



9.

notas de um
espectador
de cinema

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Eu tenho a impressão que esse tipo de conversa faz parte de uma tradição da crítica cinematográfica, é algo que tem a ver com a memória. Porque quem trabalha com crítica de cinema como eu, ou mesmo quem não escreve regularmente, mas trabalha vendo filmes como espectador, como cinéfilo participante, se habituou a pensar e a discutir os filmes antes mesmo de ter uma base teórica para organizar a discussão.

O cinema se inventou ao mesmo tempo com os diretores, com os produtores e com uma parte do público que enfrentava num corpo a corpo o filme. Um corpo a corpo bem parecido com uma coisa mais afetiva, mais emocional, do que com a ideia que a gente tem de um trabalho crítico, de uma análise metódica, era uma expressão de uma reação imediata que a gente tinha diante da projeção de um filme. Basicamente as resenhas de cinema se limitavam a dizer “gostei ou não gostei”, e essa relação afetiva acabou gerando uma série de hábitos. Esses, por exemplo, das listas de melhores filmes do ano, ou de resumir numa conversa os filmes da minha vida, os filmes da vida da gente.

François Truffaut fez certa vez, não sei precisamente onde, uma observação divertida: ele disse que não conhecia ninguém que quando criança tivesse dito ao seu pai “papai, quando eu crescer eu quero ser crítico de cinema”. As pessoas podiam dizer “quero fazer cinema”, ou tal coisa, ou outra, mas, em princípio, ninguém dizia “eu quero ser crítico de cinema”. Esse é um desejo que vem mais tarde, a partir de um contato mais comprometido com o cinema.

Então eu acho que tentar resumir quais são os filmes que influenciaram mais fundamente a vida da gente, tem algo a ver com essa tradição de um embate afetivo com os filmes, que de certo modo formou também a linguagem cinematográfica. O hábito de conversar apaixonadamente sobre filmes veio antes mesmo de uma organização, ou uma ordem, ou uma teoria, ou uma estética de cinema que se desenvolveu mais adiante. E se desenvolveu em paralelo com a técnica e a prática, e na prática da recepção também.

Outra coisa que me parece ter a ver com o que a gente faz aqui é um jogo de memória, uma preocupação de como, numa conversa, resumir um conjunto de filmes, sem esquecer nenhum, que a gente julgue interessante, que são significativos, para a vida cinematográfica, para a vida artística, e para a vida de um modo geral.

Eu lembro essa questão de memória por duas razões. Eu estava num festival de cinema na metade dos anos 1990, na Espanha, e por um pequeno acidente vascular perdi a memória por dois ou três dias. Eu não sei como eu vim da Espanha até minha casa. Não é esse o fato que eu quero contar, mas depois disso, voltando ao cinema, tive a sensação de que no começo de um filme a gente vive uma operação de perda de memória. A gente esquece o mundo que deixou lá fora, esquece um pouco de si mesmo, para se reencontrar no que a gente está vendo. Então essas duas coisas, creio, estão no ponto de partida da conversa que podemos ter aqui: o hábito antigo de se relacionar afetivamente com os filmes, antes de fazer uma análise crítica. Antes de pensar efetivamente nos filmes, ter uma relação inicial afetiva com eles, que leva a falar “desse aqui e aquele outro lá”, não do cinema de um modo geral, como a gente deve fazer ou procura fazer quando está escrevendo sobre um filme, mas uma coisa anterior a isso, uma primeira reação, antes mesmo que gente possa compor uma reflexão sobre o que viu. Essa primeira reação afetiva, acho que é isso que a gente tenta recuperar aqui nessa conversa, e com a preocupação de não deixar escapar alguma coisa realmente significativa.

Para não correr esse risco, o que a gente faz? Eu, por exemplo, tentei vindo para São Paulo ontem: “vou anotar aqui alguns filmes, vou me lembrar de algumas coisas e guardar isso num caderninho no bolso, para poder consultar”. E foi um trabalho que resultou pouco prático, porque depois de preencher um grande número de folhas com títulos... bom, melhor parar e deixar que as coisas venham naturalmente, porque existem muito mais filmes do que tempo para a gente poder se referir na conversa. Muitos vão ficar fora de quadro.

Na memória, algumas coisas curiosas que gostaria de contar. Existem muitos filmes que fazem parte da vida da gente. Mas existem algumas projeções, condições particulares de visão, que são especialmente significativas e eu gostaria de me referir a algumas delas porque interferiram muito na apreciação do filme, pelo menos num primeiro instante. Faz algum tempo, conversando com amigos, alguém perguntou: “qual foi o primeiro filme que você viu? Que você se lembra de ter visto”? Não sei como, me veio uma lembrança e que depois de recuperada eu guardo. Devia ter sete anos, voltava para casa com meu pai. Na rua em que morávamos tinha uma escola primária, e na parede dessa escola estavam projetando um filme. Essa foi a primeira vez que vi um filme. Não tenho a menor ideia do que era, nem procurei depois que me lembrei disso saber que filme era, mas é uma imagem que ficou viva na minha memória: um primeiro plano possivelmente, alguém comendo uma macarronada e se atrapalhando completamente com o macarrão. Era uma comédia qualquer, muda, me parece, alguém comia e não conseguia comer o macarrão. O macarrão se espalhava pela cara, pela roupa, pelo chão, e ele não conseguia comer. E essa coisa me causou uma impressão, eu devo ter dito algo para meu pai. Eu queria ver mais, queria ver mais cinema. A partir dali meu pai começou a me levar a sessões, e depois de algum tempo eu podia ir ao cinema sozinho.

Nessa época, por exemplo, no bairro onde eu morava existiam cinco ou seis salas, e eu tinha a autorização dos meus pais de ir ao cinema contanto que eu não tivesse que atravessar a

rua. Além disso, existiam sessões na igreja e no clube do bairro, um clube de futebol amador. Então a gente podia ver sempre muitos filmes. Eu comecei a estudar numa escola primária, tínhamos nesse período folga às quintas-feiras. E nesses dias em que não tínhamos aulas eu passava o tempo vendo filmes. De memória eu me lembro que o circuito de salas do bairro onde eu morava, era organizado por uma distribuidora latino-americana, do México, que era a Pelmex. E nesse circuito nós víamos muitos filmes mexicanos e muitos filmes italianos. O fato de ver os filmes mexicanos me levava a um, digamos, mundo de fantasia. Eram melodramas, tinham a ver com os filmes americanos, que se também se exibiam, era um mundo todo de ficção. Mas os filmes italianos eram alguma coisa especialmente significativa para mim, diferente, porque me pareciam ter mais a ver com o que eu encontrava do lado de fora da sala de cinema do que com o que eu estava habituado a ver na sala de cinema.

