

FESTIVAL

AF - Cinema

Os curtas vão roubar a cena?

Arthur Omar, diretor de *O Inspetor*: trincheiras para a renovação da linguagem

Severino Francisco

Existe no ar algo além dos filmes de carreira neste Festival? Os que já assistiram, em plano-geral, aos filmes da mostra competitiva garantem: este será o ano dos curtas. Este será o ano em que a produção de curtas é muito mais interessante do que a dos longas. É ver para crer. Mas, o fato é que, desde a virada dos anos 70, o curta tem sido a trincheira de algumas das mais avançadas experiências de linguagem do cinema brasileiro. Nem sempre estas experiências tiveram a atenção que mereciam. Até pouco tempo atrás era difícil, por exemplo, driblar a sensibilidade sindical dominante nos jûris de festivais, que quase sempre preferia premiar temas considerados "progressistas" ao invés de premiar filmes.

E, para esquentar a bola do debate, aqui vai uma entrevista com Arthur Omar, um dos nomes de ponta-de-lança do curta. Ele está concorrendo à mostra competitiva com o curta *O Inspetor*. Desde a década de 70, Arthur Omar tem participado ativamente do debate e do processo de criação do curta, através de ensaios e filmes-ensaios como *Congo*, *Música Barroca*, *O Som*, *Tristes Trópicos* (este um documentário longo), entre outros. Arthur Omar entende que, apesar de sua importância, o curta não está incorporado à história do cinema brasileiro.

Jornal de Brasília — Quem assistiu aos filmes da mostra competitiva em outros festivais afirma que existe, no Festival de Brasília este ano, uma tendência no sentido de uma superioridade dos curtas sobre os longas, do ponto de vista da qualidade. Como situa o curta, hoje, dentro do cinema brasileiro?

Arthur Omar — Bem, eu não conheço os longas deste Festival. Sei que a safra de curtas é realmente de alta qualidade. Agora, se esta tendência for verdadeira para o Festival de Brasília não será a primeira vez que ela ocorre em um festival. Todos os anos surge algum longa de qualidade. Mas há alguns anos o curta tem se caracterizado por uma qualidade global superior aos longas. Existe uma pesquisa avançada na linguagem do curta-metragem desde os anos 70. O curta forma um conjunto de filmes que sempre foi importantíssimo, mas ainda não foi incorporado dentro do cinema brasileiro, pelos críticos e historiadores. Não existe ainda uma teoria que corresponda à importância do curta enquanto experiência de linguagem cinematográfica no Brasil. Eu inclusive faço um apelo ao encontro de pesquisadores para que se debata este tema.

— Como seria esta nova abordagem da história do cinema brasileiro?

— Penso que os críticos e historiadores deveriam abordar o cinema brasileiro com um tipo de olhar que detecte as experiências mais avançadas, mais radicais, mais inovadoras, de operação sobre a percepção, sem se preocuparem se estas experiências se dão no curta, no longa ou no vídeo. Seria uma abordagem em zigue-zague.

— Que experiências o curta permite?

— Experiências de relação de som e imagem, texto e imagem, relações sobre a percepção do tempo, ritmos de montagem. E principalmente a excelência do curta está em tentar novas formas de tratar o objeto cinematográfico. Já o longa pode explorar melhor a dramaturgia, o controle dos espaços, o estilo de interpretação dos atores.

— Na polêmica que você abriu em cima do filme *Cinema Falado*, de Caetano Veloso, você afirmou que a flita estava defasada em relação a uma série de conquistas do curta. A que se referia? Como se dá, em que direções se dá, esta evolução de linguagem do curta nos últimos tempos?

— Na década de 70, eu vejo o curta como o espaço responsável pelas grandes renovações da linguagem, incorporando novas temáticas, tanto do ponto de vista social quanto existencial. Foi o momento em que o cinema brasileiro pensou a estrutura interna do filme, foi o momento em que os cineastas tiveram a intenção de realizar uma operação de intervenção sobre a estrutura dos filmes. De um modo geral, me parece, isto resultou na abertura de uma série de campos de possibilidades do filme para falar sobre a realidade. Inclusive ficção e documentário se misturam. Havia uma manipulação material dos elementos do filme, uma descontinuidade da narrativa, experiências em cima das relações entre trilha sonora e imagens, imagens e texto. O *Cinema Falado*, de Caetano Veloso, estava defasado em relação a estas experiências.

— E, nos anos 80, que tendências dominam o curta?

— De 80 para cá se corporifica uma linha sintonizada com o cinema internacional no sentido de se retomar um cinema de narrativa clássica, um cinema de superfície, da excelência técnica, do cuidado com o acabamento. As novas gerações estão interessadas em recuperar o prazer cinematográfico das estruturas clássicas, uma retomada de gêneros — o suspense, o *film-noir*. E tudo isto com um nível de desconstrução, com citações das figuras de retórica cinematográfica, paródias do filme hollywoodiano. São filmes extremamente bem realizados. E o interessante é que estes filmes não perdem o sentido autoral. Pessoalmente, o meu cinema não está inserido nesta tendência. Eu continuo desdobrando as experiências que fiz de reflexão sobre as estruturas de linguagem nos anos 70. Mas, só que agora, em outro nível menos conceitual.

