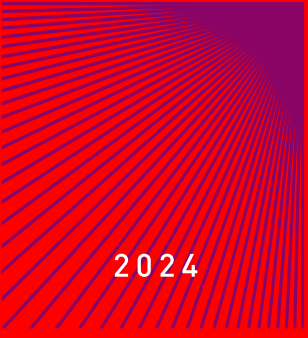
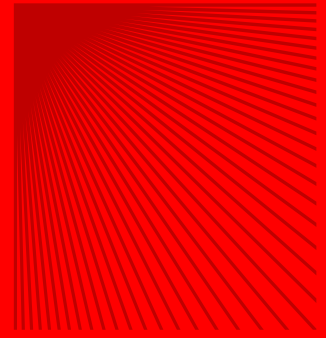
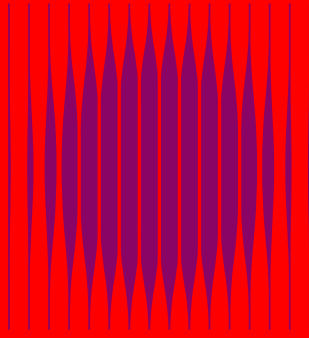
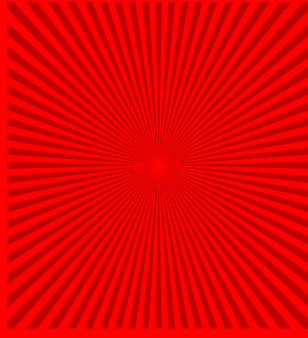


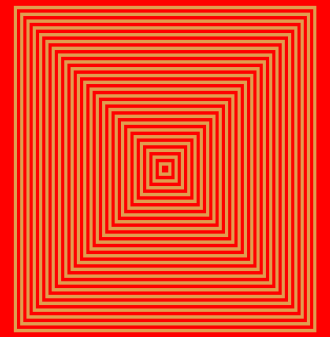
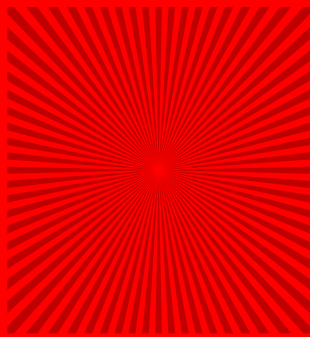
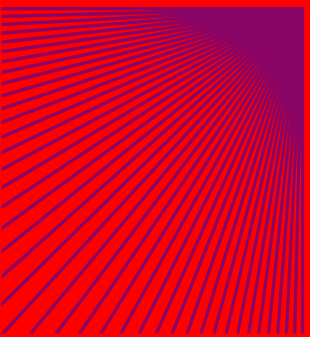
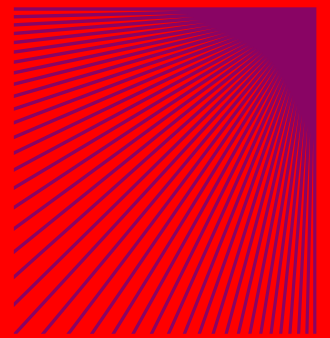
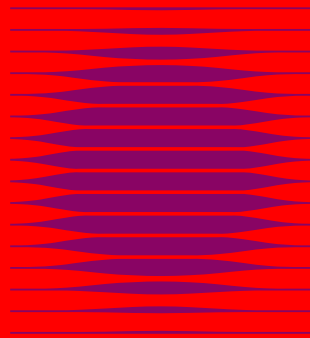
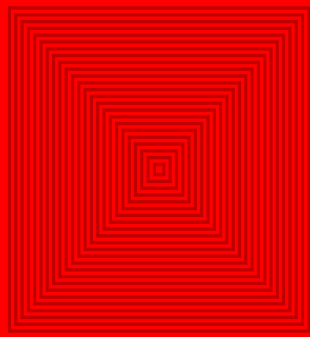
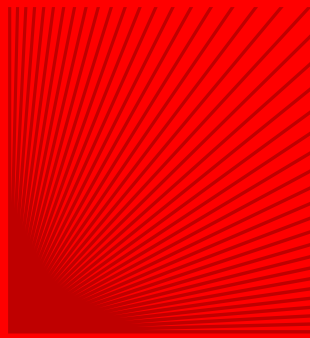
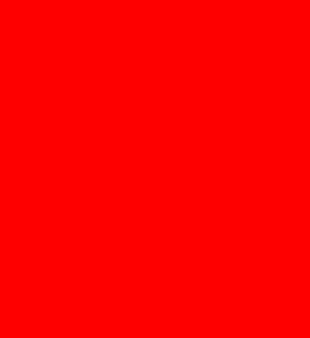
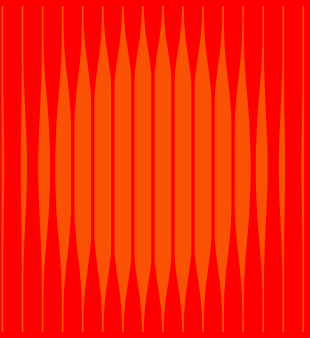
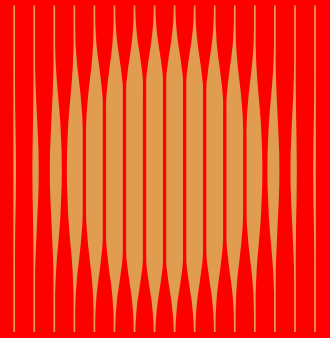
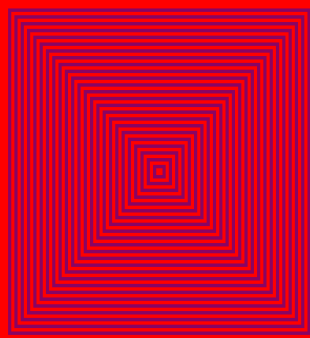
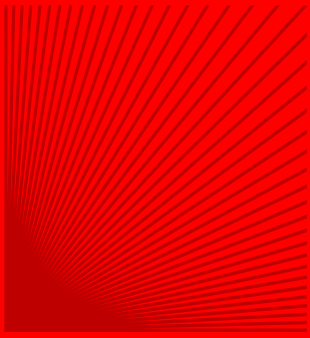
50