Possivelmente, eu não saberia precisar, eu devo ter visto nessa época alguns filmes, certamente um deles foi o *Sciuscià* do Vittorio de Sica (1946, entre nós, *Vítimas da tormenta*), porque era a história de garotos, engraxates e era uma coisa que podia haver do lado de fora, na rua, podia haver seja fora do cinema eu encontrava alguma coisa que pertencia ao cinema ou vice-versa, ou no cinema eu encontrava alguma coisa que pertencia à realidade.

Devo lembrar também que nesse momento, entrar numa sala de cinema era quase sair do mundo real, para entrar num universo feito unicamente de imagens. As salas ou tinham muitos cartazes desenhados ou com fotografias, e muitos espelhos, de modo que entrar numa antessala de uma sala de projeção era estar num ambiente absolutamente dominado por imagens, não havia nada além de imagens, e de quando em quando, como nós tínhamos um espelho na sala, nós estávamos também dentro desse mundo de imagens. Era muito mais fácil a projeção de nós mesmos em um filme que estava sendo exibido nesse momento, depois de participar dessa espécie de preparação para que a gente entrasse ali.

O UNIVERSO MÁGICO DO POTESKIN

Então havia essa coisa de você entrar no mundo mágico do cinema e de quando em quando um filme me devolvia, nesse universo mágico, o mundo em que eu vivia, e isso me chamava muito à atenção. E em certo instante, eu vi talvez o primeiro filme que eu possa dizer que é um dos filmes que me marcou e continua me marcando até hoje, porque, numa projeção na igreja do bairro apresentou-se, pela primeira vez para mim, *O encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925] numa sessão sem som, não estava acompanhado de música, era só o filme, mudo. E eu saí dali com a sensação de que não sabia o que eu estava vendo, o que estava vendo era diferente de tudo o que tinha visto antes no cinema. O que tinha acabado de ver ficou muito aceso depois da projeção. Eu não lembro que idade tinha. Ficou acesa na minha cabeça a cena da escadaria de Odessa, era uma sensação forte, mas eu não chegava a compreender como ela tinha sido feita.

Eu já me acostumara a buscar compreender filmes com uma narração mais acadêmica, ou mais clássica, eu não sei qual seria a palavra mais adequada para isso, tinha um contato com certo tipo de narração e me sentia a vontade nele, mas com *O encouraçado Potemkin* era diferente. Eu não sabia identificar o que havia de diferente, e nem sabia como me relacionar com esse filme. Claro, isso tudo muito antes que eu sequer tivesse imaginado que um dia eu ia me interessar em fazer crítica de cinema, porque no princípio eu não pensei em fazer crítica de cinema, eu pensei em fazer alguma coisa que me deixasse perto do cinema, continuar a ver filmes, me relacionando com os filmes. Não houve em nenhum instante um planejamento de “eu vou escrever sobre cinema, eu vou fazer alguma coisa sobre cinema”, era mais o prazer de ver filmes. *O encouraçado Potemkin*, na primeira vez que eu o vi, me deixou um pouco surpreso de não estar conseguindo dominar o filme e de, ao contrário, ser dominado por ele, pelo que ele me contava.

Mais adiante, quando eu comecei a me interessar vivamente por cinema e aí conscientemente querer fazer alguma

coisa em torno do cinema, eu me dei conta de que a satisfação maior, quando eu estou vendo um filme, é me sentir desafiado a participar vivamente dele e ter a sensação de estar vendo algo que eu não vi antes, uma ventura do conhecimento de algo que até então não conhecia. Nunca vi antes uma coisa parecida: é essa sensação que me renova nos filmes que eu guardo como sendo filmes significativos pra mim. Eu voltei a ver um sem número de vezes *O encouraçado Potemkin* e, claro, não voltei a sentir a mesma dificuldade da primeira vez. Eu não sei se a palavra certa é dificuldade, mas continuei a sentir a mesma sensação de estar vendo alguma coisa que nunca tinha visto antes.

Eu tinha ido várias vezes ao cinema, mas o que eu me lembrava que tinha visto em cinema aparentemente não tinha a ver com aquele filme que eu estava vendo. E essa surpresa, de encontrar-se como se eu estivesse diante de algo absolutamente inédito, que o filme já visto estivesse sendo descoberto naquele exato instante em que se projeta. Essa foi uma das questões que marcou o *Potemkin*. E ainda hoje quando eu volto a ver o filme descubro alguma coisa que eu não tinha visto antes, o que me dá um prazer ainda maior. Eu já vi esse filme muitas vezes e tive com ele relações completamente diferentes, e, no entanto, quando eu volto a vê-lo... Já devia estar todo guardado na minha memória, mas existe sempre alguma imagem, alguma coisa ainda não descoberta. Trabalhei com ele várias vezes.

Quando dava aulas numa escola de cinema uma vez eu propus a um grupo de alunos, “vamos desmontar a sequência da escadaria de Odessa e colocar os planos tais como eles foram filmados”, porque na verdade o Eisenstein filmou planos muito longos e picotou cada um desses planos e usou cada pedacinho completamente fora de ordem, o final de um plano no começo, a metade do plano no final. Cortou tudo, desorganizou tudo que fez na filmagem. E, no entanto, mesmo tendo trabalhado, mesmo tendo contato com essas coisas, as imagens são tão impactantes que no momento que você está vendo é impossível evitar uma relação afetiva, emocional. Voltamos a vê-las como se nunca tivéssemos visto antes. Isso acontece de quando em quando com um ou outro filme.

