

Ciência e Tecnologia no Brasil

Pesquisa

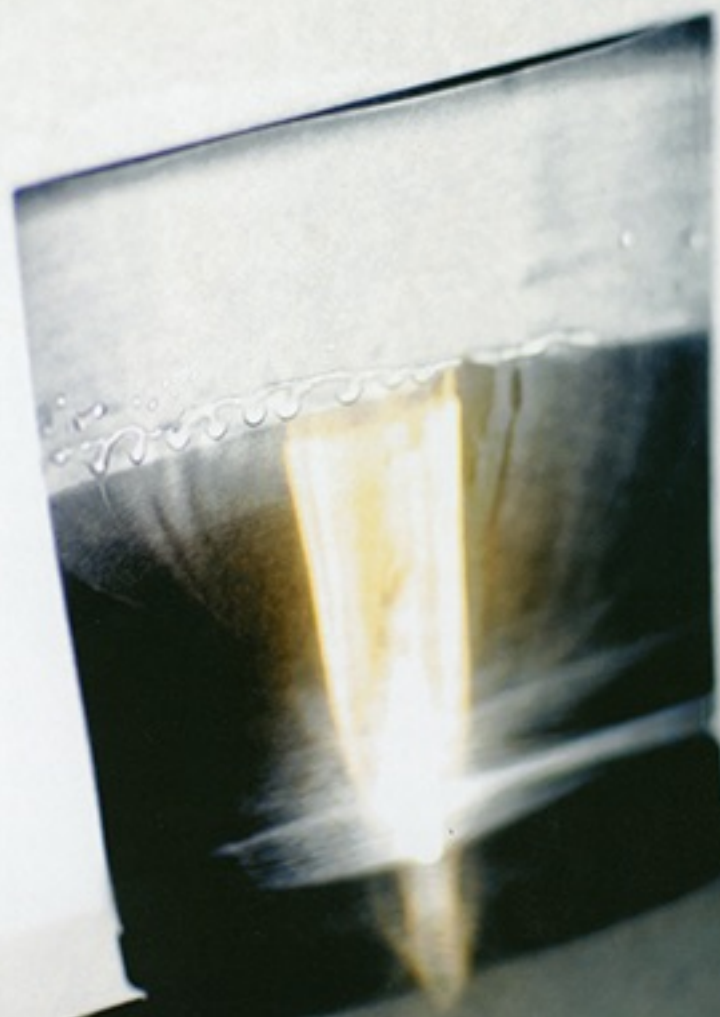
FAPESP

Setembro 2007 - Nº 139

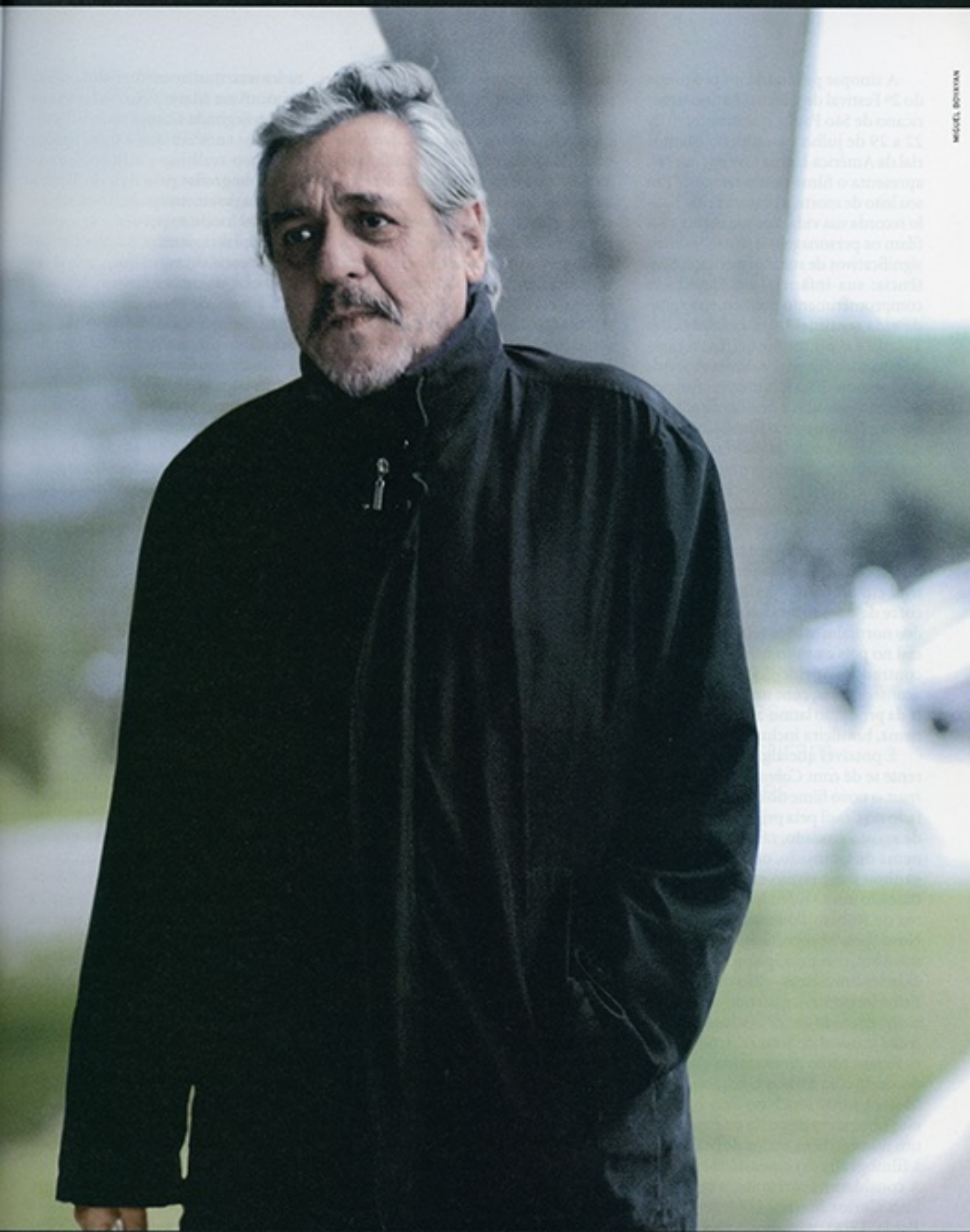
PROTEÍNA
DA CASCAVEL LEVA
GENES ÀS CÉLULAS

