

Acabo de chegar do cinema, e é novamente Spielberg quem dá a pista para começar um texto no qual tentarei falar sobre uma experiência de cinema brasileiro. Assim sendo, acho que o paralelo que posso estabelecer é o de que enquanto os dinossauros emergem dos computadores, a Brasília de Vladimir emerge de uma verdadeira viagem arqueológica em se tratando de cinema nos anos 90. Portanto, fazer um documentário no Brasil de hoje, e do porte de *Conterrâneos Velhos de Guerra*, beira uma aventura na qual serão encontrados, com toda certeza, diversos tiranossauros.

Mas o meu *Jurassic Park* era bem ali, na capital federal, verdadeiramente um parque de dinossauros, de todos os tipos e espalhados pelas superquadras, pelo congresso e pelos palácios. Mal imaginava eu, naquela época, que seria revivido, na República do Itamar, o dinossauro da nossa indústria automobilística, o fuscassau. No entanto, estava lá, e convocado por Vladimir Carvalho para iniciar os trabalhos de montagem do filme que ocuparia a minha vida por três anos e meio. E para tanto teríamos a nossa disposição um velho fóssil, jogado em uma sala do Teatro Nacional, e de procedência teotônica: uma moviola Steenback. Somente a minha vocação

EDUARDO LEONE

## Caliças no País das Maravilhas

A Epopéia *Conterrâneos Velhos de Guerra* de Vladimir Carvalho

EDUARDO LEONE é professor de Montagem Cinematográfica da ECA-USP e fez a montagem, entre outros filmes, de *O País de São Saruê* de Roberto Santos e *Conterrâneos Velhos de Guerra* de Vladimir Carvalho.

arqueológica permitia que eu trabalhasse naquele fóssil e dele tirasse algum resultado. Eram cinquenta e nove horas de filmes de todos os tipos e épocas: 35mm, 16mm, preto e branco, cor, reversível, cópias sem as matrizes (os negativos), e que, ao longo do processo de montagem em São Paulo, ainda seriam complementadas, para estruturar a narrativa, por mais dezessete horas de material. Logo percebi, juntamente com Vladimir, que seria menos uma tarefa e mais um desafio, principalmente no momento em que o país saía nocauteado pelos sucessivos golpes da inflação. Um filme desse porte, revelando a trajetória dos nordestinos que foram construir Brasília, e com base nas pesquisas do Vladimir ao longo de vinte anos, desde o momento em que ele assumiu as funções de professor no curso de Cinema da UnB, estava mais para um Indiana Jones, também professor e arqueólogo na ficção de Lucas e Spielberg, do que para dois sobreviventes de tantas catástrofes no cinema nacional. E naquele momento começou-se a descobrir que seria uma caminhada solitária e com velhas ferramentas, daquelas que só sabem usar os homens de ofício, e que o único computador que talvez funcionaria seria aquele em que, na receita federal, o Vladimir iria ser restituído em algumas merrecas do dinheirão que seria gasto.

A teutônica Steenback, com a força de uma valquíria, dava mostras de seu cansaço e ensaiava sair de cena, numa antevisão do que seria a era “collorida” para o cinema nacional. O Ninja das Alagoas daria golpes certos nos cineleitores do Lulalá.

Naquela noite, após a jornada inaugural, sentei-me num bar da superquadra e, ouvindo um cantor nordestino, deformado pela paralisia infantil e cantando uma música do Fagner, lembrei-me do Roberto Santos que dizia: “Quando mais um ciclo acabar, eu e Nelson Pereira iremos nos sentar novamente na calçada e começar tudo de novo, como fizemos após o fim da Vera Cruz, Multifilmes e Maristela; reinventaremos o cinema de rua”. Olhando para a rua, via um velho nordestino, com cara de paraibano, que fingia ser segurança, enquanto Brasília fingia ser capital. Imaginei, então, a realidade do futuro, com o cinema onde tudo seria criado por computadores, e o talento seria apenas uma questão digital.

