

## UM LABORATÓRIO PAULISTANO

**Mesmo com circulação restrita** e cercados por uma certa falta de atenção, existem ótimos sinais vindos de uma parcela da produção de cinema de São Paulo. A trajetória do cinema paulistano recente é bem representada na evolução da carreira de Beto Brant. Se aceitarmos que o sucesso, dentro das circunstâncias do cinema brasileiro, passa pela possibilidade do cineasta manter-se em atividade constante, poucos são tão bem-sucedidos como Brant (seis longas em treze anos). Para além da produção frequente, há um movimento muito forte na sua filmografia, a tal ponto que podemos dizer que um espectador desavisado não identificaria sua estreia (*Os matadores*) e seu filme mais recente (*O amor segundo B. Schianberg*) como obras do mesmo artista. *Os matadores* (assim como seu segundo filme, *Ação entre amigos*) era um filme perfeito dentro do panorama do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1990: era um filme de gênero (o que garantia ao menos uma raiz de cinema popular), com um olhar distante o suficiente sobre os próprios mecanismos para garantir o viés autoral, e com uma boa combinação de texto e atores - em suma, era uma boa produção 'de qualidade'. Em algum ponto da produção de *O invasor* (2001), porém, Brant decidiu mudar o foco, focando-se menos no texto de Marçal Aquino (que permanece sendo um colaborador importante em todos seus filmes) e mais no seu trabalho com atores. Isto tem resultado numa vitalidade até então insuspeita e num olhar muito mais arejado do que os exercícios que filmara nos seus longas iniciais.

Isto não significa que esta mudança tenha levado apenas a bons resultados. *O amor segundo B. Schianberg* frequentemente sugere ser uma tentativa de se organizar como narrativa aquilo que não é mais que um *workshop* de atores - quase como se Brant completasse uma transformação, indo

CINEMA PAULISTANO



PRISCILA PRABE

Crime delicado

de um tipo de exercício vazio para outro. No meio do caminho, porém, ganhamos *Crime delicado*, *Cão sem dono* e o transitório *O invasor*. Todos eles são filmes com olhar atento, uma crença no risco e boas ideias que os distanciam muito da esterilidade eficiente de *Os matadores*. O importante é observar como são filmes que seriam corpos estranhos no cinema paulistano no começo da década, mas parecem naturais hoje. Mesmo um filme mal resolvido como *O amor segundo B. Schianberg* não deixa de guardar certo interesse e a expectativa de ser apenas um deslize momentâneo, um experimento que não ganhou a forma esperada.

Se podemos falar de um panorama com frescor inesperado em relação a sete ou oito anos atrás, ainda assim é possível mapear alguns becos sem saída. Como por exemplo, a produção do que podemos chamar de núcleo da USP, que teve como modelo *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e recebe forte influência teórica de Jean-Claude Bernardet. São filmes como *Contra todos* e *Quanto dura o amor?* (ambos de Roberto Moreira) e *Corpo* (Rubens Rewald e Rosanna Foglia), em que se destacam planejamento e texto excessivos - que resultam em longas asfíxias, que parecem existir como projetos mais do que como filmes. De certa forma, são o oposto exato da produção paulistana mais interessante do período: são filmes em que o processo parece ter se encerrado antes das câmeras serem ligadas. Um filme como *Corpo*, longe da curiosidade sobre seu próprio mundo exposta por um *Crime delicado*, parece sugerir uma série de metas predeterminadas a serem alcançadas.

Curiosamente, o filme mais interessante que Bernardet influenciou nasce distante deste núcleo. *Filmefobia*, de Kiko Goifman, é protagonizado pelo teórico e flerta abertamente com as suas ideias, mostrando objetivos bem próprios. Um filme conceitual, de certa forma limitado por se fechar demais sobre si mesmo, *Filmefobia* é pensado com precisão para aprofundar o incômodo, menos pelo suposto asco das suas imagens e mais pela impossibilidade de uma leitura clara delas. É um filme de horror, decerto: mas o horror não está no choque, e sim no *status* mutante da sua imagem, que se recusa a assumir o papel que dela se espera. É um filme com prazer quase sádico em se revelar turvo. Se o seu sistema fechado o impede de figurar entre o que de melhor se produziu no cinema paulistano recente, ele tem em comum com estes outros filmes vários elementos - sobretudo um flerte com o horror, um resgate de certo espírito do chamado cinema marginal, uma encenação que mistura a boa observação do meio das suas personagens com o desrespeito pela lógica naturalista e, finalmente, uma crença de que elementos de gênero podem ser usados menos como base para uma dramaturgia pesada e mais como um ponto de partida desestabilizador (pensemos na maneira como a jornada do crítico em *Crime delicado* é usada pelo filme, comparada com a trama dos assassinos de *Os matadores* - são pontos de partida similares, mas têm objetivos muito distintos).