Acontece também, nem é preciso lembrar, porque é um filme bastante conhecido de todos nós, um outro filme da vida de todos nós, como a sequência de abertura de *O cão andaluz* [*Un chien andalou*, 1928] Luis Buñuel no balcão de uma casa, afiando a navalha, de olho na lua cortada por um fio de nuvem, cortando o olho da mulher no balcão ao lado dele. Já vimos isso um número infinito de vezes e a cada vez que a gente vê é sempre uma sensação incômoda de ver uma navalha cortando um olho, mesmo que você conheça o truque usado, mesmo que você saiba como foi feito, mesmo que você já tenha visto, a cada vez que a você vê é uma sensação de incômodo, de desafio à visão.

Potemkin é um dos filmes da minha vida. Tive com ele vários encontros e conversas, e com ele aprendi a estabelecer relações com outros filmes. Outros filmes até do próprio Eisenstein. As primeiras vezes que eu vi a primeira parte de *Ivan, o Terrível* [*Ivan Grozniy*, 1945] esperava encontrar as mesmas coisas que havia visto no *Potemkin*. Com esses dois filmes do Eisenstein eu tive ao longo do tempo uma conversa que me faz pensar em encontros com um amigo ou conhecido. Cada vez que você volta a se encontrar com um deles descobre uma pessoa conhecida, amiga, familiar, viva no sentido que a cada vez ela me diz uma coisa nova, me conta uma coisa diferente, cresceu, amadureceu com o tempo. Isso acontece com as verdadeiras obras de arte. Rever uma pintura, voltar a ouvir uma peça musical, reler um livro ou um poema é como reencontrar um amigo que nos conta o que se passou no tempo em que não nos vimos, dizendo alguma coisa que não tinha dito numa conversa anterior.

Nesse quadro, esses filmes do Eisenstein têm para mim uma importância grande. E em particular, de certo modo não o filme, mas o que o Eisenstein escreveu sobre a experiência de ter feito *O encouraçado Potemkin* foi o que me levou a imaginar que talvez escrever sobre cinema poderia ser tão agradável quanto fazer um filme. Quando comecei a me interessar mais por cinema, lia muito o que se escrevia sobre filmes, as críticas, as resenhas que se publicavam em jornais ou revistas. Muito de juízo de valores, “é bom ou ruim”, e eu não me sentia à

vontade com isso. Nos textos que Eisenstein escreveu sobre os filmes dele, ele estava falando de coisas que me interessavam mais, que me deixavam mais satisfeito. Ele falava de cinema de um modo geral a partir de um filme, sem dizer “isso é bom ou ruim”, estimulava a imaginação da gente tanto quanto um filme estimula. Ou seja, essa ideia de que a gente acaba de ver um filme e sai cheio de imagens na cabeça. Os textos do Eisenstein dizem isso, começaram a me dar essa mesma sensação e eu comecei a achar que escrever sobre cinema era uma coisa boa. Boa nesse sentido, era como fazer um filme.

O PRAZER DA CRÍTICA

Escrevia antes para mim mesmo, quando eu ia ver um filme, muitas vezes eu anotava algumas coisas para não esquecer, para guardar na memória, para prosseguir a emoção que aquele filme tinha me provocado, quer dizer, eram notas pessoais, eram uns rascunhos, fazia uns cadernos anotando algumas coisas para que depois na leitura aquilo ajudasse a lembrar uma imagem, isso era uma das coisas que eu fazia antes de escrever e publicar textos sobre cinema. A leitura do Eisenstein me chamou atenção de que eu podia escrever talvez não só para mim, mas escrever mesmo sobre cinema, para pensar e para compartilhar, para dividir o que eu estava pensando sobre o filme com outras pessoas.

E nesse sentido, talvez outro dos filmes da minha vida, no sentido que há alguma coisa com o qual eu trabalhei bastante e que me ensinou muito a fazer textos de cinema, foi o *Vidas secas* [Nelson Pereira dos Santos, 1963]. Quando acabou de fazer o *Vidas secas*, o Nelson foi trabalhar no jornal em que eu trabalhava, como redator, no *Jornal do Brasil*. Então não só eu tive a oportunidade de conversar com ele, discutir com ele, nos tornamos amigos desde então.

Como eu já escrevia algumas coisas em revistas e jornais, comecei a participar muito de debates sobre filmes. Então eu ia muito a escolas e cineclubes fazer debates sobre *Vidas secas*, fui fazer inúmeros desses debates. E *Vidas*

secas, além do que me ensinou nessa conversa com ele a como explicar, como dizer o que eu sentia diante de um filme, me ensinou também algumas coisas sobre como o espectador médio elabora o que vê num filme. Minha preocupação quando comecei a escrever era de ser extremamente fiel à imagem do filme, então como eu escrevia em jornal diário e como escrevia para um leitor que estava ao mesmo tempo lendo o que saía no jornal, e vendo o filme que estava no cinema, como existia essa conversa meio triangular – o filme, o crítico, o leitor – eu procurava muitas vezes me concentrar num pedaço do filme, num aspecto do filme para não cortar do espectador esse mesmo prazer, que para mim é o maior do cinema, descobrir alguma coisa como se fosse uma descoberta inicial, no momento da projeção. Ou seja, não contar tudo do filme, apenas abrir uma fresta para que ele pudesse ver o filme. E muitas vezes eu fazia descrições de cenas e procurava, quando possível, ver o filme mais de uma vez para ser bastante fiel nessa descrição. E nas conversas, nos debates com relação ao *Vidas secas*, existiam duas observações muito comuns. Uma que era uma certa surpresa pelo filme não apresentar uma solução do drama, tal como no cinema dominante, ou seja, por que o Fabiano não se vinga do soldado amarelo?, Por que não acaba bem?, Por que não se faz a justiça? Por que o soldado amarelo, mesmo com aquela figura mirrada, é percebido como uma representação do governo, da autoridade, do poder do governo. Fabiano, o personagem com o qual nós podíamos nos identificar, não impõe a justiça como costumamos ver nos filmes de ficção. E a outra observação, e essa me chamava atenção mais ainda, porque digamos, o fato do Fabiano causar estranheza por não ser o herói clássico da dramaturgia de Hollywood, era compreensível, na medida em que os filmes que mais se viam naquele momento eram filmes americanos, na maioria, como hoje ainda, mas era, portanto, natural que o espectador esperasse que Fabiano reagisse como um típico herói de cinema.

