente, sua vítima, no drama *Tomates Verdes Fritos* (*Fried Green Tomatoes*, 1991), de Jon Avnet, é um indesejável marido violento e membro da Ku Klux Klan que se torna matéria-prima principal em um animado churrasco. Ao final, nos resta apenas um desejo: que a carne não seja tão indigesta quanto o personagem era em vida.



Cena do filme *Tomates Verdes Fritos*

### CANIBALISMO À BRASILEIRA

A antropofagia cultural propagada por Oswald de Andrade, no Manifesto Modernista, de 1922, foi o mote principal para o cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos realizar, em 1970, seu premiado *Como Era Gostoso o Meu Francês*. Baseado no diário do viajante alemão Hans Staden e em relatos do francês Jean de Léry, ambos do século XVI, sobre os índios tupinambás, que praticavam o canibalismo, o filme que representou o Brasil na Quinzena dos Realizadores, no Festival de Cannes, em 1971, trata do conflito entre culturas. Para aprenderem a manejar um canhão e combater os invasores de suas terras, os habitantes da floresta de uma etnia tupi entendem que têm de devorar o francês detentor desse conhecimento e com quem se relacionam muito bem.

Já no século XXI, Marcos Jorge, na premiada produção ítalo-brasileira *Estômago* (2007), retoma



a questão da vingança e dos talentos culinários do protagonista, o imigrante nordestino Raimundo Nonato, interpretado por João Miguel, que descobre na cidade grande a máxima “Na vida há os que devoram e os que são devorados”. Trabalhando como faxineiro num bar, aprende a cozinhar e suas coxinhas se tornam o must do estabelecimento. Ele se torna o cozinheiro de uma cantina italiana, onde aprende os segredos dos sabores e dos vinhos. Conquista, pelo estômago, uma prostituta. Preso, o talento culinário de Nonato, agora chamado de “Alecrim”, o livra das violências costumeiras que ocorrem nos presídios. Ele, porém, sabe a hora e a maneira certa para se vingar e servir a carne mais macia e saborosa, a humana.

### CANIBALISMO PARA TODOS OS GOSTOS

Enfim, ao longo da história cinematográfica, alguns filmes saborosos e outros nem tanto expõem o canibalismo seja de maneira explícita, ou meramente citada ou, ainda, surge de maneira simbólica. A seguir, uma lista de filmes com essa temática:

- **Como Era Gostoso o Meu Francês** (1971), de Nelson Pereira dos Santos;
- **Irei Como um Cavalo Louco** (*J'irai comme un Cheval Fou*, 1973), de Fernando Arrabal;
- **O Massacre da Serra Elétrica** (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper
- **Exorcismo Negro** (1974), de José Mojica Marins;
- **Os Sobreviventes dos Andes** (*Survive!*, 1976), de René Cardona Jr.;
- **Fases da Morte 8 - O Último Mundo dos Canibais** (*Ultimo Mondo Cannibile*, 1977), de Ruggero Deodato;
- **Emanuelle and the Last Cannibals** (*Emanuelle e gli ultimi cannibali*, 1977), de Joe D'Amato
- **Holocausto Canibal** (*Cannibal Holocaust*, 1980), de Ruggero Deodato;
- **A Guerra do Fogo** (*La Guerre du Feu*, 1981), de Jean-Jacques Annaud;
- **Cut and Run** (*Inferno in Diretta*, 1985), de Ruggero Deodato;
- **O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante** (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989), de Peter Greenaway;
- **Namorado Gelado, Coração Quente!** (*My Boyfriend's Back*, 1993), de Bob Balaban;

- **A Baixada dos Dinossauros** (*Nudo e Selvaggio*, 1985), de Michele Massimo Tarantini;
- **O Silêncio dos Inocentes** (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme;
- **Tomates Verdes Fritos** (*Fried Green Tomatoes*, 1991), de Jon Avnet;
- **Vivos** (*Alive!*, 1992), de Frank Marshall;
- **O Castelo Maldito** (*Castle Freak*, 1995), de Stuart Gordon;
- **Mortos de Fome** (*Ravenous*, 1999), de Antonia Bird;
- **Amantes Criminais** (*Les Amants Criminels*, 1999), de François Ozon;
- **Do Fundo do Mar** (*Deep Blue Sea*, 1999), de Renny Harlin;
- **Hannibal** (*Hannibal*, 2001), de Ridley Scott;
- **O Massacre da Serra Elétrica** (*The Texas Chainsaw Massacre* – remaker –, 2003), de Marcus Nispel;
- **Pânico na Floresta** (*Wrong Turn*, 2003), de Rob Schmidt;
- **Jenifer - Instinto Assassino** (*Masters of Horror – Jenifer*, 2005), de Dario Argento;
- **O Massacre da Serra Elétrica - o Início** (*The Texas Chainsaw Massacre: the Beginning*, 2006), de Jonathan Liebesman;
- **Estômago** (2007), de Marcos Jorge;
- **Vengo de um Avion que Cayo em las Montañas** (2007), de Gonzalo Arijón;
- **Juízo Final** (*Doomsday*, 2008), de Neil Marshall;
- **Raça Selvagem** (*Dying Breed*, 2008), de Jody Dwyer;
- **Dia dos Mortos** (*Day of the Dead* – remaker –, 2008), de Steve Miner;
- **As Strippers Zumbi** (*Zombie Strippers*, 2008), de Jay Lee;
- **A Estrada** (*The Road*, 2009), de John Hillcoat;
- **Garota Infernal** (*Jennifer's Body*, 2009), de Karyn Kusama;
- **Floresta do Mal - Caminho da Morte** (*Wrong Turn 3: Left for Dead*, 2009), de Declan O'Brien;
- **A Tribo** (*The Forgotten Ones*, 2009), de Jorg Ihle;
- **Livro de Eli** (*The Book of Eli*, 2010), de Albert Hughes;
- **Pânico na Neve** (*Frozen*, 2010), de Adam Green;
- **Somos lo que Hay** (2010), de Jorge Michel Grau;
- **A Mulher** (*The Woman* (2011), de Lucky McKee;
- **O Massacre da Serra Elétrica 3D** (*The Texas Chainsaw 3D*, 2012), de John Luessenhop.



Deve haver ainda muitos outros títulos sobre canibalismo – como podemos perceber, quase uma obsessão do diretor e roteirista italiano Ruggero Deodato –, mas essa lista de 40 filmes acredito que sejam suficientes para termos uma boa amostragem do quanto essa temática, aparentemente indigesta, é soberbamente apreciada pelo mercado cinematográfico.



Oswaldo Faustino é jornalista, escritor e roteirista

# Missionária do celulóide e da celulose

Luiz Fernando Zanin Oricchio



Foto: Diogo Gomes dos Santos, montagem fotográfica Joseane Alfer

Se ela pudesse, leria todos os jornais do mundo. Como não pode, contenta-se com os três que recebe em casa todas as manhãs e mais alguns “de todos os brasis”, que compra quando vai aos muitos cinemas que circundam a Avenida Paulista. Maria do Rosário Caetano é assim. Uma vocação de jornalista, como nunca vi igual. Fazinada pela notícia, fissurada pelo dia a dia, fanática pelo papel, usa a internet de maneira frenética, porém com um saudável pé atrás. Leitura, para ela, só na velha e boa celulose. Haja florestas para abastecer tanta fome.

Pois foi desse jeito, lendo e colecionando os papéis que ela não joga fora (para meu desespero), que Rô se tornou a mais bem preparada jornalista cultural do país – em especial quanto a um tema, o cinema, e o cinema brasileiro em particular, que ela acompanha de perto há décadas.

E, claro, acompanha não como leitora, mas como repórter, participante e testemunha. A Rosário pode ser vista e ouvida nos debates de uma infinidade de festivais brasileiros. É a rainha dos debates e moderadora de muitos deles. Parece conhecer todos os diretores, todos os atores, os figurinistas, os maquiadores, os contra-regras e pode chamar, pelo nome, do mais badalado produtor ao anônimo que segura as lâmpadas no set, que a gente chama de “pau de luz”. Nada nem ninguém do cinema brasileiro parece lhe ser estranho.

Por um simples motivo: Rô ama o cinema brasileiro porque ama o Brasil acima de tudo. É nacionalista, não no sentido estreito de ignorar o resto do mundo ou pregar patriotada. É nacionalista porque não se considera cidadã de segunda categoria por ter nascido no Brasil, em Minas Gerais, numa cidade chamada Coromandel. Pelo contrário. Orgulha-se

Foto: arquivo



de sua origem. Sente-se igual a todos, alemães, portugueses, norte-americanos, vietnamitas ou chineses. Pratica um nacionalismo do tipo que a coloca na altura dos olhos dos seus semelhantes. Nem acima e nem abaixo. No mesmo nível.

Foi pensando nisso que Rosário escreveu seu livro mais importante, o pioneiro *Cineastas Latino-Americanos* (Estação Liberdade, 1997), uma série de entrevistas e perfis biográficos com os principais diretores do continente. É leitura obrigatória para quem se interessa pelo assunto.



Maria do Rosário coordenando à mesa do Festival de Paulínia, em 2011, e diretores do festival

Foto: Diogo Gomes dos Santos

Por isso mesmo, sente-se particularmente solidária com os que sempre foram considerados “inferiores” pelos supostos donos do mundo (e às vezes por si mesmos): os brasileiros e todos os irmãos latino-americanos – nossos vizinhos de continente, em geral tão ignorados aqui mesmo no Brasil, cuja elite tem como modelo ora os europeus ora os americanos do norte.

Como são obrigatórios os livros que produziu para a coleção Aplauso, com perfis de cineastas e atores como Fernando Meirelles, João Batista de Andrade e Marlene França. Esses textos aliam a argúcia da entrevistadora, sempre bem documentada sobre o assunto ou o personagem, ao texto trabalhado e límpido, fruto de quem frequenta os melhores autores da literatura. Sim, a Rosário, além de formada em jornalismo, concluiu o curso de letras, ambos na UNB, em Brasília, cidade para onde foi depois de sair de Coromandel e onde passou a juventude, casou-se, teve filhos, trabalhou e deixou enorme número de amigos e admiradores, quando de lá saiu, em 1994, para viver em São Paulo.



Maria do Rosário no lançamento do livro *Cangaço o Nordestern no Cinema Brasileiros*, de sua autoria

Foto: arquivo

Durante muitos anos Rosário trabalhou nas redações de jornais como o *Correio Braziliense* e

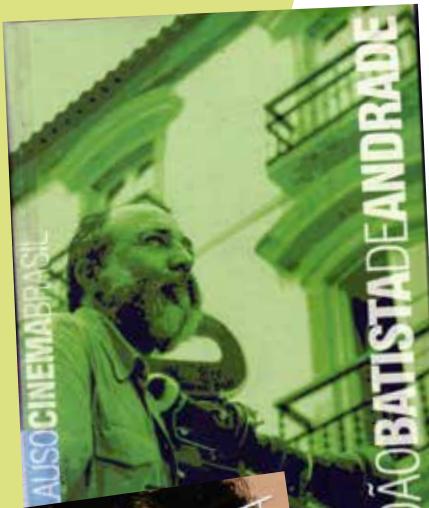


Foto: arquivo



*Jornal de Brasília*, como repórter, repórter especial ou editora de cultura. Tornou-se correspondente do *JBR*, em São Paulo, quando para lá se mudou. Ao deixar o jornalismo diário, depois de muitos anos de atividade, passou a atuar na internet. "Analfabeto digital", como ela mesma se define, tirou do nada um boletim que batizou de Almanaque. Uma publicação artesanal, que ela envia manualmente para 3 mil pessoas e lhe valeu uma tendinite crônica no braço direito.



Maria do Rosário ao lado do cineasta João Batista de Andrade

Foto: arquivo

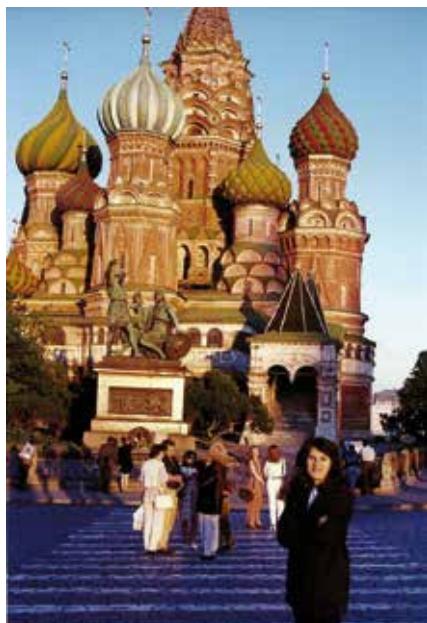
e não é raro que pautem jornalões tradicionais e sejam citados por essas publicações. Algumas revelações do Almanakito se tornaram reportagens escritas nos jornais de primeira linha do país. Rosário é prova viva do alcance e das possibilidades do jornalismo na internet.



Maria do Rosário no Festival de Paulínia/SP

Foto: arquivo

Com seu Almanakito, ela multiplicou seus correspondentes e amigos pelo Brasil afora e mesmo no exterior (um dia, para minha surpresa, ela veio me falar de uma amiga russa, Elena Beliakova, que havia conhecido na rede e era fã de Jorge Amado). Criou uma rede de dependentes do Almanakito, viciados que se informam e se orientam pela leitura desse boletim e se queixam quando eventualmente são esquecidos nas remessas.