INSETOS AJUDAM
A DECIFRAR CRIMES

UM SEMÁFORO À
PROVA DE APAGÕES



Como bebe o
BRASILEIRO



Paul Leduc

Um cinema cheio de vida

MARILUCE MOURA

Diretor mexicano recebe homenagem em festival em São Paulo

Frida, *naturaleza viva* (1983) é um filme magnífico em muitos sentidos. Por exemplo, na eficiência de um roteiro que mesmo fugindo de toda a linearidade e fragmentando o tempo sem piedade nos joga fascinados para dentro do rico mundo mental e afetivo de Frida Kahlo, essa extraordinária mulher mexicana cujo centenário de nascimento comemorou-se em 6 de julho deste ano. É magnífico na força de imagens que podem vir tanto carregadas de uma estranha delicadeza – como aquelas em que Frida diante de Trotski desiste pesarosa do amor que ele lhe oferece – quanto transpassadas por intensa paixão – política, inclusive, caso da cena memorável em que a artista quase agonizante vai à rua em cadeira de rodas para participar de uma manifestação contra a derrubada do governo guatemalteco de Jacobo Arbenz, pelos Estados Unidos. E é belo nos passeios da câmera pela pintura tão autobiográfica, corporal e dolorosa da artista, do mesmo modo que na recriação da atmosfera das relações em que ela viveu, corporificada no trabalho dos atores, em especial Ofélia Medina, que faz tão intensamente Frida Kahlo. É simultaneamente um filme vigoroso e extremamente sensível ao olhar feminino.

A sinopse publicada no programa do 2º Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, que aconteceu de 22 a 29 de julho passado, no Memorial da América Latina (ver página 16), apresenta o filme nestes termos: "Em seu leito de morte, a pintora Frida Kahlo recorda sua vida. Por sua mente desfilam os personagens e situações mais significativos de sua atormentada existência: sua infância, sua doença, o comprometimento político, sua agitada vida sentimental, a amizade com Trotski e o pintor Siqueiros, o casamento com Rivera". Admitamos que esse resumo lido a *posteriori* funcione como estímulo à decisão de alguém ver imediatamente o filme – não será nada fácil. Como também será difícil ver *Reed, México insurgente* (1970), *Etnocídio* (1976), *Barroco* (1988) ou as curtas-metragens *Os animais* (1995) e *A flauta de Bartolo* (1997), todos eles filmes do cineasta mexicano Paul Leduc, apresentados durante o citado festival em São Paulo. A dificuldade decorre de esses filmes não serem exibidos normalmente em circuito comercial no país e muito menos serem encontrados em videolocadoras, como acontece, aliás, com uma imensa parte da produção latino-americana de cinema, brasileira inclusive.