Mas existiam algumas reações, desfavoráveis ou favoráveis, que me pareciam puro delírio, eu ficava bem incomodado com isso. Lembro em particular de um espectador que me disse não ter gostado da fotografia de *Vidas secas* porque o amarelo era muito intenso. Eu me dizia: “como amarelo se o filme é em preto e branco?”. O que fez na cabeça dele encontrar cores no filme e neste colorido um amarelo muito forte? Achava tais invenções dos espectadores, no princípio, muito despropositadas. No entanto, com o tempo comecei a me perguntar em que medida a imagem que se vê na tela gera outra imagem na cabeça das pessoas que veem o filme.

Essas séries de discussões da época do *Vidas secas*, além do filme em si, além da emoção de ter visto o filme, ficaram na memória como um exemplo de como contar a uma ou outra pessoa o filme que a gente viu. Em maior ou menor medida, cada um de nós, críticos ou não, trabalha tanto a imagem que efetivamente está na tela, quanto a imagem afetiva que se formou na memória da gente. E nesse sentido o *Vidas secas* propõe uma série de imagens afetivas na memória – por isso é um dos filmes que fica, também, como o *Potemkin*, na minha memória como um dos filmes da minha vida. De quando em quando a gente discute cinema a partir desses filmes bases, centros, que nos ensinaram a ver filmes, que são orientadores do que a gente faz ao analisar um filme.

Pensando o que dizer aqui, lembrei-me tanto de filmes como de algumas sessões de cinema, lembranças que ficam vivas na cabeça da gente. Aquelas coisas que não saem da memória. Embora a gente nem toque mais nelas, são orientadoras de uma reflexão com o cinema e nos preparam como espectador para ver filmes. E eu queria lembrar algumas dessas situações.

Talvez a primeira tenha sido um outro filme para mim muito significativo, *O ano passado em Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961]. Eu escrevia no *Jornal do Brasil* quando o filme foi lançado no Rio de Janeiro, mas as indicações sobre quem iria escrever sobre que filme eram dadas pelo editor, não era o crítico diretamente que escolhia o

filme. E eu tinha na memória a satisfação de ter visto *Hiroshima meu amor* [*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959], e na estreia do *Marienbad*, o jornal determinou que eu fosse ver outro filme. E naquele dia eu vi duas sessões, eu vi o filme que eu tinha que escrever – para ser sincero eu nem me lembro mais qual foi, e fui ver também *Marienbad*, e saí com uma sensação muito parecida com aquela que senti ao ver pela primeira vez *O Encouraçado Potemkin*, aquele mesmo desafio “não conheço, não sei o que é isso que eu estou vendo”. Havia alguma coisa diferente ali. E essa coisa diferente foi de tal modo incorporada ao cinema depois de *Marienbad*, que hoje a gente pode ver o filme sem nenhuma surpresa maior. Mas naquele momento era absolutamente surpreendente. E eu voltei para trabalhar no jornal, escrever a minha nota sobre esse filme que desapareceu na minha memória, com a cabeça em *Marienbad*. E conversando muito com as pessoas, com meus colegas de redação, no dia seguinte, na terça-feira – os filmes então estreavam na segunda-feira – eu disse “eu vou ver *Marienbad* de novo”. E quando cheguei no cinema o filme não estava mais em cartaz. Não havia tido público suficiente na segunda-feira, e no dia seguinte tiraram o filme e colocaram outro e eu fiquei sem ver o filme imediatamente como eu queria.

Alguns meses depois inaugurou-se um cinema de arte do Rio com *Marienbad* e eu então resolvi ir ver o filme logo na primeira sessão pensando: possivelmente vai passar nessa sessão e depois nunca mais. E nessa sessão, nesse cinema de arte, o filme começou a ser projetado sem a lente *scope*, ou seja, com toda a imagem comprimida. Se vocês se lembram do filme, há uma introdução com um texto do Alain Robbe-Grillet. É como se o texto fosse apanhado no meio. Ele vai falando enquanto a câmera passeia pelo teto, corredores, paredes, antes de entrar no personagem. O primeiro personagem: a câmera vem do teto, baixa e há um diálogo, mas o personagem que aparece em campo não está dizendo nada, quem fala são outros personagens fora do quadro. Desde o começo da projeção o filme estava sendo exibido sem a lente *scope*, a imagem quadrada. Levantei e fui falar com o lanterninha.

Disse que o filme estava sendo projetado errado, que o filme era em *scope*, e ele ficou de avisar o operador. Voltei para minha cadeira, mas o filme continuou a ser projetado sem a lente *scope*. E quando apareceu a cara do personagem completamente deformada, alongada, voltei a falar com o lanterninha: “veja, a projeção está errada” e ele me disse: “já falei com o operador, ele disse que é assim mesmo, se o senhor quiser vá até a cabine e fale com ele”. Foi o que eu fiz. Fui até a cabine falar com ele, que me recebeu muito delicadamente, mas absolutamente desinteressado: “meu amigo, é assim mesmo. Esse é um filme de arte e os filmes de arte são assim”. Insisti, “mas, olhe lá, não pode ser assim”. E ele, com um tom paternalista e compreensivo, sem me olhar, na verdade não dava a menor atenção ao espectador que estava ali se intrometendo no trabalho dele: “todo filme *scope* traz no lead, na ponta do filme, a indicação ‘*scope*’, e esse aqui – abriu o segundo rolo, ia dizendo “não tem”, mas – “é verdade, o senhor tem razão, é *scope*, não me avisaram”. Parou a projeção, colocou a lente, recomeçou a projeção. Existia uma plateia razoável, ninguém sentiu a menor diferença, o filme continuou daí até o final.

Muitos anos depois, no festival em Veneza, vi *Morrer de amor* [*L’amour à mort*, 1984] do Resnais. Marcaram depois do filme um debate com o diretor. E como eu já havia visto algumas mesas do Resnais no Festival de Cannes, – sempre reunia muita gente – e cheguei cedíssimo, porque eu queria conversar com ele, fazer umas perguntas sobre esse filme, que tem um tratamento musical extremamente sofisticado: não há música sobre as imagens. Quando ouvimos música, nenhuma imagem, só uns riscos na tela.