FESTIVAL
SESC
MELHORES
FILMES



2024





50 FESTIVAL
SESC
MELHORES
FILMES


3-24 ABRIL 2024





As sessões do 50º Festival Sesc Melhores Filmes apresentam recursos de audiodescrição, libras e legendas descritivas. A audiodescrição é um modo de tradução audiovisual intersemiótica (do visual para o verbal) e consiste na técnica de narração realizada por um ator que, baseado num roteiro, descreve com o máximo de detalhes o que acontece nas cenas. A Língua Brasileira de Sinais (Libras) é um idioma autêntico, usado de forma exclusiva por parte da comunidade surda. Como recurso de acessibilidade na sala de cinema, a interpretação em Libras pode ser realizada por um intérprete humano ou um avatar virtual, de acordo com a tecnologia usada para acessar o filme. A legenda descritiva, além dos diálogos, fornece as indicações do áudio original do filme, proporcionando autonomia e compreensão.

Verifique a disponibilidade dos recursos de acessibilidade de cada sessão.



Em 2024, o **Festival Sesc Melhores Filmes** chega a sua 50ª edição. Criado em 1974, o mais antigo e um dos mais tradicionais festivais de cinema de São Paulo oferece ao público a oportunidade de ver ou rever os filmes mais significativos que passaram nas telas da cidade no ano anterior ao evento.

Os filmes são escolhidos democraticamente por meio de votação, dividida entre público e júri especializado, composto de críticos e críticas de todo o Brasil.

Participaram da votação desta edição 396 filmes, sendo 255 estrangeiros e 141 nacionais. Neste catálogo, você encontra filmes e artistas premiados pelo público e pela crítica do festival, além dos títulos exibidos na programação. Textos de articulistas convidados trazem uma reflexão sobre a produção cinematográfica contemporânea no Brasil. Há, ainda, a relação de estreias do cinema em 2023 e os longas-metragens premiados nas edições anteriores do Festival Sesc Melhores Filmes.