É possível que alguma coisa diferente se dê com *Cobrador – In God we trust*, o novo filme do diretor, apresentado no Brasil pela primeira vez em 16 de agosto passado, no Festival de Cinema de Gramado, onde aliás Leduc ganhou um prêmio especial do júri. Baseado em *O cobrador* e outros contos de Rubem Fonseca, filmado em Nova York, México, Guadalajara, Buenos Aires, mas principalmente em duas cidades brasileiras – Rio de Janeiro e Belo Horizonte –, gastando-se uma semana em cada um desses lugares, com trilha musical de Tom Zé, tendo Lázaro Ramos como protagonista e contando ainda com Milton Gonçalves, Zézé Motta e Jonas Bloch no elenco, talvez esse filme sirva de porta de entrada de um número bem maior de brasileiros à filmografia do cineasta mexicano. A considerar, entretanto, a crítica de Luiz Carlos Merten (*O Estado de S. Paulo*, 17/8), não será a melhor das

portas, dado que *Frida e Reed* são, a seu juízo, filmes muito superiores.

Seja assim ou não, importante é que *Cobrador* pode criar a chance de um primeiro contato de Paul Leduc, reconhecido como um dos mais talentosos diretores de cinema do México, com platéias mais amplas no Brasil, por meio de uma produção que investiu firmemente na parceria entre países latino-americanos. Para os cinéfilos, ele é, claro, um velho conhecido e não surpreendeu que esse autor de uma bela obra "marcada por uma abordagem realista da situação política e social do México e da América Latina" – recorrendo aqui mais uma vez ao catálogo do Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo – tenha sido o homenageado da segunda edição do evento.

Nessa condição, aliás, foi dele a aula magna que se constitui num momento importante do festival, desde o primeiro ano, quando a tarefa coube ao argentino Fernando Birri (*leia Pesquisa FAPESP* nº 127). Avesso, entretanto, aos moldes de uma aula clássica, Leduc preferiu responder a uma série de perguntas que lhe foram encaminhadas pelo curador do festival, o cineasta João Batista de Andrade, pelo presidente do Memorial, Fernando Leça, e por colegas de ofício e jornalistas que foram ouvi-lo na fria manhã paulistana do sábado, 28 de julho. Em dado momento, respondendo à questão sobre como se forma um cineasta no México, ele lembrou que o cinema de massa que conheceu na infância e na juventude já desapareceu, enquanto a televisão segue como a grande formadora do gosto geral – daí ser natural que o filme mais superficial e linear se torne o mais apreciado.

"Quando a minha geração começou a fazer cinema, para o bem e para o mal, abusamos de uma linguagem própria que dominava as experiências mais avançadas desse meio, na Hungria, no Japão ou na América Latina", disse. No México, a sua geração "odiava o cinema popular mexicano daqueles anos", em seu olhar, excessivamente mitificador da realidade. "O México tivera uma indústria cinematográfica importante nos anos 1940 e 1950, tive-

ra atores muito conhecidos, como Cantinflas e María Félix." Mas terminada a Segunda Guerra Mundial, chegados os anos em que a Itália produziu o neo-realismo e influenciou outras filmografias pelo mundo afora, a fórmula do cinema popular mexicano de certo modo se perdeu e se tornou sua própria caricatura, relatou. No rastro da teoria do autor que ganhou espaço nos cinemas húngaro, tcheco e com a *nouvelle vague* francesa, "o que antes era música de baile tornou-se música de câmara", e fora das produções hollywoodianas começou-se a esquecer o grande público e se trabalhar de olho num público mais refinado. Foi todo um processo, como observou João Batista, muito similar ao que ocorreu no Brasil, quando os autores ligados ao Cinema Novo "torceram o nariz para a chanchada e a Vera Cruz, sem que nunca mais se conseguisse uma superação dialética do conflito entre o popular e o novo, a bilheteria e a idéia". Na aula magna bastante atípica, Paul Leduc falou um pouco sobre as atuais relações entre cinema e televisão em seu país, abordou a rigidez da fórmula da telenovela mexicana, a mesma há três ou quatro décadas, e se deteve um pouco na legislação atual referente aos meios audiovisuais.