O cantor continuava forte, com o seu coração alado, e eu perplexo com o fato de que faria uma viagem pela máquina do tem-

po, encontrando soluções para essa disparidade que eram as cinquenta e nove horas de material cinematográfico. Provavelmente voltaria ao Laboratório Líder, de processamento cinematográfico, e sentar-me-ia com um velho técnico, também homem de ofício, para, numa verdadeira escavação arqueológica, tentar descobrir qual era o tipo de película ou negativo usado há vinte anos, e que rendimento isso poderia ter com um material mais recente. Via-me, na Álamo, laboratório de processamento sonoro, ao lado de equipamentos Dolby, com as minhas quatro ou cinco modestas pistas de som; hoje, as edições constroem quarenta ou cinquenta pistas sonoras para a obtenção do efeito hiper-realista, fingindo que estão *up to date* com o discurso tecnológico do cinema do primeiro mundo, pois todo esse esforço estereofônico será exibido no péssimo Dolby das salas alternativas.

No segundo dia da minha primeira jornada, sonhando com um computador acoplado na moviola, com copiões com numeração de borda digitalizada, facilitando todo o processo de classificação, deparei-me com uma caderneta, parecida com as cadernetas das vendinhas de bairro em São Paulo; ela havia sido adquirida em uma precária papelaria na superquadra, e serviria para criar a memória racional e nacional daquela imensa quantidade de latas. Ao invés do teclado, uma caneta bic ajudaria a compor um primeiro “glossário” de imagens daquilo que futuramente seria *Conterrâneos Velhos de Guerra*.

Mesmo à moda antiga, a confecção do filme exigia a criação de uma nova metodologia de trabalho, até bem parecida com a que é usada nos estúdios nas suas produções em massa e seriais: duas moviolas, uma 16mm e a outra 16mm/35mm, um laboratório de som para gravar, regravar e experimentar as possíveis músicas, entrevistas, ruídos e efeitos. Só nesse equipamento já estaríamos explodindo, atômica e, qualquer orçamento viável para um filme nacional com cara de superprodução, absolutamente independente, como o Cinema Novo nos havia ensinado, e com a duração normal de cem minutos no máximo. Nesse momento nasceu a necessidade da soma de forças, revivendo, de certa forma, o que sempre havia acontecido nos momentos mais vigorosos da cinematografia nacional: as famosas composições em termos de equipamentos e serviços, no sentido de diminuir custos e viabilizar a produ-

ção. Mesmo assim, *Conterrâneos Velhos de Guerra* pedia um outro tipo de composição, as universidades, e nesse ponto a pesquisa teve um papel decisivo, já que tanto o Vladimir como eu integramos em nossas atividades docentes o processo de edição do filme. Com isso, estaríamos no rumo da composição, só que no nosso próprio espaço de trabalho e devolvendo o investimento da universidade na forma de conhecimento novo, inclusive abrindo novas possibilidades na produção de filmes documentários, um tipo de cinema que só é viável quando subsidiado. Gênero que corre em faixa própria, quase sempre no lado alternativo da produção cinematográfica, o documentário desempenha um papel importantíssimo como instrumento de análise e de memória nacional. Se todas essas possibilidades e meandros não tivessem sido percorridos, *Conterrâneos Velhos de Guerra* não teria saído daquela grande quantidade de latas. Talvez aí encontre-se um ponto a ser discutido em relação a subsídios. Para que se possa produzir um documentário, que terá uma sobrevida informativa de muitos anos, talvez o subsídio seja o caminho para viabilizar tal tipo de projeto, que não se ampara num tipo de relação com o mercado que tem a ficção de longa-metragem.

Mesmo primitivo na confecção, o filme acabava por discutir o sonho de modernidade, e que naquele momento era o discurso do candidato das Alagoas, e de salto qualitativo, que seria a nova capital. Essa visão do sucateamento desse nosso símbolo de transcendência, representado por Brasília, era confeccionado a todo o vapor nas moviolas da USP, enquanto que as moviolas do Brasil lentamente estavam parando por falta de produção brasileira. Sentia-me, nesse momento, um misto de guerreiro do exército de Brancaleone e Dom Quixote, tentando lutar com o produto estrangeiro. Era verdadeiramente uma peça de resistência: um filme com o formato de três horas. Para quem não sabe o que é isso posso explicar: duas horas e quarenta e sete minutos aproximadamente, para que restassem treze minutos para os intervalos, comerciais e *trailers*. E tudo isso, imaginem só, a fundo, aparentemente, perdido. *Conterrâneos Velhos de Guerra* jamais se pretendeu competitivo no nível de Spielberg e Stallone, representantes desse cinema americano que domina hoje quase a totalidade do mercado, mas, como eles, daria uns bons sustos e uns bons socos nas platéias,