Maria do Rosário em Moscou; ao fundo Catedral de São Basílio, 1995

Foto: arquivo

Em pouco tempo, o Almanaque, que é mensal, e o Almanakito, um derivativo diário, tornaram-se referência nacional no meio cinematográfico

Aos 55 anos, a Rô continua em atividade febril. Percorre vários festivais de cinema ao longo do ano e até já perdeu o medo de avião, menos por



Foto: arquivo



mérito que por necessidade. Quando está em casa, consome seu dia lendo, fazendo contatos e abastecendo edições sucessivas do Almanakito. Tornou-se ponto de referência de informação quente e de credibilidade, coisas raras na internet. É uma jornalista em tempo integral.



O encontro de uma pessoa com sua vocação não se dá sem problemas. Rô se queixa de dores de cabeça recorrentes, típicas de quem vive o tempo todo no olho do furacão. Ainda acha que pode pegar o mundo com as mãos, esse mundo que teima em crescer em escala exponencial e a lhe fugir do controle. Leva tudo a sério, com o fanatismo dos santos e dos devotos. Por isso às vezes lhe falta o humor, que tanto ajuda a relativizar as coisas.

Pensando bem, tudo isso está interligado e faz parte de um sistema: quem se acha imbuída de uma missão não se permite descanso nem brincadeiras. Para a Rô, o cinema não é uma diversão, nem mesmo uma arte – é uma causa. E ela a defende com o rigor de uma revolucionária. São defeitos ou qualidades? Depende do ponto de vista. Há quem ache a sua dedicação ao trabalho excessiva, roubando tempo e atenção que poderiam ser empregados de outra forma. Existe quem pense que nada existe de mais bonito que uma paixão como essa, levada às últimas consequências. Como julgar de maneira objetiva, ainda mais quando se ama a personagem?



Foto: Diogo Gomes dos Santos

**Luiz Fernando Zanin Oricchio** é jornalista e crítico de cinema do jornal O Estado de S. Paulo (Estadão), autor dos livros Cinema de Novo – um Balanço Crítico da Retomada, Guilherme de Almeida Prado (coleção Aplaus) e Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil, além de companheiro, há quase duas décadas, de Maria do Rosário.



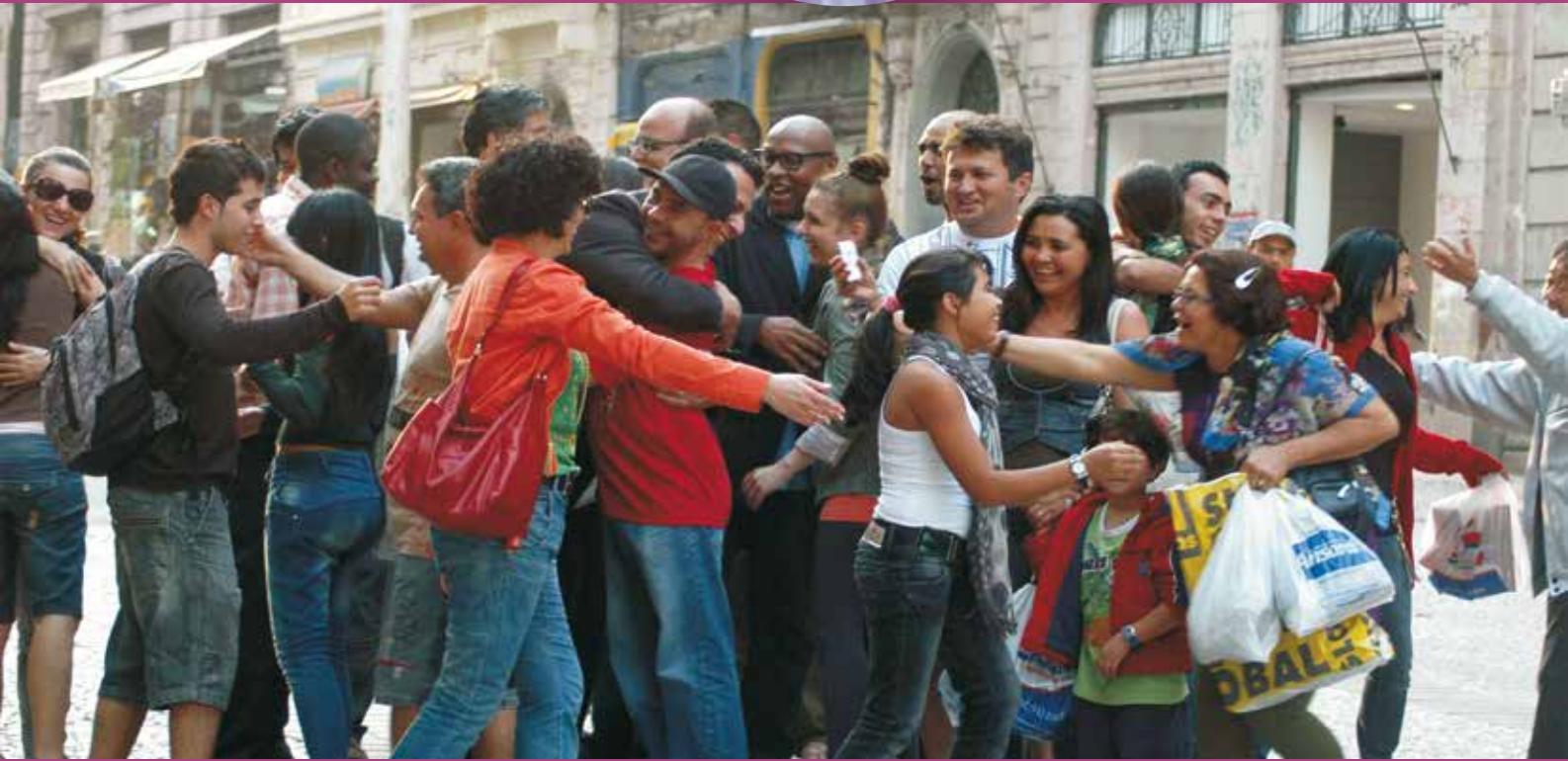
# A Paz é o Caminho

um filme de  
**Diogo Gomes dos Santos**



Arte Final: Joseane Alfer

Doc/Fic, Digital, Cor, 27 min, Brasil, 2011



Produção

**CeBra  
PAZ**

Apoio

Centro  
Brasileiro de  
Solidariedade  
aos Povos e  
Luta pela Paz

Realização

The logo for Cine à vapor, featuring a stylized map of Brazil and the word "cine à vapor". Below it is the logo for the Brazilian government, "GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA".

Diretora de Produção: **Vanessa Frisso** e **Aline Penna** - Produção Executiva: **Vânia Feitosa** - Direção de Arte: **Joseane Alfer** - Desenho e Som e Mixagem: **Celso Moretti** - Fotografia e Câmera: **Lucas Trabachini** e **Felipe Astolfo** - Música Original: **Pepe Guimarães** - Música Tema: **Gabino Palomares** - Making Off: **Rui de Souza** - Roteiro: **Diogo Gomes dos Santos, Joseane Alfer e Oswaldo Faustino** - Edição: **Diogo Gomes dos Santos e Lucas Trabachini**



Secretaria do  
Audiovisual    Ministério da  
Cultura

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

# Di, Glauber, Cuba, eu e os cineclubes - 1

Diogo Gomes dos Santos



Foto: Diogo Gomes dos Santos

Fisicamente, um filme pode ser tocado, manuseado, visto a olho nu, embora dessa maneira ele não se completa como narrativa, linguagem, fábula, como ferramenta de expressão, como intérprete de uma sociedade, de um povo. Como imagem em movimento, ele só se completa quando projetado, e bem projetado.

Suas imagens são impressas em uma base chamada de película, composta de emulsões sensíveis à luz, à base de sais de prata. São fotografias ligeiramente sobrepostas umas às outras, feitas numa velocidade de 24 fotogramas por segundo que, quando projetadas, dão a ilusão de movimento. Isso acontece por causa de um fenômeno presente no olho humano chamado de persistência da retina. O olho humano tem a capacidade de reter por uma fração de segundo uma imagem, que projetada em sequência – de 24 fotogramas por segundo –, cria a ilusão do movimento. Portanto, você pode tocar, manusear uma película, mas só vê quando projetada em uma tela branca.

Certa tarde, o cineasta paranaense Sylvio Back entrou na Dinafilme e pediu para ver o filme *Pátria Redimida*, de João Baptista Groff/1930, para uma pesquisa que estava fazendo visando seu futuro filme.

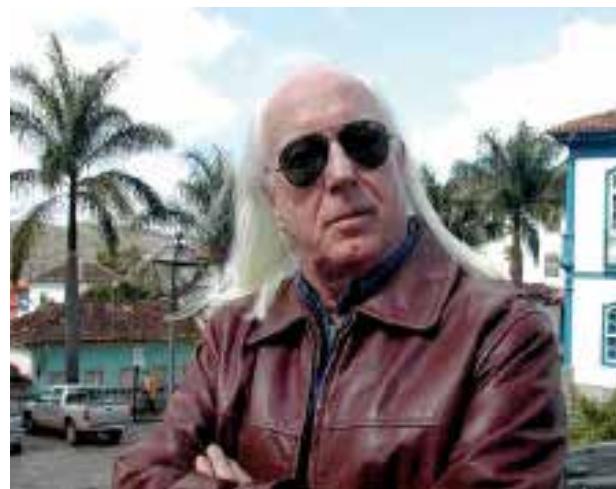


Foto: arquivo

Sylvio Back, cineasta

De imediato pensei: "Quanta honra projetar um filme para tão ilustre figura". Isolei uma das salas, improvisei uma telade papel branco colada na parede, comecei a preparar o projetor, quando ele falou:

— Não precisa projetar o filme!

Fiquei meio sem entender, achando que ele mesmo poderia querer projetar. Mas ele insistiu:

— Pode deixar.

— Mas você não quer ver o filme?

— Quero sim, mas pode deixar que eu vejo assim mesmo, na mão.

Não entendi nada mesmo, mas fiz o que pedira: uma cadeira virada para a janela. Era uma tarde luminosa. Solicitou uma vassoura, passou-a no chão em frente à cadeira e começou a desenrolar o filme, enquanto colocava-o contra a luz do sol. Minutos depois, quando ele começou a enrolar o filme de volta no carretel, eu solicitei e terminei de enrolá-lo na enroladeira.

Tempos depois, quando não havia mais dúvidas sobre a ida para Cuba, participar da 2ª Edição do Festival Internacional de Cinema de Havana, e da nossa participação no Mercado de Cinema Latino Americano – MECLA –, lugar de venda, compra e troca de filmes, tive então de preparar a viagem e procurei selecionar filmes brasileiros que pudessem interessar a outros países, visando possíveis trocas.

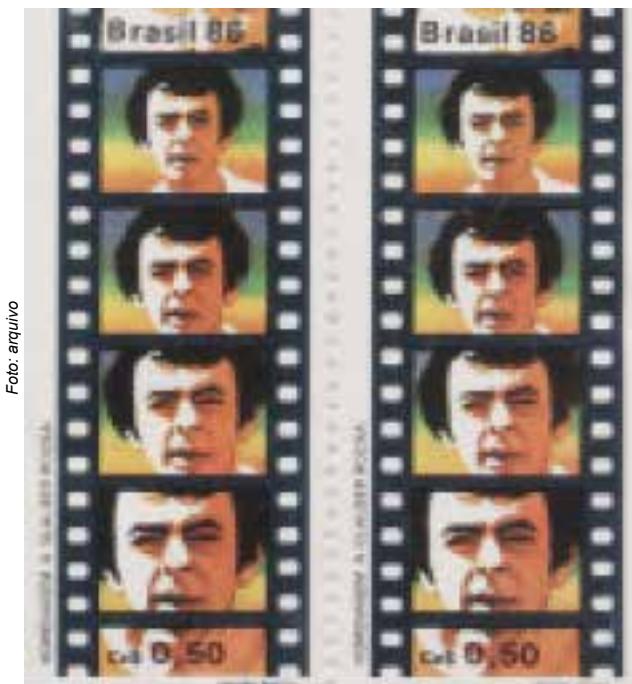


Foto: arquivo

Cosme Alves Neto, que havia sugerido nossa ida (Dinafilme) ao festival, em função do filme *Vento Contra*, de Adriana Mattoso, de 1982, disse entre outras coisas que o festival faria uma homenagem



a Glauber Rocha — que falecera em agosto de 1981. O festival acontecia na primeira quinzena de dezembro do mesmo ano —, mas faltava um filme do diretor, que era o único que a cinemateca de Cuba não tinha.

Inventei às pressas uma programação de curtas-metragens; requisitei na Embrafilme vários filmes produzidos pelo antigo Instituto Nacional de Cinema – INC –, em sua maioria, filmes de Humberto Mauro. Dentro de cada lata do filme, vinha o Certificado de

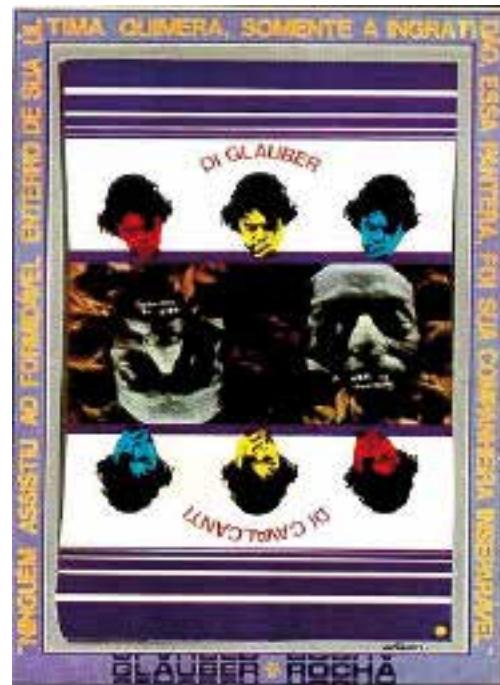


Foto: arquivo

Censura original. Xeroquei todos os certificados, devolvi junto com os filmes e retive os certificados originais e uma cópia do filme *Vês! Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Sua Última Quimera; Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável* – ou apenas *Di Glauber*, como a fita ficou conhecida.