— Da safra mais recente, que curtas citaria como experiências de linguagem importantes?

— Eu vou dar apenas três exemplos. Considero extraordinário o curta *Branco e Preto*, de Ninho Moraes, exibido no Rio Cine. É um filme de extrema inventividade, com vários níveis de linguagem entrelaçados. Ninho pega uma fábrica que trabalha com pedras como tema. E, a partir da pedra, discute todo um problema existencial do personagem, com imagens extremamente ousadas. Há uma grande liberdade na montagem. Cito também *Machê Bambina*, de Cecílio Neto, projetado no Festival de Gramado há uns três anos atrás. É um cinema oposto ao de Ninho. É uma experiência de desmontagem irônica que arrasa com os estereótipos mais comuns sobre um personagem como Adoniram Barbosa. Os personagens aparecem em uma ló-



Di-Glauber: a impossível celebração oficial



Glauber: experiências que dispararam os curta-metragens

gica totalmente absurda. E, depois, como estou dentro desta experiência do curta, citaria o meu filme, *O Som*, onde faço uma reflexão de como abordar um tema. A partir da experiência do som, falo de temas que vão desde a política até a sexualidade. E, nestas três experiências, o importante é a liberdade que se toma em relação ao objeto.

— Que relações estabeleceria entre liberdade poética e documentário?

— O que o curta pode oferecer é um elemento poético delirante que o cinema mais comprometido com os esquemas comerciais está impedido de realizar. Para mim, a verdade está diretamente vinculada à beleza. Só a beleza pode dizer a verdade sobre um objeto, mais do que qualquer documentário que se

limite a ser uma reportagem. Estes três filmes que eu citei não são experiências vanguardistas no sentido puramente formal da palavra. O filme tem de atingir o espectador emocionalmente. Não por uma razão comercial. Mas, sim porque o espectador só é atingido profundamente pela poesia.

— O Di Glauber (filme de Glauber Rocha sobre o pintor Di Cavalcanti) influenciou, de alguma maneira, esta nova safra de curtas?

— O Di Glauber tem influência de outros curtas e, ao mesmo tempo, trabalha com uma linguagem de curta que é anterior ao curta. O Di Glauber é um dos cinco maiores documentários brasileiros. Está inserido dentro daquela típica preo-

cupação de intervenção sobre a estrutura do filme. Explora as relações entre som e imagem, voz e imagem, o que é mostrado e o que não é mostrado. O Di é um documentário, mas desmonta o documentário tradicional tem sempre um uso de celebração oficial. Ela toma o filme para esta celebração. No Di isto é impossível — as obras estão em movimento, fora de foco, em relação de descontinuidade, desmontando este aparato oficial. Estas experiências do Glauber já estavam presentes no cinema que ele fez na fase européia. Elas são disparadoras das experiências do curta. Glauber foi um dos patronos desta preocupação estrutural do curta.

— Nos anos 70, através de ensaios e filmes-ensaios, você debateu muito o documentário. O modelo do documentário ainda seria o maior inimigo do curta?

— Hoje a porcentagem de documentários é mínima. Não sou contra o documentário. Acontece que havia uma ideia de documentário como ilustração de uma posição ideológica. Eu contestava a eficácia destes filmes na medida em que não tinham nenhuma reflexão sobre a linguagem. E estes documentários tinham uma fórmula, uma certa maneira de organizar os seus conteúdos. Havia sempre um narrador que passava determinada imposição como a única verdade, provocando uma identificação com o tema, que, na verdade, atuava como compensação pela impossibilidade de agir. O espectador consumia o documentário como se fosse uma ficção. Se identificava, por exemplo, com o personagem do pobre camponês e dava a impressão de uma comunhão com o ambiente. Era uma comunhão imaginária. O documentário tinha um espaço restrito de constatação visual e empírica da coisa. Não havia espaço para a dúvida, para a interrogação. O paradoxal é que o meu último filme é um documentário. Mas é um documentário onde tudo está sob permanente interrogação. Não é uma narração como se eu já conhecesse tudo. Eu justamente coloco em questão, o tempo todo, a identidade do personagem.

— Quem faz, hoje, os melhores documentários?

— A TV Globo. Eles têm condições de produção para fazer, por exemplo, um excelente documentário sobre o roubo de carros na fronteira, inclusive com um sentido investigativo. Quando não existe mais condições de se fazer isto no cinema, o cinema parte para outras coisas. Penso que, hoje, é preciso uma retomada do documentário em outras bases, incorporando ao sentido investigativo uma interrogação sobre a estrutura do filme.

— No festivais havia uma tendência a se premiar os curtas de temas considerados "progressistas", isto ainda persiste?

— Quando você tinha um filme sobre um camponês, era como se você premiasse o personagem do filme, e não o diretor do filme. Isto não existe mais. Mas, acho que Brasília tem um compromisso com o cinema com a abertura de novas perspectivas, com o que há de mais avançado. É isto que pode diferenciar o Festival de Brasília de outros festivais onde existe mais uma celebração do filme em seu aspecto de consumo.

Fotos: Arquivo