Mais informações, acesse:
sescsp.org.br/melhoresfilmes



SUMÁRIO

6	ACESSOS AMPLIADOS . ABRAM SZAJMAN
8	50 ANOS EM CARTAZ . LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA
10	CONVERSA COM A MEMÓRIA . TUNA DWEK
14	UMA NOVA REVOLUÇÃO ESTÉTICA ESTÁ A CAMINHO . JOEL ZITO ARAÚJO
18	POLÍTICAS PARA IMAGINAR O CINEMA BRASILEIRO COMO PROCESSO: UM OLHAR TRANSVERSAL SOBRE CADEIA PRODUTIVA . LIA BAHIA
22	QUAL CINEMA TEMOS VALORIZADO? . BRUNO CARMELO
30	IMAGINE A CENA . CARLA CAFFÉ
36	MEMÓRIA ACERVO PRESERVAÇÃO . MARIA DORA G. MOURÃO
41	FILME DE ABERTURA
45	FILMES PREMIADOS
48	FILMES NACIONAIS PREMIADOS
65	FILMES ESTRANGEIROS PREMIADOS
75	FILMES DA PROGRAMAÇÃO
93	FAIXA HISTÓRICA
105	FILMES INÉDITOS
111	SESSÃO ESPECIAL
115	FILME DE ENCERRAMENTO
119	ESTREIAS DO CINEMA 2023
145	VOTAÇÃO DA CRÍTICA
169	ANOS ANTERIORES
174	DISTRIBUIDORAS



ACESSOS AMPLIADOS



ABRAM SZAJMAN
PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL DO SESC SÃO PAULO

O Sesc foi constituído como uma instituição privada sem fins lucrativos, de interesse público, cuja administração e manutenção é feita pelo empresariado do comércio de bens, serviços e turismo. A entidade tem como missão contribuir com a qualidade de vida dos trabalhadores dessas categorias, de seus dependentes e da sociedade em geral, tendo em seu pilar a ação socioeducativa, desenvolvida de forma transversal em seus programas de Educação, Cultura, Saúde, Assistência e Lazer.

Reconhecendo o cinema como linguagem artística que compreende um dos principais hábitos culturais da população brasileira, a realização do Festival Melhores Filmes há 50 anos reafirma a cada edição o compromisso do Sesc de promover a ampliação do acesso às produções audiovisuais, o que contribui também para o fortalecimento de suas esferas produtivas.

A mobilização que se dá por meio do festival alinha-se, ademais, às ações em cinema desenvolvidas regularmente ao longo do ano em suas 42 unidades, presentes em 23 municípios do estado de São Paulo, as quais intensificam o propósito do setor empresarial de democratizar as práticas culturais. É por meio de ações em rede como esta que o comprometimento do empresariado se manifesta, sob o signo da cooperação, tendo o bem coletivo como objetivo principal.



50 ANOS EM CARTAZ



LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA
DIRETOR DO SESC SÃO PAULO

O hábito de assistir a filmes no cinema, mesmo diante da variedade que canais de televisão e plataformas de streaming oferecem, revela a intenção das pessoas de compartilhar uma mesma experiência. Tal aspecto se contrapõe a ideias e práticas sociais individualizantes, favorecendo a coletividade.

Realizado desde 1974, o Festival Sesc Melhores Filmes é o mais antigo e um dos mais tradicionais festivais de cinema de São Paulo e, em sua essência, pressupõe a participação do público, que elege por votação popular os lançamentos que se destacaram no ano anterior para serem reexibidos. Tal dimensão estabelece um espaço de troca singular, no qual os espectadores tornam-se protagonistas, assumindo uma atitude ativa e crítica.

O evento contribui, ainda, para a ampliação do acesso a diversas produções nacionais e internacionais, possibilitando que novos adeptos se aproximem das salas e se engajem no movimento coletivo em prol das exibições públicas. Trata-se de uma iniciativa que pode ser mais bem compreendida quando se considera a ação do Sesc na esfera cinematográfica como um todo, privilegiando estratégias de popularização de práticas culturais – daí a noção de cinema expandido, que ajuda a aproximar obras e pessoas por meio da ocupação de lugares variados.

Por meio dessa iniciativa, a entidade reitera sua missão de colaborar para a qualidade de vida e bem-estar de seus públicos prioritários, e da sociedade em geral, dando oportunidade à democratização de bens culturais e à visibilização de uma maior diversidade de realizadores, estimulando o exercício da convivência e da cidadania.



CONVERSA COM A MEMÓRIA

TUNA DWEK

A biografia do Festival Sesc Melhores Filmes entrelaça 50 anos de História do Brasil com 50 anos de memórias geradas por afeto, encontros e projetos que dele se originaram. Indissociável do contexto político e social no qual ele foi criado, o mais longo dos nossos festivais navegou por águas turbulentas sem temer arranhões em seu casco e seguiu firme em seu curso na direção de seu público assíduo e leal.