Em linhas biográficas rápidas, Leduc nasceu na Cidade do México em 11 de março de 1942 e estudou arquitetura na Universidade Nacional Autónoma do México. Formado arquiteto, começou a se envolver com cinema via cineclubes (não havia curso de cinema em sua cidade) e a fazer crítica de cinema. Entendia que isso era uma atividade paralela, mas lá para as tantas descobriu que não queria ser arquiteto. E foi daí que chegou a Paris em 1965 para estudar cinema até 1966 no Institut des Hautes Études Cinématographiques, o famoso IDHEC. De volta ao México, em 1967 fundou o grupo Cine 70 com o montador e diretor Rafael Castañeda, o fotógrafo Alexis Givas e a produtora Bertha Navarro. Com o belo *Reed, México insurgente*, seu primeiro longa e um marco do novo cinema mexicano, começa efetivamente, pouco tempo depois, sua premiada carreira de cineasta. Leduc

fala sobre esse filme e outros e sobre desafios do fazer cinema na América Latina na entrevista a seguir que concedeu a Pesquisa FAPESP.

■ *Vamos começar por sua atual visão a respeito de Reed, México insurgente. Em uma entrevista a Luís Carlos Merten, de O Estado de S. Paulo, você disse que não lhe agrada muito o tempo, o andamento do filme. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso.*

— Bem, eu quase não vejo meus filmes porque logo algum tempo depois constato que mudaria muitas coisas. Não é algo que diz respeito só a Reed mas a todos. Concretamente com este filme o que se passa é que quando ele foi feito, em 1970, estávamos todos, os latino-americanos, os brasileiros inclusive, buscando uma linguagem diferente — esse era o nosso foco. Discuti muito isso com Glauber depois, até porque não me parecia muito apropriado falar de uma linguagem latino-americana num continente que abriga tão grandes diferenças. Glauber, que trouxera à cena a estética da fome, falava por exemplo de uma linguagem baiana, ligada ao tropicalismo. Eu lhe dizia que no México seria falso fazermos filmes por esse caminho, com a forma e a linguagem que Glauber usava. O México tinha mais a ver com o que emergia de um criador como Juan Rulfo, um escritor do silêncio, do deserto, dos vales secos... O ritmo é muito diferente nos países onde existiram civilizações indígenas, em relação àqueles para onde vieram os negros — a música o demonstra. Não se trata de um ser pior, outro melhor, trata-se de ser diferente. Mas o fato é que, com essa visão da música e da linguagem, eu pensava que para contra-arrestar um pouco a linguagem do cinema norte-americano eu precisava estender o tempo — uma bobagem, porque as coisas não são tão simples assim. Daí quando vi o *Reed* outras vezes pensei: "Ah, mas está lentíssimo esse filme, poderia reduzi-lo facilmente sem nenhum prejuízo..."

■ *Mas creio, mesmo considerando que o México já tivera uma indústria cinematográfica florescente em décadas anteriores, que a forma como você filmou*

cenas de batalha, cavalgadas etc., em Reed, traz alguma coisa diferente e rica para o cinema de seu país, não?

— É que talvez essas cenas reflitam que *Reed* foi um filme muito barato. São interessantes? É possível que as limitações econômicas às vezes sejam boas, porque estimulam a imaginação, impelem à busca de soluções fora dos padrões estabelecidos. No filme havia muitas cenas que se prestavam a essa busca.

■ *A vida de John Reed foi objeto de um filme norte-americano com Warren Beatty nos anos 1970.*

— O de Warren Beatty, que se chama *Reds*, e o filme soviético de Serguei Bondarchuk, que se chama *Campanadas de meia noite* ou algo assim. Este último nunca vi porque todos diziam coincidentemente que era uma porcaria. *Reds* vi anos depois na televisão e gostei muito. É um filme feito dentro do sistema de Hollywood, evidentemente, mas já o fato de se falar de John Reed em Hollywood é muito interessante. Não tocava praticamente na parte mexicana de sua biografia, era a parte da revolução soviética que lhe interessava e, claro, tinha a história de amor, vida pessoal demais, mas era muito bem-feito, emotivo e respeitoso com o personagem e seu ambiente. E, além do mais, a maravilhosa Diane Keaton.

■ *Quando você começou a filmar Reed era um rapaz de...*

— Um menino!

■ *... ok, um menino de 20 e poucos anos...*

— ... 26, 27 anos, por aí...