Sentei na primeira fila, em frente ao lugar reservado na mesa para o entrevistado. Dez, 15 minutos antes do horário marcado, ninguém na sala. Pensei: “alguma coisa errada, mudaram de sala e eu não estou sabendo”. Levantei-me para sair e descobri na última fila o Resnais, sozinho. Surpreso, fui até ele e perguntei: “o senhor tem uma entrevista aqui não é”? E ele: “Tinha, mas estamos só nós dois. Se você quiser, vamos tomar

um café aqui e você me faz as perguntas que você me quiser fazer”. E precisou: “duas perguntas!”. Saímos os dois, e no café do Festival contei essa história da projeção do *Marienbad*. E ele comentou: “você não deveria ter interferido, certamente o filme ficaria mais interessante sem a lente *scope*”.

Queria conversar com ele também sobre a música do *Marienbad*, porque na época me chamou atenção uma imagem de alguém tocando violino e ouvirmos o som de um órgão. Sobre o instrumento que estão tocando em quadro, outro som. No entanto, nada mais ligado àquela imagem do que aquele som. Não sei como dizer, o som de órgão, parecia tão ligado ao tempo e a atmosfera da imagem que era um prazer sentir que não era preciso que o som seguisse em sincronismo a ação da imagem. Ele pode estar, como dizia o Eisenstein, em conflito; complementando, em conflito com a imagem e vice-versa. No meio da conversa, chegou alguém do festival “Ah! senhor Resnais, nós estávamos procurando o senhor, porque a entrevista que estava marcada para se realizar agora vai ser em tantas horas e em tal lugar”. Levou o Resnais que na saída me disse para repetir a pergunta na entrevista. E eu fui lá e perguntei essa mesma coisa e ele fez uma relação entre a música no *Morrer de amor* e em *Ano passado em Marienbad*. Essa pequena confusão permanece viva na memória como se fosse parte do filme.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS

Algumas dessas situações extracinematográficas muitas vezes ficam na memória como se fossem coisas ligadas à minha relação com o cinema. Queria contar mais uma ou duas. Ainda uma ligada da *Marienbad*. Certa vez, num táxi do centro da cidade, saindo de uma sessão de cinema, para o jornal, com a cabeça ainda no filme. O motorista perguntou se eu trabalhava lá, no *Jornal do Brasil*. Eu disse que sim e ele: “é o que o senhor faz lá?”. Não costumava dizer, mas respondi: “eu faço crítica de cinema”. E o motorista: “ah! o senhor vai me explicar um filme que eu vi e não entendi nada”. O *ano passado em Marienbad*. Não sei o que falei, não me lembro, nós

fomos conversando a viagem toda, dez ou 15 minutos, mas quando chegamos, o motorista me disse: “o senhor não precisa me pagar nada, adorei a nossa conversa sobre o filme”. O cinema nesse momento me deu uma viagem grátis de taxi, da cidade até a redação do jornal.

Uma última história divertida ligada também a um dos filmes de minha vida. Queria contar mais esta porque estávamos juntos eu e o Leon Cakoff. Cannes, década de 1970. Costumávamos jantar em um restaurante popular que ficava aberto até mais tarde, o Petit Majestic, um salão com uma única mesa comprida. Chegávamos e ficávamos esperando que alguém se levantasse para sentarmos. Com nosso pequeno grupo de brasileiros sentava o que nós achávamos que era um italiano, baixinho, meio calvo, que conversava conosco meio em italiano, meio em português, meio em francês, meio em qualquer língua. Comentávamos os filmes que tínhamos visto. Não nos conhecíamos, ficamos amigos porque gostávamos dos mesmos filmes, ou porque gostávamos de conversar animadamente sobre filmes. E numa certa noite, esse italiano baixinho nos disse: “amanhã passa meu filme, espero que vocês venham ver”. Uma surpresa, imaginávamos que ele fosse um jornalista como nós, e não um realizador. Ele tinha um filme na Quinzena dos Realizadores. Descobrimos que o italiano não era italiano, era grego e tinha feito um filme de quatro horas e meia sobre a história da Grécia. Muitos se entreolharam e pensaram “quatro horas e meia, história da Grécia...”. Lembro do comentário do Leon, “o cara é ótimo, tem conversado com a gente, virou nosso amigo, não dá para não ir”. O filme era *A viagem dos comediantes* [*O Thiassos*, 1975] e o “italiano” era Theo Angelopoulos. Fomos à primeira projeção e saímos os dois absolutamente fascinados com o filme. Uma surpresa absoluta. Não apenas para nós. No dia seguinte ele já não estava mais na mesa conosco, requisitado por todo mundo. Eu e Leon insistimos com outros brasileiros, “vocês têm que ver esse filme” – ninguém acreditava muito no nosso entusiasmo. Foi algo assim como fazer uma crítica de cinema ao vivo, como se estivéssemos

conversando com um espectador para convencê-lo a ver um filme sobre o qual ele não tinha informação algum. E esse é um dos filmes, e uma das sessões de cinema, que permanece, na memória, porque ao sair do cinema conversamos muito. Não queríamos ver outro filme, mas continuar pensando como Angelopoulos nos contou aquela história, de que modo ele chegou a nos envolver naquela história. Depois, examinando, buscando outros referenciais da cultura teatral grega chegamos a uma relação mais rica com ele. Conversando mais com o Angelopoulos sobre o filme, lendo as declarações dele sobre o filme, é mais ou menos possível imaginar o processo de construção cinematográfica que ele desenvolveu com os atores para conseguir cenas absolutamente fantásticas, movimentos em que a câmera sai de um lugar, faz uma panorâmica, e quando volta ao ponto de partida o lugar está modificado. Há um grupo de atores de teatro que chega numa estação de trem, em 1974, e o movimento de câmera que começa aí termina em 1939. Os atores se movimentam por trás da câmera, trocam de roupa, alteram o cenário, e a panorâmica sem cortes se passa em duas diferentes épocas. Há uma espécie de vertigem visual, ou de uma narração musical nova e impactante na minha memória... A relação entre som e imagem ali era uma coisa extremamente rica, porque existem várias sonoridades fora de quadro, como existem vários momentos cantados. *A viagem dos comediantes* ficou gravado na minha memória desde sua primeira visão.