À instabilidade dos regimes políticos que vão e voltam, à transitoriedade dos contextos sociais, às inesperadas transformações das conjunturas econômicas se contrapõe de modo inegável, em nossa vida, a permanência do Festival Sesc Melhores Filmes, desde 1974. Um ano em que ainda não se antevia o fim da Censura ou um horizonte solar distante das consequências funestas do AI-5 de 13 de dezembro de 1968, data em que se consolidava o doloroso endurecimento do Governo Militar. As chamadas Liberdades Democráticas constituíam uma utopia, e o Cinema se afirmava como um refúgio emocional para as pessoas.

Assim, cria-se um oásis, um espaço inclusivo e abrangente em que o público é capaz

de exercer seu voto, escolhendo seus filmes preferidos e selecionando as obras que gostaria de ver exibidas e revistas para um número crescente de espectadores ávidos por compartilhar ideias, anseios e esperanças. O afluxo cada vez maior e consistente de votantes trazia em si a certeza de que o Festival não seria algo passageiro.

Em 1979, após anos de lutas por todo o país, o Brasil promulga a Lei da Anistia, repatriando uma parte significativa de exilados, e o espírito transgressor e libertário do Festival começa a se esboçar. O encantador CineSesc é inaugurado com sua estrutura única de dois ambientes, a sala e o bar separados por um vidro, em que se pode assistir ao filme com a mesma qualidade de projeção. O charme da sala e a presença do bar, onde flui a liberdade do pensar, provocaram uma relação inovadora com o Cinema. Os espectadores passam a frequentar as sessões não somente para assistir aos filmes, mas também para discutir, trocar ideias e impressões, sugerir, recomendar, descobrir as obras essenciais para a formação de um olhar cinéfilo de modo descontraído e generoso.

A escolha de alguns filmes como favoritos traduzia o espírito do tempo. O país gestava em silêncio seu irreversível processo de democratização. Podemos relembrar, por exemplo, *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, de Hector Babenco, *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, ambos de 1980; *Eles Não Usam Black-tie*, de Leon Hirszman, (1981), *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral (1986); *Anjos da Noite*, de Wilson Barros (1987); *Asas do Desejo*, de Wim Wenders (1990).

Já neste século, de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002) a *Marighella*, de Wagner Moura (2022), passando por *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça filho (2014), traça-se um retrato do Brasil nos matizes mais diversos. O destaque dado pelo Festival Sesc Melhores Filmes a obras como *Fale com Ela*, de Pedro Almodóvar (2002), *Boyhood*, de Richard Linklater (2015), *12 anos de Escravidão*, de Steve McQueen (2015), *Parasita*, de Bong Joon-Ho (2020), para citar alguns, descortina, a cada ano, sua vocação desbravadora.

Quem não se lembra dos totens no saguão do Cinesesc, onde se podia votar em seus favoritos? Jornalistas especializados em Cinema e espectadores apaixonados pela exibição em tela grande se uniam para formar uma vasta lista, traçando o painel nacional e internacional da produção cinematográfica do ano anterior. Os totens se foram e a tecnologia digital hoje oferece acesso a mais alguns milhares de votantes em todo o país.

Interessante notar que, muitas vezes, as escolhas do público dentre as produções brasileiras coincidem com as dos jornalistas especializados. Os anseios dialogam. É o caso de *Eles Não Usam Black-tie*, de Leon Hirszman (1981), *A Dama do Cine*