mesmo que alternativas. Um formato de três horas, ainda por cima em um filme documentário, já representa um posicionamento contra os mitos e normas da ditadura do exibidor que, geralmente, prefere filmes de oitenta minutos para um maior número de sessões e, com isso, mais lucro. E logo de cara a idéia de uma carreira imediata não fazia parte do plano piloto do Vladimir; *Conterrâneos Velhos de Guerra* estava sendo realizado com outro propósito, o de tornar-se um grande estudo sociológico sobre a capital federal, e nesse microrretrato, o retrato do Brasil na passagem da década de 80 para a de 90. Se essa não tivesse sido a primeira escolha, certamente estaríamos frustrados com o constrangedor problema da exibição, protegida, nos anos 70, por uma legislação precária mas que pelo menos garantia uma certa reserva de mercado. E, atrelado a essa escolha, um fator importantíssimo para a confecção do filme foram algumas questões de estilos para dar uma unidade à narrativa num livre exercício associativo entre materiais das mais diversas procedências e épocas.

Mesmo que se fale de uma “maneira antiga de se fazer cinema”, pois estávamos praticamente revisitando e revivendo as possibilidades artesanais do cinema brasileiro dos anos 60, foram necessárias algumas invenções utilíssimas e barateadoras do processo: o uso de um som guia sincronizado, em pistas de som na bitola 16mm, para a primeira montagem, e isso recebeu o nome de som “copião”; na etapa final o som “copião” editado seria substituído pelo som que chegaria ao cinema na bitola 35mm, para garantir toda a qualidade. Isso possibilitou uma grande economia e uma agilidade bem maior, pois com um estúdio de som ao lado era tranquilo gravar, desgravar e experimentar sons. Também, como medida de economia, esses sons puderam ser gravados em material reconicionado, reduzindo em 2/3 o preço de uma finalização sonora. E somente o fato desse novo som em 35mm não ter sofrido o desgaste de uma cabeça de leitura magnética fez com que ele chegasse aos cinemas sem a tradicional perda de 40% após as transcrições e o processo da montagem. Com isso, *Conterrâneos Velhos de Guerra* desempenhou um importante papel pois produziu um conhecimento tecnológico que pode perfeitamente ser aplicado na confecção de filmes de importância cultural e histórica, e que não tenham recursos para as novíssimas

A ESQUERDA,  
GEORGE LUCAS E  
SPIELBERG

técnicas da informática com a sonorização computadorizada; uma espécie de convivência entre o analógico e o digital, ou posto em melhores termos, entre o vinil e o compact disc. Assim sendo, quem não tem cão caça com dinossauro. Também o uso de material transcrito de videoteipe para película 16mm, na seqüência final do filme, mostrou-se eficiente até na fase da passagem de um negativo 16mm para um contratipo 35mm, quebrando um certo mito de laboratório de que a seqüência não resistiria a esse processo de ampliação. Na trucagem dos créditos sobre a imagem, usamos uma mesa de animação da TV Cultura, com imagem aérea que permite a sobreimpressão de imagens; a técnica foi bastante simples, pois na gráfica da ECA gravamos os créditos numa chapa transparente de fotolito que, colocada sobre a imagem projetada pela câmera aérea da mesa de animação, permitia a perfeita composição dos nomes com as imagens previamente editadas; com o sistema de filmagem quadro a quadro estava garantido o processo de colocação desses créditos aonde bem quiséssemos. Se fôssemos realizar isso numa truca normal, dessas que trabalham para publicidade, o Vladimir teria que desembolsar uma verdadeira fortuna. Por ser a Cultura, mais uma vez estávamos em algum tipo de subsídio. Uma outra triste vantagem que *Conterrâneos* encontrou no mercado foram os descontos para o laboratório de som e a ampliação, esta última com a ajuda da Cinemateca Brasileira. Quase tudo parado, e *Conterrâneos* era, naquele momento em que o cinema brasileiro lutava contra o seu dragão da maldade, um dos únicos filmes que estavam sendo produzidos.