Nessa época, aqui no Brasil a ditadura militar e a censura continuavam ferozes, apesar dos avanços da sociedade civil, e lá vamos nós, clandestinos, para Havana.

Na hora de passar pela vistoria da Polícia Federal,



Foto: arquivo

estendi a mão com o passaporte, o agente do guichê olhou bem pra mim, impávido, depois de algum tempo, que não deve ter demorado mais que dez segundos, mas eu devia estar com uma cara que denunciava qualquer coisa, o agente letamente pegou o passaporte e perguntou:

- Pra onde você vai?
- Pro Panamá.
- Panamá!... Você tem família lá?
- Não, vou de férias.
- Você vai de férias para o Panamá!... De férias... Para o Panamá!!!
- Enquanto falava, com o passaporte aberto na mão, o agente chacoalhava o passaporte bem rapidinho, batia-o na mesa, como se estivesse querendo que alguma coisa saísse lá de dentro, e eu respondia.
- É.
- De férias, para o Panamá?!... Seu Diogo, no que o senhor trabalha?
- Eu sou animador cultural.
- O que faz um animador?
- Deus do céu, eu não sei exatamente o que respondi,

só sei que suava, suava... No meio da conversa o cara me cortou e falou:

– Tá bom seu Diogo, quer dizer então que o senhor vai de férias para o Panamá? Tá bom, divirta-se, mas tome cuidado hein, não vai me passar para o outro lado do canal. Saí dali com a impressão de que o agente sabia tudo o que eu ia fazer naquela viagem de férias e que o destino, apesar da passagem e do passaporte, não seria o Panamá!

## Di, Glauber, Cuba, eu e os cineclubs - 2

Clandestino em Cuba, 1982, para participar do 2º Festival Internacional de Cinema de Havana, por volta das 15 horas, marcamos, “nosotros” e Cosme Alves Neto, para nos encontrarmos com Hector Garcia Mesa, diretor da Cinemateca.



Foto: Diogo Gomes dos Santos.

Mural de cartazes do Festival de Havana; em destaque, o cartaz do filme *La Decision de Vencer*, trocado por um filme brasileiro

Do Hotel Nacional até a sede do festival, caminhando, como gostava de fazer o trajeto, levava entre 25 e 30 minutos. Dessa vez saí antes porque no meio do caminho tinha a “Coppelia”, ah! a “Coppelia”, no meio do caminho, tinha a “Coppelia”, mas também tinha no meio do caminho, derreando da rota um pouquinho, o “Cinecito”, um cinema exclusivo para crianças. Antes e após a sessão, os pais levavam e pegavam seus filhos. Entrar não podia. Lá dentro, uma equipe preparada para lidar com a gurizada. O gosto pelo cinema lá começa na tenra idade.

Nas tardes de domingo na “Havana Vieja” — a

feira de livros ao ar livre, a preços acessíveis a uma população de baixo poder aquisitivo, mas de estima elevada uma oitava a mais —, é algo de extraordinário, e a frase do comandante é famosa: “No decimos al pueblo cree, Le décimos Lee”. Passar por lá é sobre peso na mala ao voltar.

Foto: Diogo Gomes dos Santos



Mas seguindo em frente, sem as surpresas dos “desvios”, tinha a Coppelia, ah! a Coppelia, a melhor sorveteria que conhecia até então. Lá já estava Cosme, como sempre de camisa “Goiabeira” estilo panamenha, com seu inseparável charuto Havana, acompanhado por Fernando Birri; Leon Hirszman; Paul Leduc; Paula Gaetan; entre outros. Enquanto seus amigos se deliciavam com as variadas ofertas geladas, Cosme, a certa distância, educado como sempre, baforava...



Foto: arquivo

Fernando Birri

“Tocando em frente”, rumo à Cinemateca, era possível entrar num dos famosos CDR – Comitê de Defesa da Revolução –, talvez por ter a “chancela do glorioso Partidão”, poder testemunhar, para muito além das instalações, degraus abaixo, que além de livros, filmes, objetos de artes em geral, as armas estavam lá.

“Caminhando e cantando” ou não, naquela tarde chegamos ao “Palácio do Cinema”, a sala da

Cinemateca onde aconteciam as projeções e os debates do festival. Assistimos a uma sessão cineclubista improvisada e paralela à programação do festival, composta de dois singulares filmes brasileiros que havia levado a tiracolo: Zezero, do inventivo, como diria o Jairo Ferreira, Ozualdo R. Candeias, e *Amante Muito Louca*, do meu velho e o genial Denoy Oliveira.

Após a sessão e as conversas muito animadas “nosotros” e Cosme fomos falar com Hector Garcia Mesa, a quem entreguei uma cópia de 16 mm de *Vês! Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Sua Última Quimera; Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável* (ou *Di Glauber*), que também havia levado a tiracolo – único filme de Glauber Rocha que, conforme disse anteriormente, a Cinemateca de Cuba não tinha –, e com ele, a retrospectiva em homenagem ao cineasta baiano se completou e o arquivo da instituição ficou um pouquinho mais completo.

## Di, Glauber, Cuba, eu e os cineclubs - 3

O retorno de Havana provocou o primeiro choque no Aeroporto do Panamá. O espírito capitalista do Natal em sua plenitude. Um misto de alegria por estar voltando para casa; a saudade imensa invadia minha alma, por outro lado, pairava no ar certa tristeza por deixar aquela cidade, tão orgulhosa de si, onde em cada esquina havia um CDR – Comitê de Defesa da Revolução –, onde as praças e ruas eram limpas, sem crianças abandonadas, mendigos... Aquela gente tão parecida com a nossa, transpirando dignidade, um orgulho de ser povo, nação!

No entanto, pairava sobre minha cabeça uma frase proferida pelo companheiro de viagem, antes mesmo de a viagem acontecer: “E se a polícia prender os filmes?”. Afinal, levei para Havana, por conta e risco pessoal, mais de dez filmes, se tal ato acontecesse, seria um desfalque considerável para o acervo da Dinafilme e uma lacuna cultural imensurável para o movimento cineclubista. Como pagaria, não sei! Os filmes foram trocados e os que estavam voltando agregavam valor cultural à atividade cineclubista.

Naquela época, ao desembarcar em qualquer aeroporto do Brasil, tinha a famosa revista, que era feita conforme a cara do sujeito. Na fila de saída, antes de passar pela Polícia Federal, nos separaram, dois

Foto: arquivo



barbudos juntos elevava a suspeita a duas oitavas a mais. Combinamos o distanciamento. A imensa maioria dos passageiros na fila estava barbeada, cabelos penteados e vestia paletó e gravata ou algo similar. No meio deles, dois barbudos, cabelos ao vento, roupas à "la tropicália", não deu outra: revista!

Abram as malas! Exclamou a autoridade de plantão. A do colega nada além das roupas, objeto de viagem e um ou outro livro. As minhas estavam cheias de rolos de filmes.

– Como é que eu sei que esses filmes são do governo brasileiro?

Mais do que depressa, peguei um envelope que estava na mala e mostrei, para cada filme, um Certificado de Censura e a declaração de saída dos filmes, expedida pelo posto da polícia do aeroporto. Não contente, um deles perguntou:

– Tem certeza de que esses filmes não são pornográficos?

Titubeei um pouco, mas logo em seguida recuperei a calma, que, naquela situação, não era minha e sentenciei:

– Não senhor, não são não, são filmes educativos, dirigidos por Humberto Mauro.

Sai dali radiante, tinha conseguido trazer para o país filmes que troquei em Havana, procedentes de Moçambique e Angola, mostrando a luta de libertação nacional daqueles países e a implantação de um regime socialista; filmes das guerrilhas de El Salvador, Nicarágua, Vietnã, Cuba. Através da Dinafilme, alguns desses filmes participaram da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Um deles *Salvador, um outro Vietnã*, de Diego Rivera e Tetê Vasconcelos, concorreu ao Oscar de melhor documentário. Este e os demais filmes, a polícia tentou apreender, pegaram um ou outro, mas os cineclubs os exibiram pelo Brasil afora em solidariedade aos povos em luta por sua liberdade e autodeterminação!



Foto: arquivo

Silvio Tendler, cineasta

Nunca agradeci o "galego" Sylvio Back pela possibilidade do aprendizado de "olhar" um filme de maneira diferente. É advinda dela a livre inspiração. Agradeço agora com uma frase do outro Silvio, o Tendler: "Uma vez cineclubista, sempre cineclubista!"



Diogo Gomes dos Santos é cineclubista, cineasta e historiador

Os caras olharam uns para os outros, meio incrédulos, mas um deles resolveu continuar com as perguntas.



# CARTA dos DIREITOS do PÚBLICO ESPECTADOR de CINEMA

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES  
CINECLUBE DE FAPE

Um documento que ainda norteia a atividade de alguns CINECLUBES



**CINE A VAPOR**  
**PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS**

ONDE, A SUA IMAGEM VALE MAIS QUE MIL PALAVRAS

Documentários, TCCs, Teses, Vídeos institucionais, Vídeo Clips, Vídeo Book (atores, atrizes, mestres de cerimônia, apresentadores, etc.)

Oficinas de Produção,  
Edição e Finalização (Final CUT)

CONSULTE-NOS, TEMOS A MELHOR CONDIÇÃO PARA SUA NECESSIDADE

Fone: (11) 9828-4984  
(11) 9700-3120

cineavapor@yahoo.com.br



Foto: arquivo - montagem: Joseane Alfer

# Mulheres cineastas Oito olhares femininos

Oswaldo Faustino

O Brasil conta com um número significativo de mulheres que fazem cinema. Algumas com carreira consolidada, outras mais experimentais, umas possuem uma produção totalmente voltada para o mercado, outras, ainda, se dedicam a questões sociais e/ou culturais. A maioria, porém, tem uma coisa em comum: imprime aos filmes características muito próprias do gênero. Nesta edição, *CineclubBrasil* homenageia, nos cartões-postais encartados, todas as cineastas brasileiras, através de oito nomes escolhidos a dedo.

A primeira mulher a fazer sucesso, e que sucesso. A polêmica sobre se o filme *O Ébrio*, um melodrama de 1946, dirigido por **Gilda de Abreu**, teria sido ou não ultrapassado em número de público por *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, 1976, filme de Bruno Barreto.

A presença da mulher diretora no cinema brasileiro não se afirma apenas por uma questão de gênero ou oportunidade de trabalho em comparação com

o homem. Elas têm contribuído principalmente com talento, criatividade, inventividade e, acima de tudo, com seu conhecimento e profissionalismo.



Gilda de Abreu



Foto: arquivo

A marca da autoralidade, da originalidade, da inventividade vai ser encontrada num impacto e de uma maneira feminina de se aproximar do objeto cinematográfico em seu pleno plano de realização. **Ana Carolina** é uma diretora que não tem medo de ousar, de escancarar as portas de toaletes, dormitórios, sem se preocupar em dourar a pílula. Escandalizando ou fazendo rir.



Ana Carolina



Foto: arquivo

Carla Camurati

Com exceção de **Gilda de Abreu**, as demais começaram em algumas produções, em funções de segundo e de terceiro escalão, se é que assim podemos dizer, e encontrou no curta-metragem um espaço de experimentação da linguagem e de realização, atuando em outras linguagens como **Carla Camurati** na ópera, **Laís Bodanzky** no teatro, **Tatá Amaral** interage com instalações, chegando à literatura, com a publicação do livro *Hollywood: Depois do Terreno Baldio* (Ed. O Nome da Rosa).



Foto: arquivo

Tatá Amaral

As mulheres imprimiram uma maneira e um jeito de lidar com a realização cinematográfica, que nenhum festival ou mostra se arvora a não selecionar filmes assinados por mulheres, no mesmo patamar do homem. Vários festivais e mostras dedicadas ao universo feminino já fazem parte do calendário nacional. Para **Lúcia Murat**, talvez a arte imite a vida ou nem vice nem versa, mas a interface histórica está presente em seus filmes, resultado



Foto: arquivo

Laís Bodanzky

de sua experiência de vida, assim como Suzana Amaral, ao enveredar pelo universo feminino de maneira tão peculiar.



Foto: arquivo

Tizuka Yamazaki

Elas têm imprimido aos seus filmes uma maneira toda especial de lidar tanto com temas ásperos, principalmente no que diz respeito ao universo feminino, como do masculino. **Tizuka Yamazaky** navega com certa tranquilidade seja com o cinema, seja com a televisão, numa tentativa de falar diretamente com o grande público sem medo de escancarar as portas dos corações e mentes de quem quer que seja.