Shangai, de Guilherme de Almeida Prado (1988), *A Grande Arte*, de Walter Salles (1991), *Terra Estrangeira*, de Daniela Thomas e Walter Salles (1995), *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles (1996), *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), *Lavou-ra Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001), *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), *Cinema, Aspirina, Urubus*, de Marcelo Gomes (2005), *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006), *É Proibido Fumar*, de Anna Muylaert (2010), *Febre do Rato*, de Claudio Assis (2013), *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2014), *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert (2016), *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho (2017), *Pacarrete*, de Alain Deberton (2021), *Marighella*, de Wagner Moura (2022). Já nas internacionais, alinham-se *Asas do Desejo*, de Wim Wenders (1990), *Paisagem na Neblina*, de Theo Angelopoulos (1991), *Antes da Chuva*, de Micho Manchevski (1995), *Segredos e Mentiras*, de Mike Leigh (1996), *Tudo sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar (1999), *Dançando no Escuro*, de Lars Von Trier (2000), *Amor à Flor da Pele*, de Wong Kar-Wai (2001), *Fale com Ela*, de Pedro Almodóvar (2002), *As Invasões Bárbaras*, de Denys Arcand (2003), *Dogville*, de Lars Von Trier (2004), *Caché*, de Mikael Haneke (2006), *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino (2010), *Vincere*, de Marco Bellocchio (2011), *Mad Max-Estrada da Fúria*, de George Miller (2016), *Roma*, de Alfonso Cuarón (2019), *Parasita*, de Bong Joon-ho (2020) e *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Céline Sciamma (2021).

Embora o caráter competitivo dos festivais em geral seja questionado a cada ano, o fato é que o Festival Sesc Melhores Filmes cumpre uma função múltipla. Não se trata apenas de apontar as obras es-

colhidas pelo público e pela crítica, mas de apresentar uma gama de filmes que boa parte dos espectadores não veria, seja pelas lacunas de divulgação, seja pela curta duração das temporadas em cartaz. O Festival mostra assim sua dimensão profundamente eclética e plural.

Há muitos filmes que são vistos porque estão em Mostras, em Festivais, em Retrospectivas. Informar, despertar interesse, aprimorar a formação do público, seduzir e enriquecer o olhar do espectador e homenagear a cinefilia tornam a questão do ganhador algo que transcende a concorrência. Ao longo desses 50 anos, o Festival cumpriu a missão de criar oportunidades para filmes que teriam passado despercebidos por não receberem o reconhecimento almejado. Com paixão e um olhar repleto de minúcia e delicadeza sobre a criação artística, o Festival também destacou os que se sobressaíram nas telas e merecem ser revisitados.

Dos sucessos comerciais aos chamados filmes de autor, o público é brindado com a qualidade das obras exibidas, tendo seu engajamento recompensado por sua própria seleção apurada. Assim, um círculo perfeito se forma, e a multiplicidade de pensamentos, de olhares sobre o Cinema, e as sensibilidades amalgamadas tornam o público o protagonista do Festival. Em volta das adoráveis mesinhas de madeira no saguão do Cinesesc, o assunto é um só entre as pessoas que vêm de todos os cantos da cidade, assim como de outros estados, quase como se trocassem confidências e histórias de amor: o Cinema e sua poesia, o Cinema e sua magia, o Cinema e sua provocação, o Cinema e o prazer sem pares de uma sala escura onde cada um se abandona sem pudor às suas emoções.