Ganhar em prestígio, ter um trabalho reconhecido e inserido numa discussão nacional? Um pouco do *fortune and glory* do Indiana Jones? Seria essa a finalidade de um trabalho de vinte anos? Ou seria a maneira de percorrer, numa espécie de peregrinação, todas as estações do calvário do cinema brasileiro, passando por todos os processos arcaicos e inventando tantos outros para colocar de pé um filme brasileiro realizado por homens de ofício e com o tom do grande espetáculo. O Vladimir vendeu um apartamento e o dinheiro aplicado foi surrupiado pelo Ninja das Alagoas e gangue. Mas mesmo assim, só que agora também primitivos na conta bancária do filme, pretendíamos abrir uma discussão mais ampla,

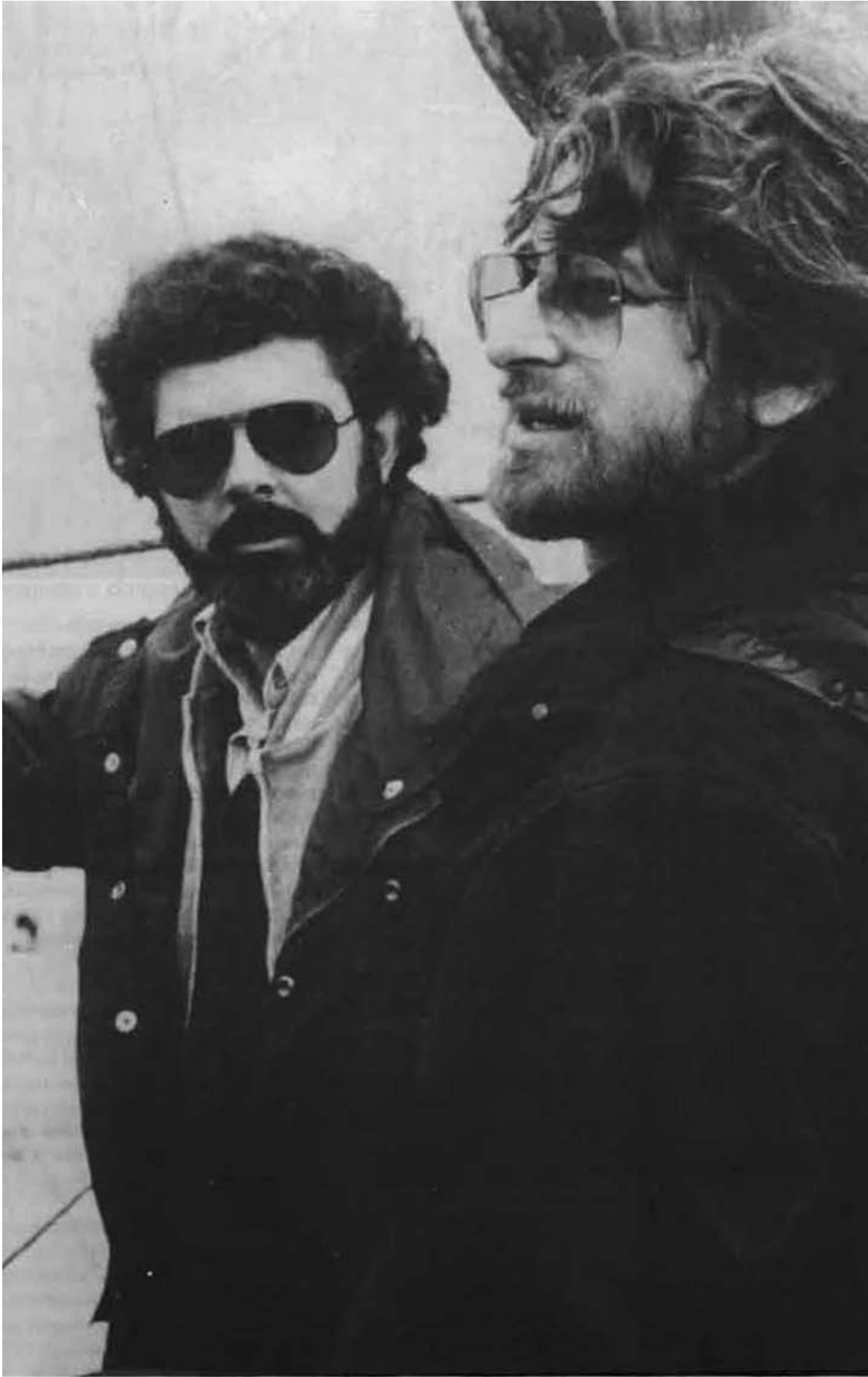
mais brasileira, uma discussão sobre a nossa verdadeira e criativa inserção na cinematografia moderna: se não conseguimos competir tecnologicamente, pelo menos vamos tentar chegar o mais perto possível.