Em determinado momento de *Filmefobia*, José Mojica Marins e seu inegável peso icográfico fazem uma participação especial que, de certa maneira, indica um desejo de filiação. Pois um dos filmes que melhor expõe os méritos deste cinema paulistano é justamente *Encarnação do demônio*, retorno à direção de Mojica Marins após longo intervalo. Não é um projeto qualquer, mas um filme que Mojica tenta realizar desde o fim

Filme fobia



CRIS BIENENBACH





RAFAEL FERREIRA



### Corpo presente

dos anos 1960 - e parte do encanto da versão final reside justamente na maneira que o filme se relaciona com este longo intervalo. Não deixa de ser um filme sobre Mojica, o mito, sendo liberado da prisão para assombrar uma cidade e um cinema que há muito tempo não encontram um lugar para ele. Algumas das soluções são inspiradas, como a maneira que *Encarnação do Demônio* dramatiza a posição de seu autor-ícone: ao mesmo tempo muito mais marginalizado, escondendo-se num barraco paulistano (ao contrário da posição de relativo destaque que ele tinha na cidade de interior dos filmes originais) e muito mais pop, contando com uma série de seguidores e apresentando-se de forma mais sedutora.

Dentro deste processo está a necessidade de atualizar o cinema de José Mojica Marins sem fazer com que, com isso, ele perca sua identidade. O cineasta contou com dois colaboradores essenciais, o roteirista/assistente Dennison Ramalho (autor de bons curtas violentos, como *Amor só de mãe*) e o produtor/montador Paulo Sacramento (responsável por *O prisioneiro da grade de ferro* e sócio, nos anos 90, da produtora Paraísos Artificiais, que foi então inovadora no flerte com o chamado cinema marginal). Uma das soluções encontradas pelo trio foi mover a ação do tom lisérgico dos filmes originais para algo mais visceral, cujo impacto compensa a diluição da imagem de Zé do Caixão, após anos de exploração nem sempre benigna nos mais diversos meios. O grande desafio, porém, era equilibrar o cinema de Mojica, cineasta popular e acostumado a tirar o máximo das mais básicas produções, com um momento em que a ideologia predominante entre as produções exige uma estrutura grande mesmo nos filmes de baixo orçamento – um momento em que o termo ‘popular’ frequentemente é acompanhado de aspas. Esta não é uma negociação simples e *Encarnação do demônio* ocasionalmente soa engessado, mas a superfície ‘luxuosa’ (em especial a ótima fotografia do José Roberto Eliezer) funciona a favor do filme e, graças ao bom trabalho do trio Jece Valadão, Adriano Stuart e Milhem Cortaz, as cenas que servem para mover a trama sem a presença de Zé do Caixão têm uma fluência ausente dos filmes anteriores. Esta relação entre velho e novo alcança seu momento mais forte quando o cineasta se aproveita dos recursos amplos à sua disposição para recriar o final censurado de *Esta noite encarnarei em seu cadáver*. Ali Mojica reescreve sua história como originalmente imaginou, num momento de resistência política que, por si só, já justifica a existência do filme.

*Encarnação do demônio* sugere, no seu último ato, São Paulo como um parque de diversão de terror. Curiosamente, esta mesma ideia é a força principal de *O fim da picada*, primeiro longa de Christian Saghaard. O filme de Saghaard (outro ex-sócio da Paraísos Artificiais) talvez ilustre, melhor do que qualquer outro, certas tendências deste cinema - sobretudo na forma como equilibra cinema fantástico (com bom uso de atualizações do folclore) e situações banais. É um filme de horror, mas o que há de assustador não é o pacto demoníaco que transporta seu protagonista de 1850 para a grande metrópole, e sim o desfile de pequenas mesquinhas que o cineasta enquadra. É, à sua maneira, um destes grandes filmes urbanos, que traçam o painel de uma grande cidade – no caso, com um olhar sempre muito cruel (que sugere por vezes ser algo parecido com um Sergio Bianchi, só que mais talentoso). Saaghard mostra-se especialmente capaz de achar ganchos para situações banais como um engarrafamento, fazendo sempre excelente uso das possibilidades libertadoras da sua







JANE STAKALETT

JANE STAKALETT



O fim da picada

apresentação antirrealista. É um filme crepuscular, que sugere um apocalipse paulistano e seu amargor não tem nada de conciliador. A agressividade de *O fim da picada* não o torna um objeto dos mais simples, mas é uma pena que o filme ainda esteja restrito às exhibições em mostras e festivais e às sessões *Cult* que o Grupo Cinemark realiza em algumas cidades. Por isso, ele corre o risco de se tornar um filme fantasma, o que não deixa de ser coerente com seu projeto.