GLAUBER, NELSON E COUTINHO

Mas na verdade, se existe um filme a ser lembrado e colocado no contexto desta série de conversas sobre os filmes guardados na memória para sempre, esse filme é *Cabra marcado para morrer* [Eduardo Coutinho, 1964/1984], por diversas razões; pela história, pelo modo de contar a história. Eu conhecia o Coutinho desde antes e trabalhava na Cinemateca do MAM-RJ na época em que o filme foi proibido, perseguido, e nós tivemos que guardá-lo em latas com outros títulos, “A rosa do campo”, foi um desses títulos.

Depois de um tempo, o Coutinho foi trabalhar comigo na redação do *Jornal do Brasil*, como redator. Nelson fez a mesma coisa em 1964, entre *Vidas secas* e *Como era gostoso meu francês*, trabalhou como redator do *JB*. Nós nos conhecíamos desde antes, desde 1962, desde o Grupo de Estudos Cinematográficos da UNE. E não só por isso, não só por uma relação pessoal, mas principalmente pelo que o filme nos conta. É uma história, na qual a gente pode se projetar inteiramente, uma coisa vivida por nós de forma direta ou indireta. O que ele conta ali era uma coisa duplamente vivida por nós de cinema, duplamente e com igual intensidade: um filme sobre o cinema que buscávamos fazer e sobre a ditadura militar que se opôs brutalmente contra a vontade de se inventar livremente.

Coutinho era muito duro ao analisar o próprio trabalho. Ele começou a filmar o *Cabra*, em 1964, como uma ficção, e tempo depois achava o resultado pobre. Essa ficção, para mim, é uma base para o que ele iria fazer depois no documentário. Hoje é comum vermos uma ficção interpretada por não profissionais, pelas pessoas que sofreram a história, que viveram aqueles episódios. Mas ali, em 1964, não era tão comum, pelo menos entre nós, que as pessoas interpretassem a si mesmas. Algo novo, portanto, no ponto de partida. E mais, não havia naquele momento, como não existe até agora, um filme sobre a história das ligas camponesas de 1962/ 1964.

Tem uma coisa no filme que é parte da experiência de vida da minha geração, e parte da experiência cinematográfica da minha geração: inventar, criar uma ficção a partir de montagens de fragmentos da realidade. Você tem um registro, não absolutamente objetivo e fiel à aparência primeira da realidade, mas um registro entre o instante que você dirige a cena e o instante em que você é dirigido pela cena. Algo planejado, algo não planejado. Ou você não tinha ideia do que ia filmar ou está aberto para que a cena filmada determine o modo de filmar. O *Cabra* é seguramente um filme fundamental, como uns poucos mais. Lidar com ele abre caminhos para você se relacionar com outros filmes.

São muitos os filmes que não saem de minha memória, um número bastante grande. Um deles está aqui na Mostra este

ano *O sol do marmelo* [*El sol del membrillo*, Victor Erice, 1992] que propõe um relação especial entre cinema e pintura. É uma discussão sobre o fato de na arte o processo ser mais importante que o resultado, é um filme sobre o processo criativo: o pintor quer pintar o sol do outono sobre um marmelo. No meio do outono o sol desaparece, a luz muda e ele decide abandonar a pintura em favor de um desenho em preto e branco. Começa chover e ele desiste do trabalho. É o caminho que ele abre com isso é de tal forma rico que nos faz pensar que no cinema temos filmes que podem se realizar mais do que outros, mas que de um modo geral, o processo de fazer se enriquece com a relação que temos com essa forma de expressão.

Você está lidando com um produto em particular, com uma obra em particular, com a parte, mas está sempre se relacionando com o todo. Com frequência eu brinco com meus amigos dizendo que eu prefiro ver um filme ruim a não ver nenhum. O filme que não me mobiliza tanto ainda sim me informa cinematograficamente. Nesse filme do Victor Erice há tantas informações, tantas conversas sobre a expressão artística, com tal delicadeza e com tal sensibilidade, que de quando em quando eu penso nele como outro desses filmes-base, pontos de partida para a gente se relacionar com o cinema.

Claro, existem outros filmes brasileiros que me mobilizaram muito, e não só brasileiros, que me ajudaram muito a formar uma ideia de cinema. Um deles é o *Terra em transe* [Glauber Rocha, 1967], pelo filme em si e também pelo fato de ter tido a oportunidade de ver algumas cenas serem filmadas.

Vi o trabalho do Glauber com os atores e com o fotógrafo, e algumas coisas que no momento da filmagem pareciam meio sem sentido, na tela tornou-se algo especialmente forte. Lembro-me em especial de uma cena do começo do filme, Paulo entra para conversar com o governador Vieira, para convencê-lo a resistir, à luta armada, ao enfrentamento do poder, Vieira diz que não quer derramamento de sangue. Há um plano em que o Vieira caminha ditando uma carta para Sara, Paulo fica rodando em torno dos dois. Interferindo na carta que ele está ditando.

Essa cena foi ensaiada várias vezes, o Glauber dando indicações para os atores e ao fotógrafo sobre o posicionamento e a movimentação da câmera, um balé entre a câmera e os atores, eu observava isso perto do fotógrafo, Dib Lutfi. Conversava com o Dib enquanto Glauber ensaiava os atores. Depois ele começou a ensaiar com o Dib, instruções muito precisas. Um especial rigor nas marcações. Tudo aparentemente pronto, ele conversou em particular com cada ator e em separado com o Dib. A cada um deu em segredo uma informação que desmarcava o que ele tinha acabado de marcar. Parecia algo fora de sentido, ensaiar, ensaiar de novo e depois uma instrução diferente a cada um. Nenhum deles, nem os atores nem o fotógrafo, sabia o que o outro ia fazer. Quando vemos a cena filmada, o sem sentido faz todo o sentido, foi um processo de construção rico, aquele momento. Glauber foi inventando, experimentando até encontrar na cabeça dele o que ele queria fazer. E até hoje quando eu vejo o rosto da Glauce Rocha naquela cena eu acho que ela está ao mesmo tempo interpretando e reagindo, surpresa, à não obediência ao que foi ensaiado.