Usando métodos antigos, mesclados a novos conhecimentos, até inventando tecnologias, não queríamos que *Conterrâneos* fosse exclusiva e radicalmente alternativo, para exibição em festivais e museus da imagem e do som, como os filmes de curta-metragem exibidos no MIS e que, às vezes, imitam grosseiramente o cinema tecnológico de hoje, em dez ou quinze minutos, sendo que o espectador compra esse cinema, e de melhor qualidade, no mercado.

*Conterrâneos Velhos de Guerra* é fruto da criatividade e da inventividade, e dirigido para um tipo de público preocupado com os problemas nacionais e que habita os bancos acadêmicos, os foros de decisões nacionais e que forma a inteligência brasileira, e não para um público do mercado exibidor dos filmes da Industrial Light and Magic, a firma do George "Star Wars" Lucas e império dos efeitos especiais. Esse perfil do público tirava de nossas cabeças, e de vez, a ilusão de polpudas bilheterias ou grandes salas comerciais. Se, por milagre, uma dessas duas coisas acontecesse, seria lucro. Deve-se lembrar, também, que quase todo o investimento financeiro foi do Vladimir Carvalho, tornando-o dono absoluto do produto e de sua veiculação no Brasil e no exterior.

Sem cair em exageros ideológicos, a sobrevivência, e isso vários já disseram, talvez esteja na busca de nossos modelos e de nossa realidade ficcional, uma maior reflexão sobre a confecção dos filmes do Cinema Novo e suas soluções com cineastas como Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro e tantos outros, investindo sempre nas soluções criativas e inventivas, que também são avanços, para, aos poucos, novamente formar o gosto de uma platéia que encontre, nos filmes nacionais, um prazer estético que possa compensar a nossa falta de recursos para um investimento nas novas e caríssimas tecnologias a serviço do cinema. Se no nosso exercício ficcional literário produzimos Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, por que o cinema não pode repetir a façanha? Afinal de contas, em matéria ficcional até que temos uma boa





GRANDE OTELO, EM  
MACUNAÍMA, DE  
JOAQUIM PEDRO DE  
ANDRADE. NA  
OUTRA PÁGINA,  
CENA DE CONTATOS  
IMEDIATOS, DE  
SPIELBERG



tradição. Ou será que a maioria dos cineastas cabulavam aula justamente no dia das aulas de literatura? Alguns filmes, como *Macunaíma*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Toda Nudez Será Castigada*, mostraram que o cinema brasileiro é viável comercialmente e até tiveram boas carreiras e boas bilheterias, mesmo competindo com a pressão brutal do produto estrangeiro, principalmente dos filmes americanos; isso, porém, foi atingido mais pela inteligência, criatividade e inventividade do que por orçamentos de milhões de dólares, impossíveis para um país pobre como o Brasil. Mas esses filmes, no conjunto geral, eram muito poucos e nos últimos tempos absolutamente raros.