■ *Assim, não lhe pareceu um desafio muito grande, desmedido, o filme naquele momento?*

— O que acontece é que éramos um grupo de amigos que haviam estudado cinema fora e compramos uma câmera *éclair* 16 síncronica e auto-silenciosa, que era a primeira câmera desse tipo que chegava ao México. E então tínhamos muitos projetos, todo tipo de documentários e filmes de ficção, mas ocorre que havia um problema sério nessa época. Porque toda uma geração, não de idade, mas de ci-



O México tinha mais a ver com o que emergia de um criador como Juan Rulfo, um escritor do silêncio, do deserto, dos vales secos. O ritmo é diferente nos países onde existiram civilizações indígenas



O escritor García Márquez disse, ao fundar a Escola de San Antonio de los Baños, em Cuba, que essa poderia ser a forma mais cara de produzir desempregados no mundo

neastas, não conseguia fazer cinema porque havia uma legislação do sindicato, corporativo e corrupto, que determinava que não se podia entrar no sindicato caso não se houvesse feito antes um filme rodado em pelo menos cinco semanas e investimento mínimo de 1 milhão de pesos... e naturalmente não havia produtor que investisse 1 milhão de pesos num filme de cinco semanas e que seria feito por gente de fora do sindicato e que, por isso mesmo, não poderia ter distribuição legal. Então... obviamente você não podia fazer filmes... era um círculo vicioso. Então começamos, vários cineastas, a buscar nesses anos diferentes caminhos para fazer filmes. Eu optei por fazê-los em 16 milímetros, coisa que baixava os custos, mas além disso não estava regulamentado por lei, porque se considerava este um formato amador. Pensava-se então em projetos simples: histórias de poucos atores em um departamento. Mas, falando com amigos, terminou se verificando que era possível conseguir um trem praticamente grátis... que podíamos conseguir cavalos porque havia alguém de uma fazenda que os emprestava, era possível obtermos coisas do amigo de um amigo de um amigo... etc. etc., então foi um tanto mais complicada a produção, mas não muito mais complicada do que fazer tudo em um departamento, e então *Reed, México insurgente*, que era um projeto que eu havia pensado para mais adiante, acabou sendo meu primeiro filme. Percebemos que se podia tentar e havia que tentá-lo porque era como romper com o gueto onde nos queriam encerrar, fazendo todos os filmes num departamento e com poucos atores.

■ *Por que você tinha uma ligação com a história e com a vida de Reed?*

— A Revolução Mexicana permanecia como um tema muito importante em todos esses anos. Ela era muito discutida, saía livros de todo tipo, análises sobre a revolução... Escolhi John Reed, um escritor da primeira hora, e que havia feito um livro a partir das reportagens que mandava. E também uma vantagem é que nós sabíamos o que ia se passar com John Reed. Quando ele

escreveu o livro não sabia que iria à União Soviética, que iria escrever *Os dez dias que abalaram o mundo*, e morrer ali — nós sabíamos. Assim, para além do tema da revolução mesma, tínhamos a possibilidade de explorar uma personagem rica como John Reed, um estrangeiro que estava observando a revolução, mas estava nela tomando partido — e este era um tema extremamente atual naquele momento, dado que depois de 1968, com o movimento estudantil, se apresenta para muita gente, estudante ou não estudante, o dilema de como participar em qualquer movimento social e político.

■ *Sim, a pergunta geral era sobre as formas novas e eficazes de participação dos estudantes, intelectuais e outros grupos da classe média na luta política por uma profunda transformação da sociedade na direção do socialismo.*

— Exato. E em nosso caso testemunhando um duplo nível de leitura da revolução, porque havia uma idéia de uma Revolução Mexicana tal como foi apresentada anteriormente pelo cinema no México. Era um cinema que mitificava, que inventava uma revolução, contava histórias que se passam na revolução, mas nas quais não se põe a revolução, salvo em poucos filmes que eram a exceção a essa regra, como *El compadre Mendoza* ou *Vámonos con Pancho Villa*, os dois de Fernando de Fuentes.

■ *Aliás, lembro de uns filmes remotos passados aqui no Brasil em que aparecia a figura de Pancho Villa, mas sem que pudessemos ter qualquer idéia mais verdadeira do que foi a Revolução Mexicana.*
— Sim, há dezenas de filmes sobre "As mulheres de Pancho Villa", "As canções de Pancho Villa" etc. Era só pretexto para os filmes.

■ *Depois de Reed, o que você filmou até chegar ao belíssimo Frida, natureza viva?*
— *Reed*, apesar de ter ido muito bem e de ter ganhado muitos prêmios, me trouxe muitos problemas. Em nosso caso, filmamos em 1970, no final da presidência de Díaz Ordaz [1964-1970], e o editamos no princípio do governo de Echeverría [1970-1976],