Foto: arquivo

Suzana Amaral



Foto: arquivo

Eliane Caffé

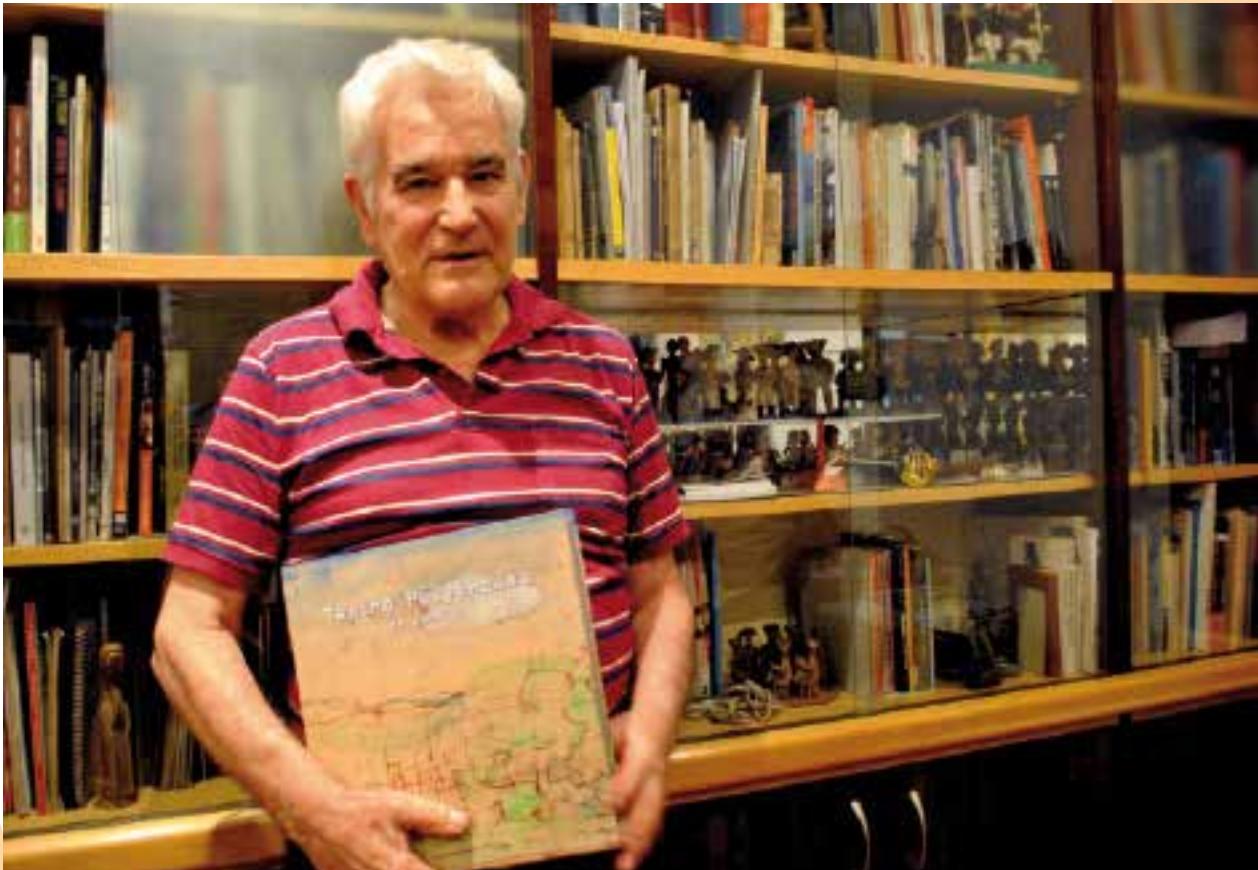
Uma última palavra para **Eliane Caffé**, ausente do painel justamente por ter sido a escolhida, num primeiro momento, para abrilhantar a capa nº 5 da nossa revista. Nossa homenagem é para todas, num espaço dedicado a oito, nove compareceram.



# Maxímo Barro

## Com a palavra, o professor!

Oswaldo Faustino  
Fotos: Ricardo Massarelli

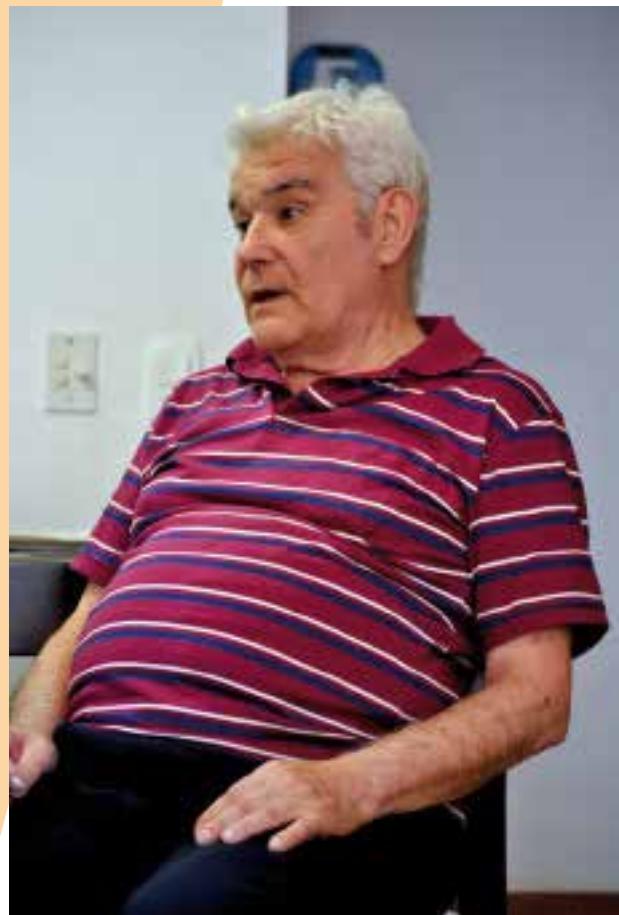


*Antigo montador de filmes, Máximo Barro dá aulas de cinema na Fundação Armando Álvares Penteado, a FAAP, porém, mais que um conhecedor da matéria, podemos dizer, sem medo de errar, que cinema é a sua própria vida*

A relação do professor **Máximo Barro**, hoje com 82 anos, com a chamada “sétima arte” é tão profunda que ele a define com as seguintes palavras: “O cinema foi tão importante pra mim e eu sou tão despidorado, que eu fiz cinema e me meti a ensinar cinema, de tanto que eu gosto de cinema”. Seus conhecimentos extrapolam análises estéticas, estilos, linguagem, interpretação, direção, fotografia, produção, montagem. Ele ama falar de cinema na sua totalidade. Seus conhecimentos se estendem à história de cada sala de exibição que existiu em São Paulo, de seus proprietários, do filme que estava passando numa determinada data, o que conseguiu graças às anotações do cineasta e crítico Gervásio

Rubem Biáfora. Pouco antes de falecer, aos 73 anos, em 1996, o crítico confiou todas as suas anotações a Máximo. Em pouco menos de duas horas, nossa equipe – Diogo Gomes, Joseane Alfer, Oswaldo Faustino e o fotógrafo Ricardo Massarelli – viajou ao passado cinematográfico paulistano e pelo mundo, num tempo em que cinema jamais seria associado a shoppings center.





**Máximo Barros** – Biáfora, um cara de quem ninguém fala, escrevia em papel de seda de embrulhar pão, porque não tinha dinheiro para comprar cadernos para relacionar as estreias e exibições. As letrinhas eram tão miúdas que eu precisava usar lupa para ler. Deu-me isso e eu guardei. Quando meus alunos faltosos vinham me pedir para melhorar suas notas, eu os fazia datilografar isso para mim. Era o castigo por terem faltado a minhas aulas. Tenho aqui todas as anotações dele, de 1931 a 1935, e outro maço igual de folhas, de 1936 a 1941, de todos os filmes que passavam em todos os cinemas de São Paulo, com ficha técnica, sinopse, comentários e a sala de cinema em que o filme estava sendo exibido.

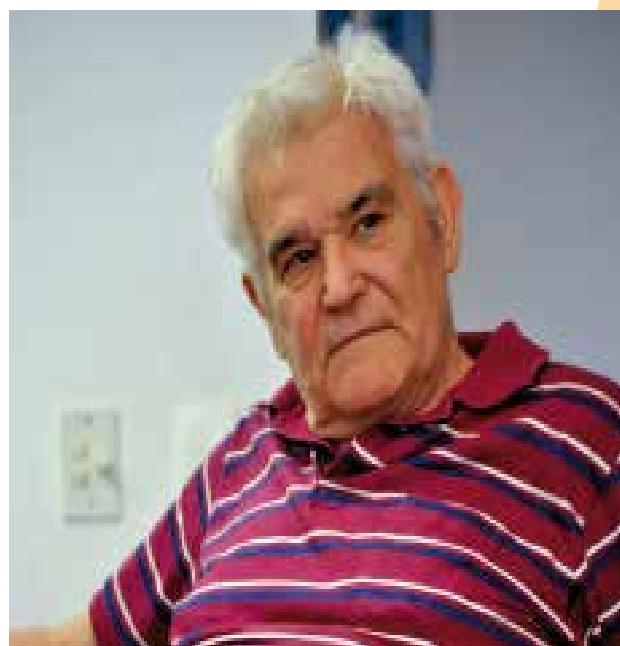
**CineclubeBrasil** – O senhor conheceu todas as salas de cinema de São Paulo?

**MB** – As da região central, praticamente todas. O cine Odeon, por exemplo, tinha duas salas, a vermelha e a azul. Quando alargaram o Anhangabaú, o cine Pedro II migrou para a Rua Vitória, na Boca do Lixo. O cine Ópera era antes um teatrinho chamado Apolo, que ficava ali na esquina onde tem hoje o Shopping Light. Antes de ser se chamar Art Palácio, ele era um cinema da UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft), um estúdio cinematográfico alemão do começo do século XX. O cinema foi criado por

esse estúdio. Tenho uma fotografia do Zepelin sobre esse prédio, com uma faixa enorme com o nome do cinema. Até o Brasil romper relações diplomáticas com a Alemanha, a preferência do público brasileiro era primeiro pelo filme americano e, depois, pelo alemão. Não era o cinema francês, nem o italiano. O Art Palácio foi o nosso primeiro cinema moderno: em qualquer lugar que se sentasse, via-se e ouvia-se tudo, perfeitamente.

**CcBr** – Mas o cinema mais elegante não era o Marrocos?

**MB** – O Marracos elegante? Ele era o teatro municipal, em sua segunda fase: o maior lixo. Tudo o que existia de mau gosto estava concentrado no Marrocos (risos). Tinha um chafariz dentro do cinema, porra! (risos). Não pode, né? É ir longe demais! Tanto que foi escolhido, em 1954, para sediar o 1º Festival Internacional de Cinema do Brasil. Tinha um pé-direito alto, a fase intermediária tinha um pullman, aonde ninguém ia. O Cine Ipiranga também tinha o pullman e aquela escadaria, em que colocaram um tapete vermelho. Então, no Marrocos tinha o tapete vermelho, que levava ao seu pullman, para nada (risos). Os estrangeiros ficaram hospedados no Esplanada, um hotel italiano a uns 40 ou 50 metros do cinema. Então eles pegavam, na porta do hotel, um carro que tinha uns 17 metros de chassis, andavam alguns segundos e desciam na porta do cinema (risos). O povão ficava na calçada, do outro lado da rua, separado por corda. Ai de quem ousasse atravessar a rua. O William Paulo, que era presidente do sindicato dos atores, atravessou para apertar a mão de um conhecido e foi parar num hospital.





**CcBr** – O senhor falou do cinema alemão. Quando é que o cinema francês começou a atrair público?

**MB** – Quando a Brigitte Bardot tirou a roupa. Os franceses tinham um cinema, em frente ao cine Ópera, numa galeria que liga a Dom José de Barros e a 24 de Maio, que pertenceu aos alemães. Quando esses saíram os franceses fizeram um cinema para eles, mas ficava às moscas, até surgir La Bardot.

**CcBr** – Voltando às anotações do Biáfora, nunca se publicou nada semelhante?

**MB** – Não. Não existe nada. Essa é uma daquelas coisas que me deixam bastante chateado. Em 1979, o Jean-Claude Bernardet lançou *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935*, alguém fez a continuidade, que é muito importante. Só que nada se assemelha a isso. Como Rubem Biáfora apresenta nunca fizeram. Aqui, você sabe o que era projetado, em que ano, quanto tempo ficou em cartaz, quanto tempo levava para um filme chegar dos EUA até aqui.

**CcBr** – E demorava muito?

**MB** – De oito a dez meses. Às vezes, quando era um filme muito bom, os exibidores mandavam buscar. Mas eram exceções. Um filme podia ser premiado,

ter ganho o Oscar e só seria visto no Brasil muito tempo depois da premiação. Olha, a gente está falando dos anos 1930, 1940. Porém, sabe quanto tempo *Amadeus* (1984), de Milos Forman, demorou para chegar aqui? Três anos. Um filme que ganhou 40 dos 53 prêmios para os quais foi indicado. Só Oscar foram oito. Aí as cópias não eram suficientes para o mercado mundial. Só quando foi baixando, baixando, chegou aqui no cine Ipiranga.

**CcBr** – Era sempre assim?

**MB** – Não. Isso não era uma regra. Tinha filme que eles mandavam de imediato, como aconteceu com *Cidadão Kane*. Sim, porque ninguém queria ver aquilo nos EUA. Na noite de estreia, no cine Bandeirante, depois de uns minutos do filme, não tinha mais de dez pessoas sentadas, tentando entender todo aquele pano, as imagens gravadas em contraluz, aquele falatório todo: “Rosebud, Rosebud, Rosebud...” e o personagem Charles Foster Kane morrendo e repetindo “Rosebud”. Quem queria ver aquilo? Por isso o público ia levantando. Alguns chutavam as cadeiras (risos). As cadeiras eram soltas. Aí alguém batia com força na ponta do assento, a cadeira virava e caía com um barulho desgraçado. (risos). Demorou uns três

meses para o filme chegar a um cinema da Vila Mariana, que, geralmente, era o segundo a exibir os filmes. O terceiro a receberê-lo foi um cinema no Brás, da RKO, dos americanos. No bairro desgraçado onde eu morava, o Bom Retiro, o filme nem chegou.