Algumas cenas de *Terra em transe* foram filmadas na redação do *Jornal do Brasil*, onde eu trabalhava, outras no parque Lage e no Teatro Municipal. Pude ver alguma dessas filmagens e o processo era mais ou menos o mesmo: estuda-se toda a cena e no momento que ela está organizada, desorganiza-se ao menos um pedaço da cena, para que no instante de filmagem ele venha a ser uma coisa viva, não esperada e não planejada, que é o que a gente recebe da tela. Ou seja, do filme vem é sempre algo inesperado. *Terra em transe* radicaliza o que está presente em vários outros filmes latino-americanos desse período influenciado por *Deus e o diabo na terra do sol* e por *Vidas secas*: provocar uma cena num espaço aberto e jogar uma câmera no meio dessa cena. Enquanto grande parte dos filmes da produção industrial eram feitos como se existisse uma diferença entre o palco em que se passa a ação e o ponto onde se encontra a câmera que registra essa ação, nesses filmes, essa ideia de que algo se passa em volta da câmera, que

no meio da ação pega um pedaço e não outro, nasce com *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Terra em transe*, é mais ricamente realizado ainda. Filmes como os de Jorge Sanjinés [*Ukamau*, 1966, e *Sangue de condor / Yawar Mallku*, 1969], e muito em particular *A nação clandestina* [*La nación clandestina*, 1989]. Filmes como os de Tomás Gutiérrez Alea, não apenas o clássico *Memórias do subdesenvolvimento* [*Memorias del subdesarrollo*, 1968], também os que fez em seguida, *A última ceia* [*La última cena*, 1976] ou *Uma luta cubana contra os demônios* [*Una pelea cubana contra los demonios*, 1972], todos eles parecem sair dessa matriz. E podemos lembrar também cinemas que parecem dialogar tanto com a matriz do Glauber quanto com a que vem de Antonioni até Angelopoulos, os filmes de Miklós Jancsó. Um dos filmes marcantes desse realizador húngaro foi *Os sem esperança* [*Szegénylegények*, 1966], preto e branco, *scope*, e feito quase ao mesmo tempo de outro chamado *Vermelhos e brancos* [*Csillagosok, katonák*, 1967], um filme de guerra, em que não se sabe qual é o exército branco, qual é o vermelho; vemos pessoas se matando de um lado e de outro. Não temos o bom e o mau exército, o bom e o mau militar, apenas um grupo matando outro grupo. Nos filmes de Jancsó a câmera se move o tempo todo, mais radicalmente do que a câmera na mão dos filmes do Glauber.

COM A CÂMERA POR TRÁS DOS OLHOS DE UM PERSONAGEM

Dois outros autores muito significativos: Pier Paolo Pasolini, especialmente *O evangelho segundo São Mateus* [*Il vangelo secondo Matteo*, 1964], e Michelangelo Antonioni, *A aventura* [*L'avventura*, 1960], a surpresa de ver um filme abandonar seu protagonista no meio da história. De Antonioni, sem dúvida, o filme mais aceso na minha memória é *Profissão: Repórter* [*Professione: reporter*, 1975], que vi pela primeira vez no Festival de Cannes, em sessão seguida de um debate com o Antonioni. Um dos debatedores fez uma pergunta que o Antonioni achou estranhíssima: “por que

no final você não mostra como o protagonista da história morre”. Antonioni respondeu de forma muito simples: “ele tinha decidido morrer no começo, trocou o passaporte dele pelo de outro jornalista que acabara de morrer; para mim ele já estava morto desde então, não era preciso mostrar a morte dele pela segunda vez, ele morreu lá no começo da história”. Diferente de Glauber, diferente de Pasolini, Antonioni procura também, como eles dois, jogar o espectador no meio da ação para aprender ali, dentro da cena, de que modo ela vai se desenvolver. O narrador não está fora da história que está narrando, está dentro dela. É um cúmplice, um amigo, um crítico um personagem como os outros. A ideia de que o cinema pode criar uma terceira pessoa de si mesmo, como disse Pasolini, a respeito de *O evangelho segundo São Mateus*. Ele disse mais ou menos assim: eu posso narrar a minha história do ponto de vista de um outro, quer dizer, não sou eu que estou narrando, eu faço um personagem narrador, e esse personagem narrador é o que vai levar o espectador a compreender a história. Glauber, por exemplo: dizer que ele desarrumou a cena em *Terra em transe* não é o mesmo que dizer que ele foi um desorganizador, mas sim que ele criou um personagem que vive a história que narra, um personagem desarrumador, como o Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol*. O Corisco que dizia “estou aqui desarrumando o arrumado”. É como se Corisco fosse o narrador de *Terra em transe*. Antonioni e Pasolini usam igualmente um intermediário narrador, colocam a câmera por trás dos olhos de um personagem que não aparece na tela, mas que passa a ser o narrador. Quer dizer, o autor do filme tem sobre esse personagem uma opinião, mas o que nós vemos na tela é uma construção desse personagem, e não propriamente a do autor do filme. Essa é uma das questões mais ricas do cinema depois das possibilidades criadas nos anos 60. Há casos, claro, em que o realizador é ele mesmo o narrador. *Cabra marcado para morrer*, por exemplo: Coutinho é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem do filme.

O NOVO E O CONHECIDO

O melhor no cinema é mesmo ter a sensação de ver alguma coisa absolutamente nova, jamais vista e impossível de ser repetida. Mas existe outro tipo de prazer, ver algo já conhecido e viver nesse já conhecido a satisfação de estar lidando com alguma coisa comum. De quando em quando nós podemos ver um filme que está narrado de um modo já conhecido, contanto uma história mais ou menos conhecida, fatos reais, ou fatos cinematográficos conhecidos. Ou seja, vamos usar uma mesma construção dramática já usada em vezes anteriores, vemos um referencial mágico, simbólico, narrativo já conhecido, mas é o prazer do reencontro e não o prazer da primeira vez. Os filmes de Ingmar Bergman, por exemplo. Bergman trabalhava revendo os filmes feitos antes, revendo os personagens dos filmes anteriores. Passando um personagem de um filme para outro repetindo nomes e características de um personagem. Nos filmes dele, uma família formada por Elizabeth, Alma, a família Vogler. E embora as histórias sejam diferentes, os personagens vivem quase o mesmo drama. Por exemplo, ver *Noites de circo* [*Gycklarnas afton*, 1953], e depois *O sétimo selo* [*Det sjunde inseglet*, 1957], *Morangos silvestres* [*Smultronstället*, 1957], *Persona* [*Persona*, 1966], *Gritos e sussurros* [*Viskningar och rop*, 1972], é reencontrar um mesmo quadro, a mesma construção dramática, mas burilada a cada nova repetição.