que chegou tratando de legitimar-se sob a idéia de negar tudo o que ocorrera em 1968 [em 2 de outubro de 1968, a propósito, ocorreu na praça Tlatelolco uma das mais intensas ações repressivas do governo mexicano contra o movimento estudantil, de que resultou 32 mortes segundo os dados oficiais da polícia, ou 325 segundo levantamentos independentes, inclusive de órgãos da imprensa internacional]. De todo modo, pronto o filme em 16 milímetros, não tínhamos o direito de exibi-lo no México, porque não o havíamos feito dentro do sindicato. Então o enviamos a Cannes, à quinzena dos realizadores, ele foi muito bem ali, depois encontrou distribuição e acabou ganhando o prêmio de melhor filme estrangeiro na França, e depois conquistou vários outros prêmios, no México e no exterior, que beneficiaram muito o filme. A essa altura Echeverría havia posto seu irmão, um ator conhecido, à frente do cinema, e os dois eram tipos inteligentes, independentemente do que se pense sobre suas idéias políticas, e trataram de cooptar todo mundo para sua causa. Não queríamos entrar nesse jogo, mas finalmente nos propuseram legalizar o filme no sentido de colocarem dinheiro para pagarmos o que devíamos pagar ao sindicato como multa por não haver trabalhado com eles, em troca dos direitos de distribuição. Discutimos entre nós e realmente terminamos aceitando porque a película assim passaria no México. Agora isso tivemos problemas com outros produtores porque o filme havia sido produzido com 360 mil pesos e nos mesmos anos foi feito um filme sobre [Emiliano] Zapata que custou 14 milhões de pesos. Então, nosso filme demonstrava involuntariamente, pelos custos muito menos inflados, que era absurdo filmar com o sistema que se filmava estando no sindicato, em que havia tanta gente inútil na produção... Então, apesar do êxito que teve Reed, não pude voltar a filmar ficção como desejava. Fiz um outro documentário que passa aqui [no 2º Festival de Cinema Latino-americano], esses dias, *Etnocídio*.

■ *E Barroco?*

— *Barroco* foi feito muitos anos depois. É uma produção espanhola, da Televisão Espanhola, inspirada no livro de Alejo Carpentier, *Concerto barroco*. Digamos que é um divertimento, não se aplica sobre nada. Não é um musical: é um filme sobre a música. Não tem nenhum diálogo e o roteiro, a única coisa que pretende é sugerir respostas à pergunta que faz Miguel Matamoros em uma das canções mais populares de Cuba: "De onde são os cantores?"

■ *Entre seus filmes, em qual você mesmo se sente melhor representado?*

— Para o bem ou para o mal, em todos. E me sinto agora mais próximo de *O cobrador*, porque é o mais recente.

■ *Conversei há pouco com seu colega brasileiro João Batista de Andrade, curador deste festival, e uma das coisas que ele pensa é que o peso do passado no cinema latino-americano como um todo, a despeito de todas as diferenças entre as cinematografias nacionais, sempre foi muito grande nos diferentes encontros, fóruns. E neste festival ele queria trazer as novas gerações como protagonista de alguma coisa que se deve fazer contra a ocupação quase absoluta do espaço de exibição pela indústria cinematográfica norte-americana. Você falou um pouco sobre isso quando apresentou Reed. Poderia detalhar sua visão desse problema? E há uma diferença sensível entre México e Brasil relativamente ao fato de cineastas internacionalmente bem-sucedidos em nossos países contribuírem ou não para o desenvolvimento das cinematografias locais?*

— Bem, vejo aí duas questões diferentes. Uma é o peso do passado sobre as pessoas jovens. Penso que isso é diferente entre os países. Hoje, aliás, quando saí da gravação do *Roda viva* [programa de entrevista da TV Cultura] e vim para o hotel, um tanto tonto de responder a tantas perguntas, fiquei pensando que nesse tema do que é mais novo em nosso cinema não se tocou muito, por exemplo. Mas não sei se isso é sintomático de nada. Quanto à outra questão, a influência ou não dos cineastas bem-sucedidos em nossa cinematografia, veja: penso que do

mesmo modo que aqui no Brasil ocorreu com Walter Salles, que ganhou uma grande projeção internacional e cujo trabalho pode ter ajudado também um ou outro cineasta, mas não teve consequência direta sobre o conjunto do cinema brasileiro, no México algo muito parecido se deu com Del Toro, Quarón ou Iñárritu ou, antes, com Arau ou Mandoki. Não por culpa deles, claro, são duas coisas diferentes: o que se passa com cineastas que filmam fora do México com produções estrangeiras e se tornam reconhecidos na cena internacional e o que pode realmente mudar no panorama da produção local do cinema.