**CcBr** – Quantos cinemas tinha em seu bairro?

**MB** – Tinha dois: o cine Lux, de 1905, na Rua José Paulino, e o cine Marconi, de 1936, na Rua Prates. O público foi sumindo, com a vinda das lojas, os dois cinemas fecharam. Foi uma diferença de 15 dias entre um e outro. Aí abriram, lá embaixo, na Rua Barão de Tibagi, onde ainda morava gente, o Grande Cine Paris. Nasci, cresci e vivi 70 anos no Bom Retiro.

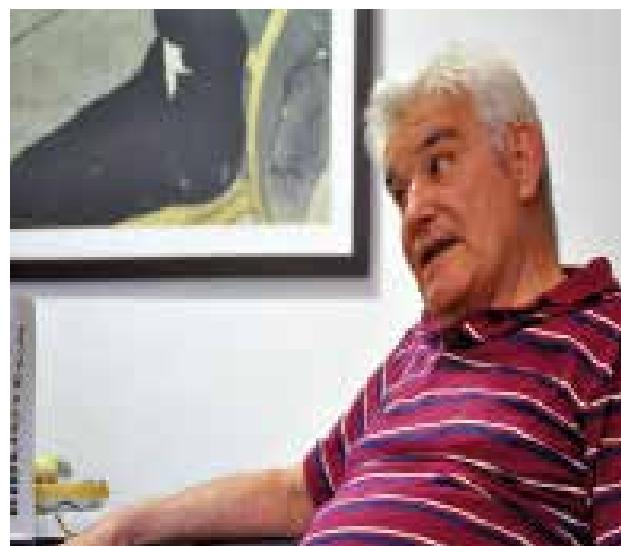
**CcBr** – Quanto tempo, em média, um filme ficava em cartaz?

**MB** – Dificilmente duas semanas. Acima disso, só as exceções. Quando o filme chegava aos bairros, na maioria das vezes, ficava dois ou três dias e ia embora. Segunda, terça e quarta era uma programação; quinta, sexta, sábado e domingo, era outra. Não dava tempo, porque os fieis, os “corintianos”, eram sempre os mesmos (risos).



**CcBr** – O senhor pesquisa intensamente a história do cinema. Vai escrever algo a respeito?

**MB** – Nas últimas décadas do século XIX, o Thomas Edison, por um lado, e os irmãos Lumière, por outro, estavam fazendo aqueles instrumentos todos que vão dar no cinema. Tenho feito um levantamento para contar a história do cinema, com um registro mais amplo. Estou colocando as guerras, as óperas que foram lançadas, as sinfonias, nascimentos e mortes, tudo aquilo acompanhando as datas. Em 1895, os irmãos Lumière registraram a patente do cinematógrafo. E, em 1896, já começam as primeiras projeções no Brasil, em Petrópolis. No ano seguinte, começa a produção de filmes, no Rio de Janeiro, e, um ano depois, em São Paulo.



**CcBr** – Fale um pouco do cine Lux.

**MB** – A primeira vez em que estive dentro de um cinema foi no cine Lux. Lá foi meu primeiro cineclube. Lá, como a sessão era dupla, assisti aos meus dois primeiros filmes, duas comédias: *Uma Noite no Rio* (1941), com Carmen Miranda, e *Levada da Breca* (1938), com Katharine Hepburn, dirigido pelo Howard Hawks. Além dos filmes, havia os complementos: traillers, o cinejornal e os seriados, que passavam em 15 capítulos e a gente não perdia nenhum, e ainda os desenhos animados. Esses dois filmes eu voltei a assistir na filmoteca do Museu de Arte Moderna – MAM –, como sócio. Isso antes de virar Cinemateca. O mais interessante é que são duas comédias, com protagonistas femininas. Uma colorida, da Fox, que é um musical, com Carmen Miranda, e a outra em preto e branco feita nos estúdios da RKO.

**CcBr** – Isso gerou no senhor uma paixão por musicais e comédias?

**MB** – Eu não tenho gosto nem preferência. Cinema é



cinema. Minha mulher fala: "Você fica vendo esses filmes que não têm nada escrito embaixo – sem legenda –, como é que eu vou saber da história?". E eu respondo: "Não estou assistindo à história, estou assistindo ao filme!"

**CcBr** – O que o senhor vê no filme?

**MB** – Tudo. Principalmente o que está atrás dos atores. É aí que está o cinema. No filme, os atores e as atrizes conduzem a história, o que é relativamente importante. O resto é que é importante mesmo: a cenografia, a fotografia, a direção, a direção de arte, tudo o que está atrás.

**CcBr** – Isso dá pra ver de uma única vez?

**MB** – Não. Por isso que é preciso ver muitas e muitas vezes. E é o que eu sempre fiz. Eu era torneiro mecânico, naquela época, e ia todas as noites ao cinema. Nunca faltou dinheiro. Eu ia religiosamente assim como se fosse uma obrigação teológica, na segunda ao cine Bandeirantes, na terça, ao Ópera, na quarta-feira, ao Art Palácio. Nas quintas-feiras estreavam os filmes no cine Metro, no Ipiranga e nos outros todos. Quando chegava o sábado e o domingo, então eu ia aos bairros mais distantes para ver, pela segunda vez, o que eu não tinha visto antes e se manteria a mesma opinião dos que tinha visto. Naquela época você entrava e saía na hora que queria. Hoje não pode entrar depois do filme

começado e ficar na sessão seguinte para ver o início. Eu fazia isso.

**CcBr** – O senhor tinha um grupo com o qual via os filmes para conversar a respeito?

**MB** – Não. Eu não tinha namorada justamente porque eu queria ver os filmes que eu bem entendesse. A minha mulher, Pércia, que o diga (risos). Ela, às vezes, ia comigo assistir ao Cinema Novo, mas, pra isso, eu tinha que compensar com dois ou três abacaxis que pra ela eram o máximo (risos). Ela era a minha vítima (risos). Mas quer saber? Todos iam ao cinema. Era barato. Quer uma informação bastante estranha, é da família dela, pagava o cinema por mês – Dona Périca corrige e afirma que era por semana, no máximo por quinzena. Era o cine Colonial, lá em Santa Terezinha, no Alto de Santana. Ela e a irmã entravam e eles anotavam na caderneta, tal dia, tal dia, tal dia. Quanto o pai recebia o pagamento ia pagar de uma vez só. Também, no centro da cidade o ingresso custava um quarto de dólar. Não sete ou oito dólares, como hoje.

**CcBr** – Neste ano se completam 100 anos do cineclubismo no mundo. O senhor é o cineclubista mais antigo, em atividade, no Brasil?

**MB** – Infelizmente sou eu (risos). Quando me entregaram um prêmio por esse motivo, na Jornada de Brasília, eu fui bastante franco ao dizer: "Não



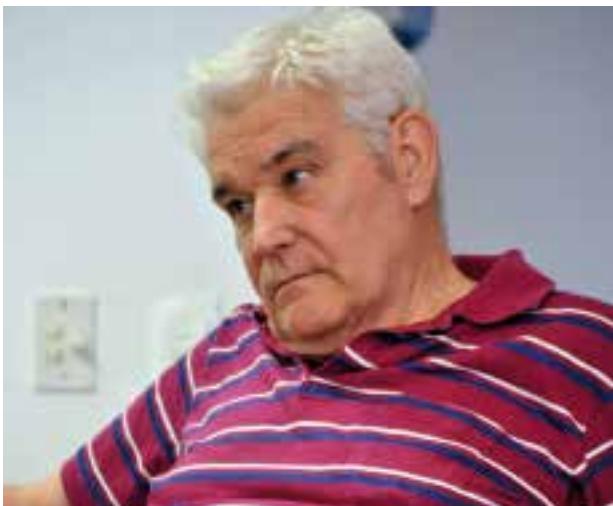


Dona Pérsia, esposa de Máximo Barroso

tenho culpa de ter a minha idade". Comecei em 1945. O Getúlio caiu e, poucos meses depois, já tinha cineclubes funcionando. Comecei assistindo aos clássicos. Como não tinha 18 anos, não tinha visto nenhum dos filmes do Holly Wilton, como *A Morta Viva*, todos os filmes de terror, com títulos apavorantes, mas de uma qualidade excepcional.

**CcBr** – Por que essa relação com a queda do Estado Novo?

**MB** – O Getúlio proibia os cineclubes porque eles passavam os filmes soviéticos e os proibidos pela censura, aqui do Brasil. Por isso foram fechados. Com a queda de Getúlio, imediatamente foram reabertos. E contavam com a ajuda do *Estadão*, que era contra o Getúlio, em que o Benedito J. Duarte publicava súmulas, uma espécie de ata, com tudo o que tinha sido discutido em torno dos filmes que tinham sido projetados.



**CcBr** – Projetado onde?

**MB** – Às vezes, no Consulado Americano, outras, quando era 16 mm, a gente assistia no 7º ou 8º andar, de um prédio onde funcionava a Secretaria de Educação, não existia ainda a Secretaria de Cultura. A primeira vez em que eu vi *Laura*, de 1944, o suspense noir de Otto Preminger, foi lá. O pessoal da USP assistia a filmes franceses, que eram projetados na Rua 7 de Abril, no Club de Cinema de São Paulo, e debatia em francês, mas eu nunca fui. Por vezes a elite comprava um horário no cine Odeon. Alugavam o filme que queriam ver e colocavam o preço do ingresso lá em cima, pra nenhum "corintiano" entrar.



**CcBr** – Qual é o filme de sua vida e por quê?

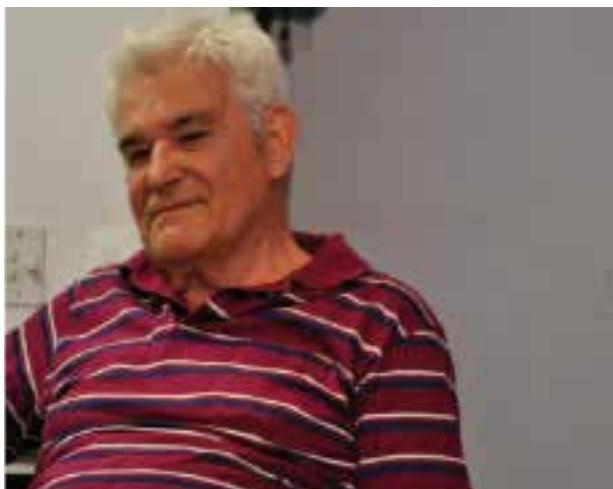
**MB** – *No Tempo das Diligências*, de John Ford, um clássico de 1939. Porque ele tem tudo o que tem de ter no cinema e é de uma qualidade poética incrível. Eu dou aula na Pós-Graduação da FAAP com este filme. Levo cinco aulas de três horas cada uma para analisá-lo.

**CcBr** – Dá para separar o filme do diretor, *No Tempo das Diligências* de John Ford?

**MB** – John Ford fez de tudo. Precisava tomar café da manhã, almoçar, jantar, pra isso ele era obrigado a fazer de tudo. Para cada *No Tempo das Diligências*, ele tinha de fazer, dois, três filme com a Shirley Temple. O estúdio tinha de equilibrar qualquer orçamento. O *Cidadão Kane* foi feito porque o estúdio tinha o *Rim Tim Tim*. Todos os atores e as atrizes, estas mais que eles, eram obrigados assinar contrato de sete anos. Porque, a cada sete anos, a mulher modifica-se inteiramente e tem sua sexualidade alterada. Não se sabia o que viria depois. Eles controlavam tudo. Diziam: "Agora você pode ter filho". Se não, mandavam para Nova York para tirar a criança. A Judy Garland contou que fez isso várias vezes.

**CcBr** – Essa pressão sobre as mulheres é porque eram elas que atraíam o público?

**MB** – Não. Muitos homens também atraíam bom público, como o Humphrey Bogart, o Robert Taylor, o Clark Gable. Cada estúdio tinha dois ou três homens que puxavam bilheteria. Era equilibrado entre homens e mulheres. No Brasil, sim, é que foi sempre o homem que garantia boa bilheteria. Só no período da Boca que a mulher virou a principal atração. Antes disso, eram só os homens: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte e por aí afora. Ninguém ia ao cinema para ver a Eliana Macedo. Já no cinema americano havia equivalência. É verdade que tinha aquele pote de ignorância, a Greta Garbo, mas por outro lado havia grandes atrizes (risos).



**CcBr** – Greta Garbo!?!?

**MB** – Ela só tinha um estilo de interpretação fosse qual fosse o sentimento a expressar. O mesmo ocorria com Gary Cooper. Tudo era feito da mesma maneira. E era a melhor bilheteria de homem. Tanto que, quando houve a ruptura do Starsystem, em 1947/1948, o estúdio começou a ver que não tinha mais tanto dinheiro para jogar num filme, porque ele não tinha mais os poderes de antigamente. Antes os estúdios eram produtora, distribuidora e exibidora. E os americanos entendem muito bem de capitalismo. Quando chega numa fase prejudicial ao capitalismo, eles destroem. Por isso acabaram com Hollywood, porque ela não dava o direito do outro competir. Então eles cortaram tudo isso.