Talvez dos diretores mais populares do cinema contemporâneo, depois da ideia de cinema de autor proposta pelos franceses, Federico Fellini repetiu numa série de filmes a imagem criada em torno dele, e de certo modo por ele mesmo. *Amarcord* e *Roma* re-apresentam coisas que já estavam antes, e talvez com mais força, em *A doce vida* [*La dolce vita*, 1960], em *Noites de Cabiria* [*Le notti di Cabiria*, 1957], em *8 ½* [*Otto e mezzo*, 1963]. Assim você encontra diretores que se repetem, e que por repetirem com excelência um modelo de narração ou apoiado numa imagem verbal, literária, ou nas construções desenvolvidas no cinema entre um pouco antes da Segunda Guerra mundial e um pouco depois da Segunda Guerra mundial, entre o fim do cinema mudo e o começo

do cinema colorido, entre 1925 a 1950, mais ou menos, existem vários diretores que trabalharam clichês cinematográficos de maneira agradável. Hitchcock, vem logo à memória, *Um corpo que cai* [*Vertigo*, 1958]; John Huston também *Os vivos e os mortos* [*The dead*, 1987] ou seu média-metragem *Let there be light* [1946].

SURPRESA E O MELHOR FILME DE NOSSAS VIDAS

Antes de concluir queria lembrar a surpresa com a descoberta de um filme simples, o documentário feito por Walter Salles, pouco depois de *Terra estrangeira* [1996], um pouco antes de *Central do Brasil* [1998]: *Socorro Nobre* [1995]. Eu trabalhava nessa época na distribuidora Riofilme, e ao conversarmos sobre uma possível estratégia para o lançamento de *Terra estrangeira* começamos a procurar não um trailer, mas algo com vida independente que pudesse ser apresentado para chamar atenção para o fato de termos ali um filme em preto e branco de um diretor até então desconhecido, algo para apresentar na televisão, num cinema, num cineclube. Walter disse que tinha um material filmado montado, mas era um filme de menos de meia hora. Quando vimos *Socorro Nobre* dissemos que não era um filme para ser usado apenas como peça de promoção de outro, mas um filme que tinha vida própria. Separamos uma coisa da outra e passamos a exibir *Socorro Nobre*.

Hoje, sabemos: o roteiro de *Central do Brasil* nasceu de *Socorro Nobre*. Por um motivo e outro *Socorro Nobre* ficou na minha memória: uma surpresa, filmado sem qualquer preparação, ele preparou *Terra estrangeira*, como uma experiência em preto e branco antes de filmar o longa metragem. E pouco depois preparou também *Central do Brasil*.

Uma cena que me veio à memória logo que me chamaram para participar desta conversa, foi um trecho de um filme do Michael Haneke. Um diálogo de *Amor* [*Amour*, 2012] tem muito a ver com o que estamos fazendo aqui. Um casal conversa em casa sobre cinema. Ele diz: “o filme que mais me tocou na vida foi um filme que vi e eu não consigo esquecer nunca”. Ela pergunta: “como se chama esse filme?”, e ele

responde “eu não me lembro do título, mas eu me lembro que é o melhor filme que eu já vi”; ela pergunta: “qual é a história que o filme conta?”, e ele diz, “não sei. Não sei o título, não sei a história, mas eu tenho ainda guardado dentro de mim a emoção que senti quando eu saí da sala de cinema: é o melhor filme da minha vida”.

O melhor filme da nossa vida é o cinema, é a experiência de espectador, entrar num cinema e ver um filme. Com frequência o chamado “filme de minha vida está ligado a uma sala de cinema e à memória da emoção sentida na primeira vez em que o vimos. Há uma pequena comparação feita num livro de Hugo Münsterberg, em 1916; ele sequer se referia a cinema como cinema, para ele era “teatro de fotografias”, *The Photoplay*. Ele faz uma comparação do teatro e o que ele chamava de o teatro fotográfico. Ele dizia que no teatro a cena estava pronta, você tem um impacto daquela cena que está ali armada. E que no teatro fotográfico não, você tem que imaginar muitas coisas que não estão na cena. O que o teatro fotográfico faz é solicitar você a agir com a imaginação, para ver coisas que não estão no quadro, que não estão ali, mas estão solicitadas pelo que você vê. Isso me faz sempre lembrar de um espectador que não gostou da fotografia “amarela” de *Vidas secas*. Cabe perguntar se algo no filme solicitou a imaginação do espectador a ver a cor amarela no preto e branco muito branco do filme. Na verdade, cinema é o que a projeção cria em nossa cabeça. Lembro com frequência de filmes de Kenji Mizoguchi *Contos da lua vaga e misteriosa em noites após a chuva* [*Ugetsu monogatari*, 1953], *Os amantes crucificados* [*Chikamatsu monogatari*, 1954], *A imperatriz Yang Kwei Fei* [*Yokichi*, 1955] e me pergunto de que filme é a cena de que me lembro. Talvez quem tenha visto dois ou três filmes de Mizoguchi tenha sensação semelhante: trazê-los à memória é como ter o diretor ao nosso lado dirigindo nossa imaginação. Os filmes, na verdade, o filme que a gente tem na vida da gente é esse imaginado, delirado, a partir da projeção, porque quando acaba o filme queremos mesmo é

continuar com o filme, com o prazer de ter visto o filme. Uma montagem de todos os filmes do mundo, aqui, por exemplo, os mencionados e mais uma infinidade de outros esquecidos nos desvios da conversa: esse é verdadeiramente o filme da nossa vida.

O ENCOURAÇADO POTESKIN | DIVULGAÇÃO