■ *Mas em sua visão há algo que se pode efetivamente fazer para reduzir o peso demasiado do cinema norte-americano no mercado exibidor de nossos países ou essa é uma causa perdida?*

— Temos que desenvolver uma visão mais clara de como podemos mudar as coisas de uma maneira diferente do que temos feito até agora. Por um lado há os desenvolvimentos na tecnologia de filmagem, pelos quais os custos se tornam mais acessíveis. Há as mudanças no campo da circulação das imagens: internet, DVD, o que irá mudar na distribuição por cabo ou satélite para as salas cinematográficas etc. E há que se ver o que pode surgir da articulação dos meios que deve mudar muito o que entendemos por filme. Na verdade, isso já está mudando. Já em alguns lugares, para apresentar um projeto de um filme há que fazê-lo como parte de um pacote de coisas que seriam para a televisão e o cinema comercial simultaneamente e, além disso, como possível base de séries interativas para internet, geradoras de *gadgets* comercializáveis etc.

■ *Quando conversei com Fernando Birri, ele propunha algo semelhante, ou seja, que todas as conversas entre diferentes meios transformariam o que entendemos por cinema e por filme de uma forma que ainda mal podemos supor. Mas João Batista manifesta, a par dessa visão das transformações tecnologicamente fundadas, uma preocupação forte com a necessidade de se fazer algo em termos políticos para garantir a perma-*

nência do cinema nos países latino-americanos. Você crê também que há que se descortinar novas formas de luta política para isso?

— Fazer pressão dentro dos governos, formular novas instituições para o cinema, são coisas que não invalidam umas as outras. E além disso haveria muitas outras coisas. Creio, por exemplo, que este festival de São Paulo ainda deve mudar, não porque esteja mal, mas precisamente porque está bem. Assim como no festival de Guadalajara, a par de toda a parte artística, da mostra de filmes, busca-se adensar as sessões de debates, a discussão de coisas práticas e de idéias. E creio que pouco a pouco ele irá mudando, porque o que nos faz muita falta, mais que um festival, é um lugar de encontro, como foi por muito tempo o festival de Havana, onde se sufragaram muitas coisas, como o Comitê de Cineastas da América Latina, a Fundação do Novo Cinema Latino-americano, a Escola dos Três Mundos... e as reuniões não aconteciam só na época do festival, mas em outras datas, para discutir os problemas do cinema no continente e tratar de incidir em propostas e soluções. Por exemplo, se na Argentina estudava-se na Câmara dos Deputados uma lei de incentivo ao cinema para modificá-la, podíamos auscultar as experiências de todos os outros e ver de trás para a frente o que funcionou ou não... Enfim, coisas práticas desse tipo, tratar de estabelecer cadeias de distribuição. Há cada vez mais festivais no mundo, e todos querem ter 300 filmes, 400 filmes, daí creio que o de São Paulo seria muito mais útil se em vez de se fazer uma gigantesca mostra propiciasse sobretudo o encontro de jovens. Só na Argentina hoje há 7.500 estudantes de cinema. García Márquez disse, ao fundar a Escola de San Antonio de los Baños, que essa poderia ser a forma mais cara de produzir desempregados no mundo. Esse perigo está latente em todas as partes.

■ Neste momento, qual o projeto que você está desenvolvendo?

— Top secret. Sou muito supersticioso e não gosto de falar dos projetos. ■

Contra o peso do passado

Quando em 2005, ainda na posição de secretário da Cultura do Estado, o cineasta João Batista de Andrade pensou num festival de cinema latino-americano em São Paulo e começou a desenvolver o projeto junto com Fernando Leça, presidente do Memorial da América Latina, duas idéias rondavam sua cabeça: contribuir para uma leitura nova do cinema que se produz agora nesse subcontinente e investir contra um culto ao passado que quase se tornara opressão para permitir que os novos talentos assumam o papel que lhes parece devido, ou seja, o de protagonistas da cena contemporânea.

“Continuávamos ali com o viés do cinema marcado pela ditadura e pelas lutas contra a ditadura dos anos 1960, 70 e 80 e isso me preocupava”, diz João Batista, que, como secretário, viu se materializar em 2006 o 1º Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo (*leia Pesquisa FAPESP nº 127*) e em 2007, já distante da secretaria, assumiu a curadoria do segundo. Realizado, como o primeiro, no Memorial da América Latina, entre os dias 22 e 27 de julho, o festival deste ano incluiu a exibição de 120 filmes de 16 países, vistos por 15,6 mil pessoas, muitos debates e a concessão de três prêmios, além da promessa de Fernando Leça de trabalhar pela montagem de uma sala para exibição permanente de filmes latino-americanos no Memorial.