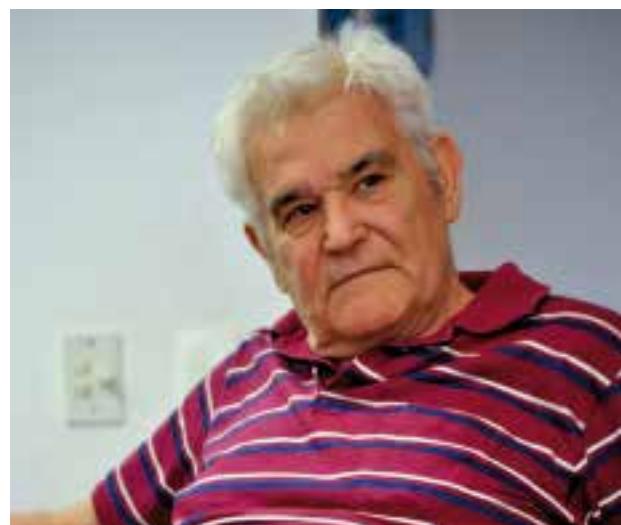


**CcBr** – E a Europa como trabalha essa coisa de indústria cinematográfica?

**MB** – Particularmente, em 1939, quando estourou a guerra, a Europa não mais fez cinema. Porque a Europa sempre foi obtusa, rigorosamente obtusa, graniticamente obtusa. Os europeus nunca tiveram na cabeça que o cinema era uma arma, ao contrário dos americanos, que sempre o usaram como arma, com a força de um canhão.

**CcBr** – Sim, mas e os alemães?

**MB** – Claro, que eles sabiam disso. A Alemanha tinha um Goebbels (risos). Esta conhecia bem a força da propaganda. Enquanto as bombas caíam, eles continuaram fazendo filmes. O Mussolini não conseguiu fazer isso.



**CcBr** – E os soviéticos?

**MB** – Os estúdios soviéticos foram os primeiros lugares invadidos, tanto é que, quando Eisenstein foi fazer o *Ivan, o Terrível*, eles foram filmar no Montes Urais, na Ásia. Qual era o avião nazista que iria sobrevoar uma região desértica como aquela? Por isso é que eles, mesmo com a guerra, fizeram os filmes lá.

**CcBr** – O senhor discorda dos cineclubistas contrários ao cinema americano?

**MB** – O cinema americano sempre foi o melhor do mundo. Em qualquer situação ele sempre foi o melhor. Podemos dizer que, esteticamente, ele sempre foi o soviético do cinema. Enquanto os outros faziam filmes “cabeça”, para a elite, o americano sempre fez filmes para público. De vez em quando se fazia um *Cidadão Kane*. Aliás, não só a RKO. Todos os estúdios faziam um filme para entrar para a história do cinema. Mas a grande maioria era popular.



**CcBr** – Sua paixão se baseia naqueles primeiros dois filmes a que assistiu no cine Lux?

**MB** – Antes disso, aconteceu uma das coisas emocionantes na minha vida. Eu estava jogando futebol na Rua do Arreal, onde eu morava, e de repente olho no chão e vejo uns quatro ou cinco fotogramas. Meu coração começou a bater acelerado. Limpei de um lado, do outro, olhei em direção ao sol, tentando reconhecer a imagem: "Que filme será esse?". Tempos depois, eu assisto, no cinema, ao filme *As Aventuras do Marco Polo*, de 1938, com Gary Coupe e Sigrid Gurie, que chamávamos de "a menina do pulôver", porque ela usava pulôver que permitia notar melhor as formas de seus seios. O cinema precisava de sexo para nos seduzir.



**CcBr** – Então o senhor foi seduzido pelos fotogramas de *Marco Polo*?

**MB** – Pois é. Guardei esses fotogramas por muito tempo como um objeto mágico. Como quem diz é isso que quero para mim. Muito tempo depois, como montador, qual é a matéria-prima com que vou trabalhar: os fotogramas.

**CcBr** – E essa paixão cresceu através dos filmes e debates?

**MB** – Nem tanto. Na verdade, além de ver filmes, passei a ler sobre cinema. Depois da saída do Getúlio,

quase todos os jornais passaram a ter seção sobre cinema. Então dava pra fazer uma leitura muito interessante de todos os contrastes das abordagens: uns haviam gostado de um filme; outros, odiado; havia os que discordavam de uma análise; os que defendiam, mas com ressalvas. Eu comprava, todas a terças-feiras, a revista *Cena Muda*. Na época não tinha nem o 16 mm, que só começou lá pela metade dos anos de 1950. Quando comecei a dar aulas na FAAP, eu alugava filmes do Chaplin e os filmes mudos da UFA, de perfuração 9/2, no mezanino da Mesbla. A primeira vez que eu vi um filme do Fritz Lang foi em 9/2. Se você gostasse muito de cinema, tinha lugar para ler a respeito. Li todos os livros de cinema da biblioteca Mário de Andrade. Até hoje, quando vou lá, vejo o mesmo Pasinetti, no mesmo lugar de quando eu frequentava aos 15, 16 anos. Está lá, no 1º andar. O livro dele era a melhor obra de história do cinema, naquela época.

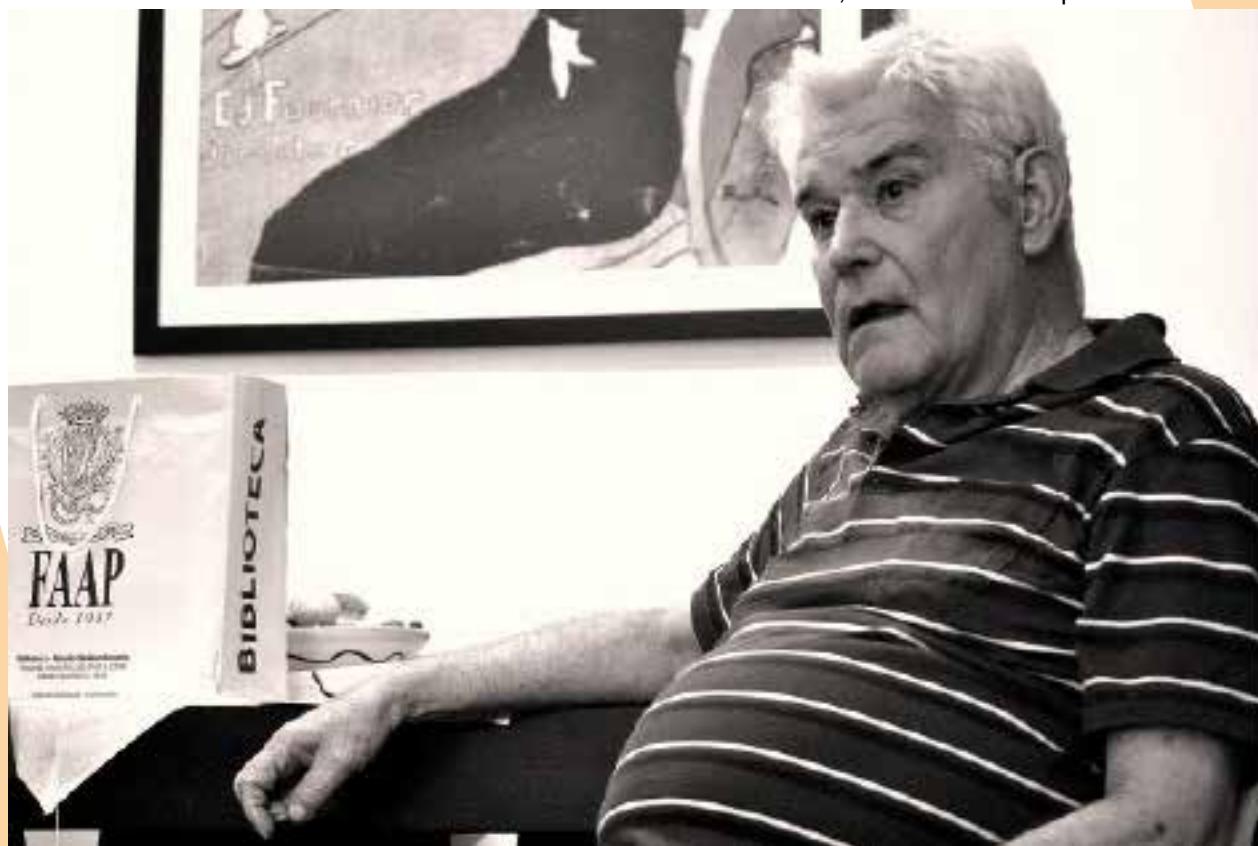


**CcBr** – Os críticos só escreviam para a elite ou podiam ser compreendidos pelo povão?

**MB** – Havia o Giovanni ,que não sei se era comunista, mas era de esquerda. Por outro lado, tinha o Benedito J. Duarte, de supradireita, que escrevia no *Estadão*. E lá pelo meio, havia o Rubens Biáfora, que tinha largado o Partido Comunista. E também o Luiz de Almeida Salles, que tinha saído do Partido Integralista. Então, tínhamos uma diversidade de opiniões que dava pra fazer a própria cultura cinematográfica perfeitamente. Outro que também foi integralista e trabalhava como censor no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda),era o poetinha.

**CcBr** – Vinícius de Moraes?

**MB** – Sim. Não fique espantado não. É dele mesmo que estou falando, o mesmo que disse que São Paulo era o túmulo do samba (risos). O poetinha era censor. Eu tenho um Certificado de Censura Original, aquele que vinha dentro da lata do filme, assinado por ele.



**CcBr** – Cada qual era nacionalista à sua maneira.

**MB** – Nunca passou pela cabeça do Goebbels (Paul Joseph Goebbels), ministro de Propaganda Nazista, estabelecer o que os artistas deviam fazer ou não. Não havia uma cartilha de cinema na Alemanha. Tinha os filmes que interessavam ao partido, à nação. Então, esses eram supervisionados. E tinha o povoaréu que precisava ir ao cinema. Eles faziam o que os outros faziam, quase sempre comédias imitando os filmes americanos. O Goebbels tinha dois ou três espiões na Disney. E a Disney tinha aquela coisa de mão dupla.

**CcBr** – Qual é o grande cineasta que o senhor destacaria?

**MB** – O maior de todos os cineastas não foi o Alfred Hitchcock, como estão dizendo atualmente, foi o D.W. Griffith, todos nós imitamos o Griffith, porque ele pegou todo o estrato, o leque inteiro daquilo que poderia ser possibilidades de imagens que o cinema teria e fez tudo isso. Às vezes bem, às vezes mal, antes de 1913. E fez filmes tão de vanguarda que precisava de mais de três anos para que pudesse ser popular. Os cômicos fizeram tantas trocas de *Intolerância*, que deu pra entender o que o homem estava querendo. Caso contrário, nem em 1920 aquele filme seria entendido. Aliás, não foi entendido, os franceses, durante a guerra, não faziam nem recebiam filmes, no momento em que o *Intolerância*

chegou lá, o fundador da crítica cinematográfica francesa, André Basin, disse: "Mas o filme é muito extravagante, num certo momento a gente vê Jesus Cristo abençoando o pessoal em Chicago".

**CcBr** – Qual foi o grande feito de Griffith?

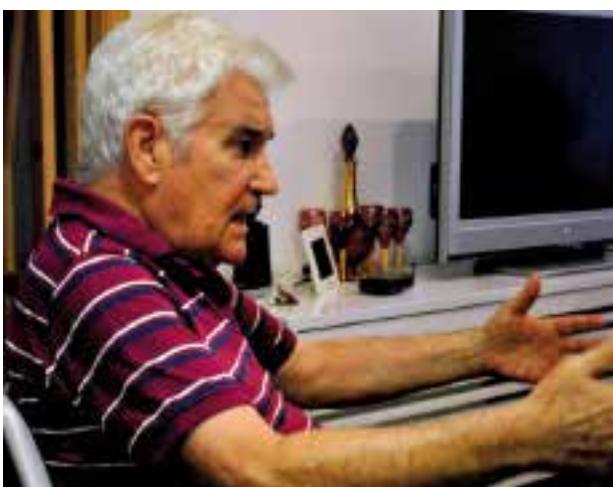
**MB** – Ao invés de filmes italianos, comédias francesas, americanas, ele começou a ter a ideia do que era o ritmo do cinema, só que ele empregava isso em filmes dramáticos. Fazia comédias, precisava disso. Mas ele começou a usar a dramaticidade nas comédias. Na primeira fase, o Griffith fazia



um filme por dia, era ruim, mas, por outro lado, 24 horas depois ele já sabia o que tinha feito de errado no filme do dia anterior. Aprendia errando. Depois, começou a fazer um filme por semana e, depois, um a cada 15 dias. Quando ele rompeu o contrato com o estúdio, colocou na primeira página do *New York Times*: "O melhor diretor do mundo oferece-se!" Foi aqui que ele foi para Hollywood. Nos filmes da fase dele de Nova York a gente vê tudo aquilo que vai acontecer em *Intolerância* e no *Nascimento de uma Nação*. A vanguarda francesa de 1917, 1919 e 1930 é o Griffith, um Griffith às vezes abstrato, mas é o Griffith.

**CcBr** – Isso também se aplica aos dadaístas, aos surrealistas, Buñuel, Dali?

**MB** – Aos que tinham coragem de fazer filmes sem argumentos. A vanguarda francesa começa a fazer pergunta pra si mesma: "Pra ser um filme de vanguarda o que é preciso fazer?"; "Será que posso fazer filmes sem argumento?"; "Dá pra fazer um filme sem ator, sem cenografia?" e foram indo, até chegarem à conclusão de que o cinema tinha o ritmo igual ao da música. É por isso que todos os vanguardistas franceses citam Debussy, Wagner, Beethoven, porque eles não tinham exemplos cinematográficos. Existe uma relação rítmica entre uma arte e outra, as duas precisam de ritmo e o ritmo no cinema é a montagem.