Buscando outra relação com a modernidade, o paulistano-brasiliense José Eduardo Belmonte não se preocupa em dialogar com o cinema brasileiro, nem pretende puxar seu conceito até o limite, mas quer sobretudo intensificar a cada momento a existência contemporânea. *Se nada mais der certo* - seu primeiro longa na sua São Paulo natal - trabalha sobre uma lógica de acerto e erro, com múltiplas ideias sendo arriscadas a cada sequência. Assim como *O fim da picada* se apropriava muito bem de uma atmosfera de filme de horror, Belmonte é hábil em buscar na superfície de filmes de golpistas elementos que ajudem a desestabilizar seu mundo, mesmo que o filme se recuse a entregar o que a sua trama promete (entre todos estes longas, só o veterano Mojica mostra disciplina ao trabalhar dentro das regras do gênero que escolhe). *Se nada mais der certo* também mostra um olho dos mais apurados para o ritmo do seu universo e, assim como Saagher, Belmonte tem uma grande mão para intensificar situações rotineiras. O filme se assemelha principalmente a *Crime delicado* na sua visão de toda situação como potencial laboratório. Esta impressão de que cada sequência pode ser explorada e intensificada numa direção própria é o que de mais rico existe neste jovem cinema paulistano (e pensamos em jovem aqui como espírito e não como idade; Mojica ou Reichenbach são sem dúvida mais jovens que muitos estreantes). E nenhum outro filme se entrega à sua existência em cada instante como faz *Se nada mais der certo*, que parece sempre disposto a colocar a cena acima da coerência do longa como um todo.

Neste processo, poucas obras têm a importância da de Carlos Reichenbach. O veterano viu seus últimos filmes pouco aparecerem, em meio a uma recepção muito fria - em especial para seu par de filmes sobre operárias paulistanas, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*. É uma pena, pois Reichenbach tem um domínio de tom sem igual: ao mesmo tempo, ele é dono de um olhar sensível acerca do comportamento e do mundo das suas personagens e é partidário de

A encarnação do demônio ANDRÉ SIGWATT





*Se nada mais der certo*

uma encenação inteiramente livre dos vícios do naturalismo. É esta crença de que o excesso de artifício pode, por vezes, ser mais aberto às percepções do que a habitual representação naturalista o grande legado de Reichenbach a outros cineastas. E este processo é refinado como nunca em *Falsa loura*. Como Inácio Araújo observou na época do seu lançamento, é o primeiro filme brasileiro que dá atenção às pessoas do proletariado pós-marxista. Deslocando nosso olhar habitual sobre o tema, o filme se constrói sobre relações de poder, mas apresentando-as numa chave entre o imaginário e o comportamental. À falsa loura do título cabe no máximo reconstruir o guarda-roupa da amiga mais simples ou se afirmar diante das companheiras - seja pela firmeza de sua presença, valorizando seu encontro com o músico popular, ou pelos seus cabelos loiros. Reichenbach sabe mostrar que, hoje, o verdadeiro palco político se constrói através das relações de comportamento. É marca da grandeza de *Falsa loura* que o filme possa se construir através de todo um imaginário afetivo popular, mas nunca deixa de ser um filme sobre esta mulher operária específica; que o filme se recuse sempre a generalizar aquela experiência, ao contrário de tantos que caíram nesta tentação.

Poucos filmes foram influenciados diretamente pelo cinema de Reichenbach tanto quanto *Corpo presente*, primeiro longa dos veteranos curta-metragistas Paolo Gregori e Marcelo Toledo (outros dois ex-sócios da Paraísos Artificiais). O projeto passou por diversas fases: primeiro foi uma espécie de curta laboratório, chamado *Corpo presente: Beatriz*, em que varias das ideias foram testadas; depois foi um média produzido pela TV Cultura, chamado *Corpo presente: Cynthia, Alberto*; até chegar na versão de longa metragem, que expande o material do média e permite que o universo das duas personagens centrais respire melhor (cabe a ressalva de que a versão em longa-metragem talvez venha a ter seu título alterado até o lançamento). Do curta *Beatriz* até o longa *Corpo presente* podemos observar todo o desenvolvimento de uma série de ideias. *Beatriz* sugere um flerte muito consciente com um pouco do melhor cinema europeu recente (em particular os Dardenne) e seu próprio título sugerindo uma abordagem predominantemente materialista – mas no meio termo entre curta e longa o projeto parece buscar distanciamento e artifícios mais evidentes. Há duas tramas em *Corpo presente*: a de Cynthia, dançarina que sobrevive como manicure e *stripper*, e a de Alberto, um agente funerário que precisa pagar uma dívida; a primeira trama enfatiza eventos cotidianos, mas se distancia deles graças a atores coadjuvantes num tom maior (bem reichenbachiano), enquanto a segunda tem uma série de peripécias ancoradas por detalhes realistas. As duas abordagens se completam e aumentam a amplitude do filme.

Se há algo que une *Crime delicado*, *O fim da picada*, *Se nada mais der certo*, *Corpo presente* ou mesmo *Filmefobia* (para não falar no trabalho de veteranos jovens como *Falsa loura* e *Encarnação do demônio*), é justamente que todos sugerem um olhar, um projeto e uma crença de cinema-laboratório, com a possibilidade de arriscar e buscar caminhos próprios. São filmes que estão longe de formar um grupo unido e indistinto, mas representam belos respiros dentro do universo de cinema paulistano e brasileiro.