Esclareça-se que João Batista, como ele enfatiza, nada tem contra o passado do cinema latino-americano em si, “excelente em vários momentos”, nem contra os belos frutos que indiscutivelmente produziu. “Mas

para construir um gesto político consequente hoje, que contribua para tornar viável o novo cinema, é fundamental livrar-se do peso excessivo do passado e ver com os olhos do presente o que se passa”, diz. E em seu entendimento, o que está em curso é, primeiro, “uma globalização perversa”. Sinteticamente, trata-se de um fenômeno que produz a visibilidade e mesmo o sucesso internacional de alguns cineastas, técnicos e atores de diferentes países da América Latina, “sem que isso tenha qualquer consequência efetiva para as cinematografias nacionais no subcontinente”.

O diretor de *O homem que virou suco* (1981) cita Héctor Babenco, Fernando Meirelles, Iñárritu e Walter Salles, entre outros, cita filmes como *Machuca*, *Cidade de Deus*, *Amores perros*, *Central do Brasil* e *Como água para chocolate*, para ilustrar sua visão sobre uma espécie de coleta de produtos de valor que o mercado internacional tem feito nesse subcontinente. É algo “nos velhos moldes da coleta do pau-brasil”, exagera ele, com um resultado que “é bom para os cineastas, é bom para os filmes eleitos, mas é nulo para as cinematografias nacionais — elas permanecem do mesmo jeito”. João Batista observa, entretanto, que há que se preservar cineastas e filmes nessa crítica, para analisar de fato e a fundo as contradições da situação presente. Essa internacionalização de certas personagens e filmes, ele acrescenta, acontece sem nenhuma espécie de paternalismo em relação aos cineastas e se dá no âmbito da indústria e do comércio segundo seus interesses. E já hoje “vários produtores e exibidores passaram a trabalhar em nossos países com a idéia do cinema industrial.

Novos talentos devem se tornar protagonistas do cinema latino-americano

Eles são os novos executivos do cinema, cujos escritórios estão sendo abertos em Nova York, Xangai ou Paris”.

Em paralelo a esse modelo de internacionalização, o que se passa hoje, segundo João Batista, é uma ocupação brutal do mercado exibidor do Brasil e de seus vizinhos pelo cinema norte-americano. E o reconhecimento dessa condição, diz, é vital para qualquer novo gesto político consequente no âmbito do cinema latino-americano. “Não é possível tornar viável esse novo cinema que produzimos enquanto o cinema norte-americano continuar ocupando 90% do mercado exibidor. Temos que fortalecer a idéia de que queremos dar um basta nisso. Recentemente, em dado momento, apenas três filmes norte-americanos ocupavam 70% do mercado de exibição em São Paulo”, protesta João Batista.

A sua visão relativamente à indústria cultural é de que ela não pode ser gerida como uma indústria qualquer, porque não o é. “Assim, incentivo financeiro aos exibidores, reserva de dias para a produção local nas salas de cinema, medidas similares às que foram tomadas na França para ampliar a cadeia de cinema comprometida com essa produção, tudo é válido”, ele argumenta. Alguma saída, insiste, “temos que encontrar politicamente”, e João Batista promete

se empenhar para difundir em outros festivais, como os de Guadalajara e Mar del Plata, as idéias de ação política já debatidas em São Paulo. De todo modo, ele pensa que é tempo de os governos nacionais encararem a questão sem medo dos Estados Unidos. “Essa idéia de que o exibidor deve ser livre para exibir o que quer corresponde a uma falsa noção de liberdade. Não decorre da liber-

dade o poder de uma indústria cultural sufocar outras.”

Num outro diapasão, Fernando Leça observa como o festival, em seu segundo ano, ganhou maturidade e vislumbra caminhos para que ele se torne mais e mais importante para o cinema latino-americano. “Mantendo os pressupostos dessa segunda experiência, o festival deverá ter uma mostra de qualidade,

representativa do melhor cinema do subcontinente, deverá prosseguir como um lugar para a reflexão sobre o fazer cinematográfico e os desafios da indústria do cinema e, em terceiro lugar, deve manter a premiação, mas ampliando-a, para o que precisa obter recursos substancialmente maiores.” Em 2007, o custo total do festival foi de US\$ 725 mil e, para conseguir bem mais, Leça já começou a se movimentar, ao mesmo tempo que tratará de viabilizar a construção de duas salas de projeção no anexo do Auditório Simón Bolívar.

No encerramento do 2º Festival, receberam o Troféu Memorial da América Latina, além de prêmio em dinheiro no valor de R\$30 mil, o grande homenageado do evento, o cineasta mexicano Paul Leduc (ver página 10), e os filmes *Que tan lejos*, equatoriano, dirigido por Tânia Hermida (prêmio do público), e *Arcana*, chileno, dirigido por Cristóbal Vicente (prêmio da crítica). ■



Protótipo em aço do troféu entregue aos ganhadores