**CcBr** – E montagem é a sua "praia".

**MB** – O Griffith levou três meses para filmar o *Nascimento de uma Nação* e levou mais três para montar, daí a importância da montagem para ele. Ele estava fazendo aquilo que depois os soviéticos vão sistematizar.

**CcBr** – O Griffith atribui o corte na montagem e o ritmo ao Dickson, o escritor.

**MB** – Sim. Porque o Dickson quando começava um novo capítulo, não era continuidade do anterior, estava em outro lugar, em outro momento. O Griffith fazia o mesmo nos filmes e o pessoal dizia que não podia. Ai ele dizia: "Se o Dickson pode fazer, porque eu não posso?"

**CcBr** – No *Tempo das Diligências*, seu predileto, é o seu Top 1, quais os outros quatro para formar um Top 5?

**MB** – O Top 2 é o segundo filme de Orson Welles, *Os Magníficos Andersons*, de 1942, um dos filmes mais bem dirigidos de toda a história do cinema, extraordinário. Tem três ou quatro filmes do Woody Allen. *A Poderosa Afrodite* é muito bem dirigido. O problema de Allen é quando ele cisma de imitar o Bergman, aí se dá mal. Os interiores dele são melhores do que os do Bergman. No 4º e no 5º lugar, eu acho que tem uns dez ou doze.

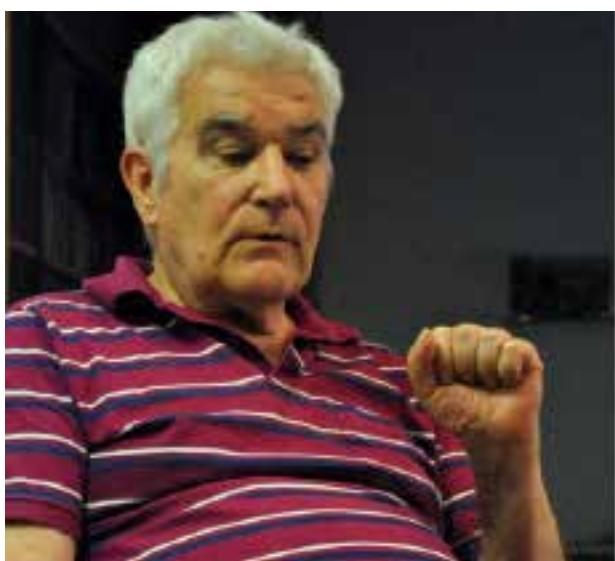


**CcBr** – Nada fora dos EUA?

**MB** – Os melhores que eu vi foram os dos EUA, excetuando-se a Suécia, que fez grandes filmes. Os alemães, no período mudo, também fizeram grandes filmes, se bem que com a perseguição, perderam todos. Na fase sonora eles ficaram bem fraquinhos.

**CcBr** – Quem, na fase muda, Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau)?

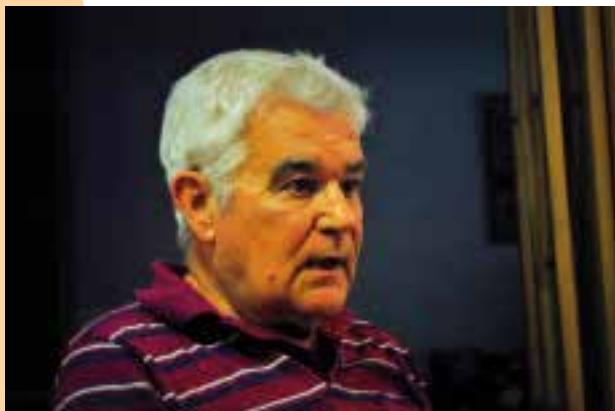
**MB** – O Pabst (George Wilhelm Pabst); o Fritz Lang (Friedrich Christian Anton "Fritz Lang"); tinha uma



porrada de gente boa. Os filmes classe B, da UFA, eram coisa pra se orgulhar. O Peter Loore, o ator do filme *M - O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, dirigiu na Universal, com um fotógrafo alemão, a versão de outro filme alemão, em que o personagem é um pianista que perde as mãos e depois volta ao piano com as mãos de um criminoso. No filme você vê que Orson Welles roubou ideias dos alemães, que estavam em Hollywood. O filme do Peter Loore é de 1934 ou 1935 e o do Welles é de 1942.

**CcBr** – Neste ano do primeiro centenário do cineclubismo mundial, o que o senhor aponta como o mais importante do Chaplin Club?

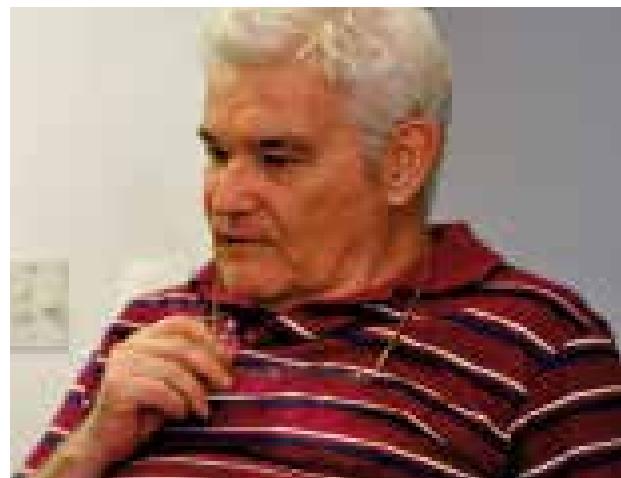
**MB** – O Chaplin Club tem mais importância do que todos os outros, porque eles deixaram material deles. Eles não trabalharam como o pessoal do Cineclube Paredão, que fazia as coisas e levava as conclusões para a cama, eles escreviam, tinham revista e tinham os jornais que aceitavam aquelas participações, então a gente tem uma idéia mais aproximada de qual poderia ser o pensamento deles naquele momento: eram totalmente contrários



ao som. Aos poucos eles foram aceitando. Por volta de 1939, não é que eu abro o jornal e lá estava o Almeida Salles, como crítico de cinema, perguntando se o cinema sonoro era válido? Eles eram tão boçais que fizeram essa pergunta, em 1942, para o Orson Welles, um homem que fez um filme com um diálogo tão acirrado, que o filme é mais diálogo do que imagem.

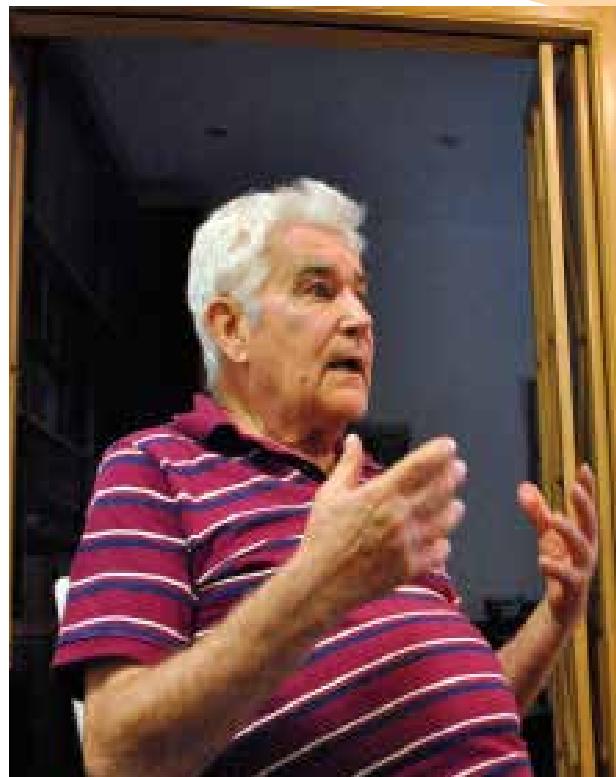
**CcBr** – O senhor estava naquela sessão em que o Club de Cinema de SP projetou, na salinha da SAC – depois Cine Belas Artes –, uma cópia intacta de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, encontrada pelo pessoal do Círculo de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais?

**MB** – O Mário era do mesmo grupo do Chaplin Club. Eu assisti ao *Limite* antes e também nessa sessão a que você se refere. *Limite* é um exagero daquilo que possa ser o pensamento de muita gente daquela época. Um exagero que você pode ver na escola francesa de vanguarda. A bandagem do René Clair é algo de excepcional, parecido com as coisas que ele fazia, só os alemães, mas estes faziam abstratamente. Ele não era bem surrealista e fez aquela jóia que é o *Entra'cte*.



**CcBr** – Que filme brasileiro o senhor destacaria?

**MB** – Aqui em São Paulo, no mesmo momento de *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, e de *Limite*, de Mário Peixoto, o José Medina estava fazendo duas jóias: *Fragmentos da Vida* e *Passando o Conto*, sobre melhora das prisões. É o que está acontecendo hoje na Europa, na Espanha principalmente. Os caras preferem ficar presos a sair, porque lá eles comem. Uma vez eu fui à Cinemateca assistir a dois filmes: o único dos 81 filmes do Chaplin, que ainda não tinha visto, *O Casamento de Luxo*, e *Fragmentos da Vida*, do Medina. O filme do Chaplin era tão inferior que comecei a imaginar se as coisas estivessem invertidas: o Chaplin fazendo *Casamento de Luxo*,



em São Paulo, e o Medina fazendo *Fragments da Vida*, em Hollywood.

**CcBr** – O senhor é dos que defendem que Buster Keaton é melhor que Chaplin?

**MB** – Mas não tenha dúvida. Não tem a mínima comparação. E olha que o Keaton, apesar de ser parentado do vice-presidente da Metro, nunca teve as liberdades de Chaplin, que começava os filmes sem saber qual era o argumento. Ia gastando, de repente outro dava uma ideia aqui outra ali e assim iam nascendo as coisas dele. Também ele tinha o estúdio, os técnicos ganhavam por ano, ele podia fazer o filme no tempo que bem entendesse.

**CcBr** – Dos filmes que o senhor montou, quais são os seus prediletos?

**MB** – O filme do Burle (José Carlos Burle), *Terra Sem Deus*, de 1963, feito no Recife, sobre a seca é muito bom. Pena que o Burle pertencia à Atlântida. Podia ser o pai do pessoal do Cinema Novo, mas foi jogado para escanteio, assim como fizeram com o Anselmo (Duarte), não sei o porquê. O filme que montei para o Milton Amaral, *O Cabeleira*, é um dos que mais me agradam. O que recebi de material está esgotado naquilo que fiz. Enquanto montava *O Cabeleira*, simultaneamente, tinha em outra moviola o material para montagem do filme *A Ilha*, do Walter Hugo Kouri, que era o oposto: um era dinâmico, onde aparece a montagem, e o outro é onde o montador tem de se esconder, ritmicamente correto,

a montagem não aparece. Como filmes da minha vida, estes três me falam muito. *Terra sem Deus*, do José Carlos Burle, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do Glauber Rocha, e *Vidas Secas*, do Nelson Pereira dos Santos, foram exibidos em Brasília e, simultaneamente, foram proibidos.



**CcBr** – Existe algum filme que o senhor salvou?

**MB** – Não. Um montador pode piorar, não salvar um filme. Isso acontecia no cinema mudo, porque não tinha diálogo. Você podia cortar, o ator falava uma coisa e você escrevia outra. Dava pra fazer o que bem quisesse. No cinema moderno não existe isso. Quando eu comecei a trabalhar, o Tito Batini vivia dizendo aos investidores: “É na montagem que o filme acontece”. Não existe isso. O montador pode destroçar um filme. Se fosse assim, era só emendar 1.200 metros de ponta preta, ou, então, fazer como Woody Allen diz, naquele filme em que ele faz um diretor cego: “Quando eles erravam diziam: ‘Não tem importância, a gente faz o filme assim mesmo, depois leva para Paris, vira filme de vanguarda e, aí, volta pra a América (EUA) e ganha dinheiro’ (risos)”.



Equipe da revista CineclubBrasil, da esquerda para a direita:  
Oswaldo Faustino, Joseane Alfer, Máximo Baroo,  
Diogo Gomes dos Santos e Ricardo Massarelli



# Impressões em Glauber - aos pedaços

Cacá Mendes



Foto: arquivo

O Glauber nem me viu ontem sentado na oitava fileira do cinema pravê-lo depois de sei lá quantos anos... Geraldo Del Rei na pele do Vaqueiro Satanás, cabra que será de Corisco, marido de mulher/diabo/ Eva no sertão guiado por cego, um que guia Deus e guia Diabo, sabe das mortes e de Antônio. E por que Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* depois de muitos anos, em minha vida? Fui revê-lo por impulso, de convite em minhas mãos assim doado à toa, quando me vi já estava lá diante de Maurício do Vale, novo e demônio, a serviço do santo padre para eliminar o beato. E Corisco de Othon, barbudinho e mítico cangaceiro, o último do sertão?

A sensualidade da traição da mulher de Satanás nos braços do último homem daquele regaço... digo, cangaço.

Fiquei me perguntando onde estaria Deus, e onde estaria o Diabo e uma confusão de Glauber em mim de uma câmera no agreste, desmitificando mitos e mitificando outros. Antônio Conselheiro e

Lampião, dois ícones do sertão, ali reapresentados em pessoas outras, distintas; um cego que sabe de tudo... Salve, salve!