No afã de fazermos cinema, numa estrutura como a da Embrafilme que deveria estar voltada para o mercado, acabamos apenas fazendo filmes para prestígio e reconhecimento intelectual nas elites culturais brasileiras, esquecendo a existência dos espectadores nessa arte cara e, basicamente, industrial; perdemos a chance de organizar melhor o mercado, o demos de bandeja para o cinema internacional, e um grande dinheiro foi gasto a fundo perdido. Será que uma empresa, mesmo estatal, agüenta tanto tempo operando no vermelho? E o mercado se foi e os espectadores passaram a tor-

cer o nariz para os poucos filmes brasileiros que chegavam às salas de exibição. Ficamos estatelados e não percebemos a queda do muro de Berlim, metáfora das significativas transformações no mundo, na economia, nas artes e nos costumes. Mas essa reconquista do mercado faz parte de uma malha bastante mais complexa, e deve ser vista na totalidade do processo brasileiro. Se nada caminhar para a modernização da economia brasileira, e se o nosso cinema hoje não se convencer de que a televisão, que abriu seu mercado internacional, deve ser uma aliada, e não uma inimiga como sempre foi vista, as chances de se voltar a produzir no Brasil serão novamente abortadas e remotas. Muito cedo o cinema internacional descobriu que a TV poderia ser um veículo de exibição ou produção, nos moldes europeus ou nos moldes americanos. Não importando qual dos dois modelos seja o adotado aqui no Brasil, alguma coisa urgente precisa ser feita nesse sentido.

Infelizmente, hoje, em arroubos de ufanismo, alguns dizem que os nossos dinossauros, tiranossauros, fuscassauros são bem melhores do que os do cinema internacional, que continua a todo vapor, sempre adaptando-se aos novos meios de exibição como são os vídeos. Velhos títulos, filmes



que não mereceriam uma reprise, são hoje comercializados nessa nova modalidade, levando lucro aos estúdios ou produtores.

Pensamos que o que devoramos eram os colonizadores e ainda por cima tivemos uma má digestão nacionalista. Os antropólogos aplaudiram, mas nos colocaram na posição de tropicais. Nossos filmes falaram francês, nós pretendíamos autores no estilo *Cahiers* e na maior parte dos casos sem conhecer a carpintaria da direção cinematográfica, e tínhamos a ilusão de que engordávamos e que seríamos reconhecidos pela metrópole. Mas tudo não passava de uma farsa. O cinema brasileiro continuava sendo aquela pequena tribo pobre, só que ultimamente tentando aprender o inglês para um grande golpe, mas sempre dublados na pós-produção. O exótico e a fome pareciam encontrar-se debaixo dos coqueiros de Itapuã, e a preguiça dos tristes trópicos fazia com que procurássemos descanso na fresca sombra desse Brasil que finge ser uma brasa só.

E, no fundo, o cinema brasileiro, no início dos anos 90, vivia o drama da chegada do tiranossauro alagoano ao Palácio do Planalto. Esse cinema caminhava para sua suprema realização, a grande e gloriosa superprodução que aconteceria em menos de trinta segundos e dirigida pelo Ninja das Alagoas: *A Saída do Trem da Estação Cen-*

*tral do Brasil*, ponto final do cinema... brasileiro, ou, se quiserem, *The Last Brazilian Picture Show*.

Afinal de contas, continuamos os campeões do atraso, e até perdemos (em futebol e inflação) para a Bolívia. Ronald Reagan é que tinha uma visão para o futuro: "*Welcome to Bolívia*", disse ele em solo brasileiro. Até na bola tivemos que nos render ao país em que morreu Che! Se não pudermos ultrapassar esse nacionalismo retrógrado, os excessos ideológicos que nos impedem de enxergar um mundo em absoluta transformação econômica e tecnológica, o cinema nacional não vai continuar cinema, e muito menos nacional.

Será que iremos deixar de ser a "resistência" no estilo caribenho, num sempre lamento pelo fim de uma era Embrafilme? Será que aprenderemos alguma lição desses últimos acontecimentos para uma sobrevivência sem as estruturas gigantes e ineficientes criadas pelo Estado? Será que iremos produzir no futuro, para que, daqui uns milhões de anos, algum cientista louco descubra a linha do DNA genético do cinema brasileiro e reviva, nas telas da ficção, aquilo que fomos, povoando o país com filmes brasileiros que hoje apodrecem nos depósitos da ex-Embrafilme em São Cristóvão?