Foto: arquivo

Essas impressões, em revista a Glauber, escritas há meses, e hoje, neste domingo em sol laranja de abril

Antonio Conselheiro



Foto: arquivo

*Antonio das Mortes no filme O Dragão da Maldade*

de 2010, bem manso com um vento me soprando perto da Avenida Paulista, em São Paulo, por falta de melancolia extrema, ou por falta de alegria em demais, e sem nenhuma poesia na cabeça e nada de ideias nas mãos ou nos pés, de ser, em vida assim de artista, eu retomo-as...



Foto: arquivo

Epa, mermão, o achado daí de cima, em cinema escrito depois de revisto por mim (*o Deus e o Diabo na Terra do Sol*), naquele ato de calorada emoção de muito ser, nem revisá-la o farei agora. Vai com o aquilo visto e pensado da época: seja como ser os assins e assados, ou os tramados de uma doideira de imagens que começam na cabeça do cineasta e completam-se na cabeça da plateia que o capta, em lufadas; seja no por dos alis do breu do cinema,

em cada coração que emoção houver, com ou sem câmera na mão, mas concomitante, todos que veem obra da estirpe e fazem, e pensam o filme que se vê e se cria no ato do seu instante exibido. É chocante? É e não. Filme que é bom mesmo, a qualquer tempo, se faz no ato dele existir na tela, não diferente. De resto, todo filme parado, sem rodar, se não for pérola, é arquivo morto. Esquecido.



Foto: arquivo

E pra justiça do fecho, em saber metido filosófico meu, a ideia de filme que só existe na tela, é no seu original (a saber dos meus olhos que vão no até aonde) de um outro baiano, o Diogo Gomes dos Santos, um cinepoetaclubista que há muito - como outros que conheço e estimo do meu lado - faz filme bom ficar existindo. Na tela. Sempre.



Foto: arquivo

*Diogo Gomes dos Santos e equipe do Núcleo de Cinema e Vídeo COM-OLHAR*



*Cacá Mendes é poeta, escritor e cineclubista*



# Gonzagão, de filho pra pai

Diogo Gomes dos Santos



Entre outras qualidades, o velho Lua, como também era chamado o músico, compositor e cantor pernambucano Luiz Gonzaga, foi mestre contador de “causos”. Gravou muitos, verdadeiras digressões, e regravou este em forma de diálogo com seu filho Gonzaguinha:

- Lulinha, olha o povão!
- Um dia eu chego lá, devagar...
- Não esqueça do povão, meu fio!
- Ah, sem pressa, sem pressa...
- Tá com sodade do vovô Januário? Não se esqueça que tudo começou com ele, meu fio!
- E como é que é a história?
- De pai pra fio...
- Hein?!
- De pai pra fio, derna (desde) de 1912, essa é que é a história...
- Deixa que eu levo pra frente.

Segue-se a música que dá nome à grande turnê *A Vida do Viúvante*, de 1979, que, de uma vez por todas, uniu o clã dos Gonzaga. Com essa resposta, no diálogo: “Deixa que eu levo pra frente”, Gonzaguinha assume o legado do pai e o que segue daí para a frente é uma pérola em estado de lapidação. Breno Silveira encerra seu filme no embalo da música.

Talvez seja essa a história que o título do filme *Gonzaga, de Pai pra Filho*, de Breno Silveira, queira sugerir. No entanto, do meu ponto vista, o que se vê e do que se diz, está inverso. Logo no início do filme o personagem Gonzaguinha é apresentado como um protagonista angustiado e introspectivo, bebendo e fumando, embalado pelo som de *Rasga*, do Nordeste, do Quinteto Armorial. Na mesa, algumas revistas com ele na capa, entre elas uma *Veja* na mão, que ele apanha e onde se lê: “Explode Gonzaguinha”.





**Um filho em busca do pai** – Adorei o filme, visto pelo olhar do “filho rejeitado”, homem forjado na luta das causas nobres dos mais fracos. Mas como esse pobre-diabo, digo “coitadinho”, adquiriu consciência crítica a ponto de se tornar um militante de esquerda? O garoto estudou em colégio interno (um dos melhores do Rio de Janeiro), graduou-se em economia, em sua mesa nunca lhe faltou o pão. Mas se sentia abandonado pelo pai.



O filme mostra, ainda, a profunda relação amorosa entre Januário, o avô de Gonzaguinha, e seu filho

Luiz, pobre, cafuzo, de pele enegrecida, sertanejo, mestiço, semianalfabeto. Um trabalhador rural desempregado que vai servir o Exército, onde viverá de soldo por dez anos. De sólida formação familiar, seu tempo na caserna lhe rendeu a consciência da preservação dos valores éticos, morais, pátrios, aqueles que se adquirem primeiro em casa. Enfim, um Gonzação que fez sucesso, venceu na vida, exclusivamente por seu talento. E, através do filho que busca reconhecer o pai, questiona como o Luiz discriminado pelos senhores da terra se tornou um “reça”?



Vale, porém, lembrar que Gonzação já era “Rei do Baião”, nos anos de 1950, muito antes da instauração da ditadura militar, que, para alguns, seria seu circunstancial apoio. E também que ele não sustentou aquele regime, tampouco sua música mudou em função disso.



Nem tudo são flores. O filme, porém, tem um problema interno: a dramaturgia, ao tentar manter dois protagonistas. Vejo Gonzagão protagonista. O Gonzaguinha dessa história tem um lado pernóstico, pequeno-burguês, aguçado, tanto quanto sua generosidade, mas invertidos. No material de divulgação, Breno diz que "Gonzaguinha foi rejeitado pelo pai". No filme, Gonzagão é um pai ausente, mas que, além de prover materialmente o filho de tudo, tenta, na medida do seu possível, se tornar presente na vida dele. Nada garante que a presença física suprimisse carência de um filho pelo pai.

Realçar o drama do filho, que se tornou famoso com sua música, no campo da esquerda, em contraposição ao pai "conservador", além de ser um drama frágil, diante de outros exemplos, é dramaturgicamente frágil.



Na popular mitologia nordestina, cantada em prosa e verso pela literatura de cordel, apenas três personagens ganharam perenidade ainda em vida: Meu "Padim Pade Ciço Rumão Batista", uma divindade naquelas paragens sertanejas; Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, bandoleiro, o "Rei do Cangaço", "Governador do Sertão"; e Seu Luiz Lua Gonzaga, o "Rei do Baião". Este último foi taxado por seu conservadorismo, por ter apoiado e votado na Arena, partido de sustentação da ditadura militar. Porém, para o filme hoje, não digo que não seja importante, mas que relevância tem, diante de seu legado musical, de sua arte, do mito Gonzagão? De certa forma, o Brasil de depois do espelho Gonzagão é outro e bem melhor do que o anterior.



Como expressão de seu tempo, o cinema brasileiro, se não entendeu, precisa entender que no terreno da cidadania, o foco hoje é a "revelação da nossa memória, ocultada pela ditadura militar, com a qual



Gonzaga não pode ser confundido. O país precisa perder o medo de tentar saber quem somos, tanto no campo político quanto no sociocultural.



**Matéria-prima de primeira** – Poucos cineastas brasileiros tiveram em suas mãos uma história tão

arrojada quanto essa do filme *Gonzaga, de Pai pra Filho*, retratada num melodrama, gênero afeito ao gosto popular, como foi Luiz Gonzaga. Um mapa provido da Terra Brasilis, com suas dicotomias: sertão e mar, pai e filho, direita e esquerda, fome e mesa farta, urbano e rural. É justamente nessa contraditória dualidade que, às vezes, o drama do filho beira a inverossímil, não distanciamento, que no filme livra o melodrama de ser exótico.





Luiz Gonzaga costumava dizer que para ofender um nordestino era só chamá-lo de "sujeito", e completava: "Vixi Maria, o pau come na casa de Noca!". Será que rebelar-se contra essa condição de "sujeito" seria ser "reaca"? Está certo que Gonzagão foi o resultado do seu meio social, cantou para os militares, é verdade, mas o Velho Lua não fazia música para os mais fortes e sim para os mais fracos, para os humildes, para os pobres. Ele, sua música, sua gente, sua terra são inseparáveis, o "veio" era orgânico na concepção mais gramsciana possível. Ele e sua arte estão acima da direita ou da esquerda. Sua arte está cravada na alma do povo brasileiro. É simbiose pura. O velho tinha e, ousou dizer, tem aura!



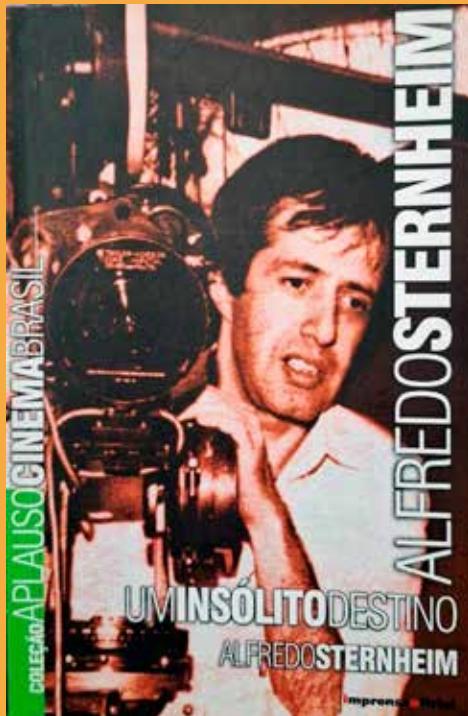
Esse povo que o consagrou, ao assistir ao filme, dificilmente o recomendará sem reservas, por não aceitarvê-lo retratado no cinema, como "sujeito". Recomendo porque entendo que Gonzagão, tanto o real quanto o personagem, é popular. Nesse sentido, para os iniciados, o filme também é popular. Mas para a grande massa, para os fãs do sanfoneiro, soa estranho, incômodo, está um pouco distante de ser popular. Em comparação a *Dois Filhos de Francisco*, do mesmo diretor, com temática bem parecida, cujo ponto de vista é o de pai para os filhos, se fosse abordado ao contrário, não teria feito o sucesso que fez. Em *Gonzaga, de Pai pra Filho*, o tratamento é inverso. Ao eleger Gonzaguinha como protagonista, penso que o diretor escolheu também o público-alvo para o seu filme.



*Diogo Gomes dos Santos é cineclubista, cineasta e historiador*

Como todo bom crítico, cineasta, cineclunista **Alfredo Sternheim**, também começou no **CINECLUBE** e manteve esse espírito até o final.

*Fica aqui nossa homenagem!*



# CINECLUBE **BRASIL**

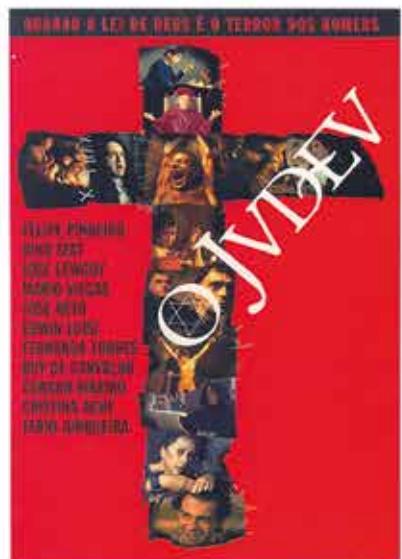
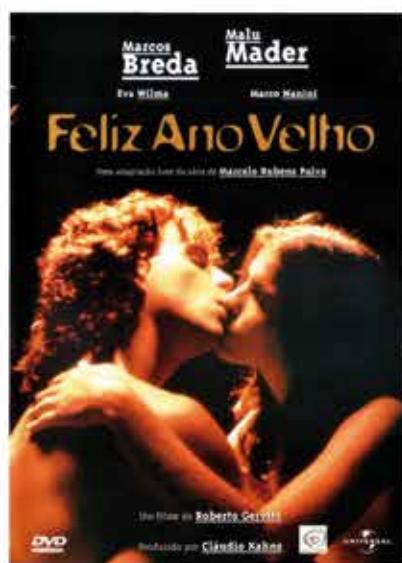
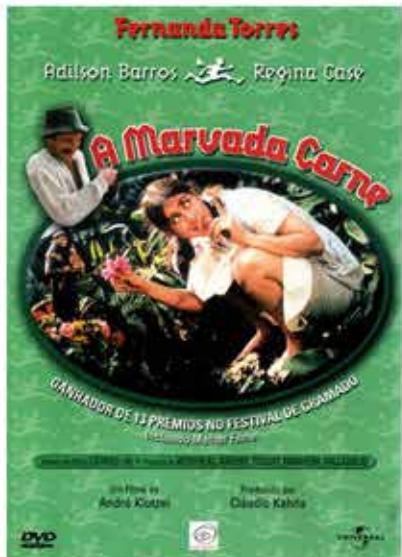
**Espaço de excelência para se projetar**

**ANUNCIE AQUI!**

Fale conosco, temos várias formas interessantes de dar visibilidade a você, à sua marca e ao seu produto.

[publicidade@cineclubebrasil.com.br](mailto:publicidade@cineclubebrasil.com.br)

**Visite o nosso site**  
[www.cineclubebrasil.com.br](http://www.cineclubebrasil.com.br)



Há mais de 30 anos,  
a **TATU FILMES**  
**transforma em**  
**CINEMA** episódios  
da HISTÓRIA do  
**BRASIL** e de alguns  
de seus principais  
personagens.  
Os **CINECLUBES**  
fazem parte dessa trajetória!