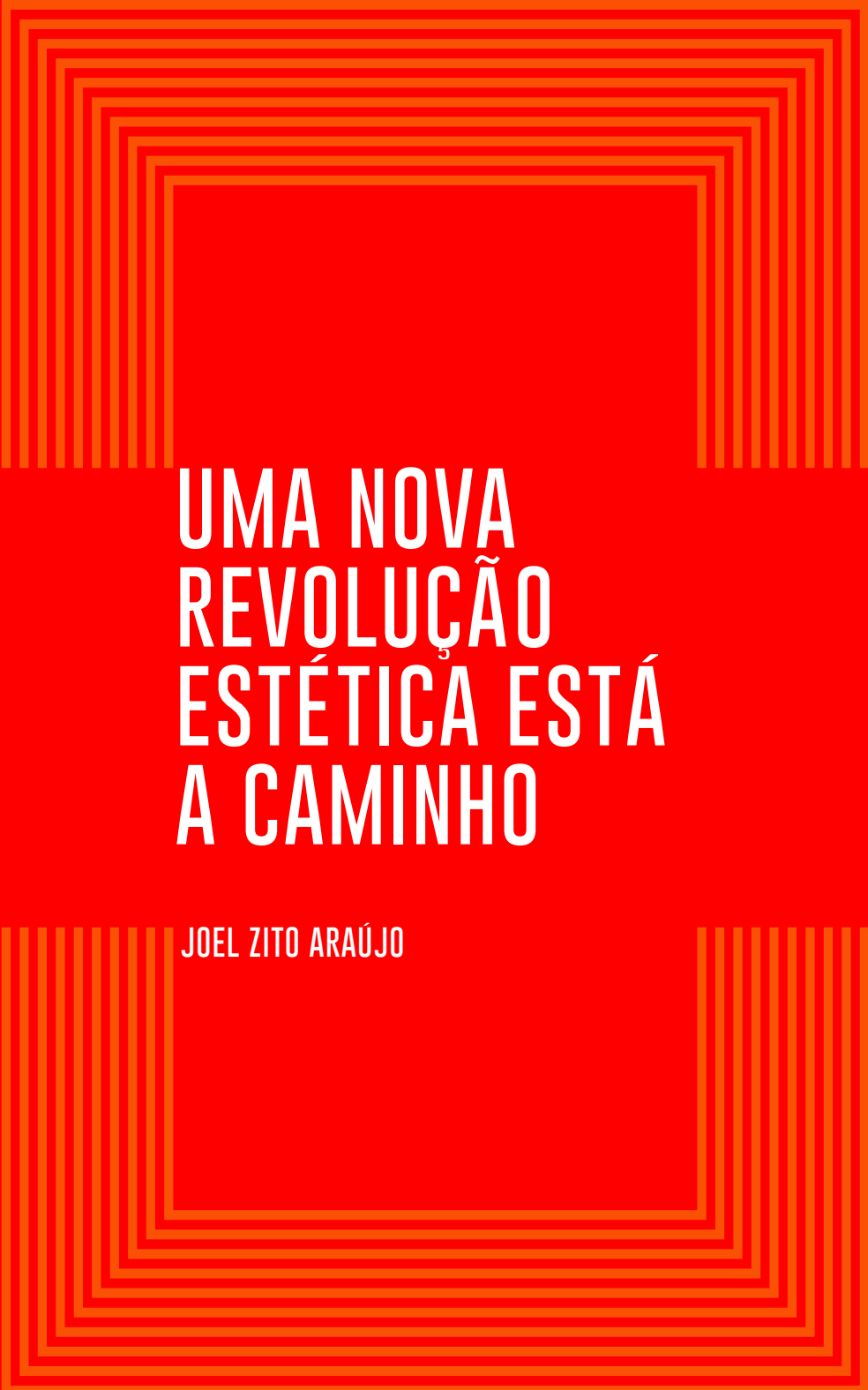
Não raro, o FSMF deu aos filmes, atrizes, atores, diretoras, diretores, documentaristas, diretoras e diretores de Arte, de Fotografia, algo que não haviam recebido antes, em razão de muitas regras serem ditadas pela grande Indústria, ou patrocinadores, ou publicidade: o merecido aval de quem ama o Cinema. A atmosfera afetiva, democrática, acolhedora, lúdica, as reflexões suscitadas pelos encontros antes e depois das exposições conferem ao FSMF um caráter afetivo que se prolonga até a edição seguinte. Assim, tem sido nos últimos 50 anos e desejamos que assim se mantenha nos próximos 50 anos desse grande amor.

“Então num minuto a gente vive o conteúdo de séculos.”

Oswald de Andrade

TUNA DWEK

Atriz de Teatro, Cinema, TV, plataformas de Streaming, locutora, intérprete e colunista de Cinema. Foi repórter colaboradora da *Folha de S. Paulo*, colunista no *Blog de Rubens Ewald Filho* e *Revista da Cultura*. Atuou em filmes como *Marighella* (2019), de Wagner Moura, *Quando Eu Era Vivo* (2014), de Marco Dutra, e *Neighbours* (2021), de Mano Khalil, entre outros.



UMA NOVA REVOLUÇÃO ESTÉTICA ESTÁ A CAMINHO

JOEL ZITO ARAÚJO

No momento em que o Festival Sesc Melhores Filmes completa 50 anos, começa a se evidenciar uma nova revolução estética e narrativa que se espalha e se torna uma fonte de enriquecimento e oxigenação para o cinema brasileiro como um todo. Essa revolução acontece graças à contribuição de uma autêntica onda de cinema negro que se consolidou na última década e muda os paradigmas de incorporação e representação de mais de 56% da população brasileira, que até então era apresentada de forma subalternizada, e várias vezes racista.

Essa nova força emergente cresceu pelas beiradas, tem uma profunda diversidade temática, regional e de estilos, e dialoga profundamente com o país que esteve à margem. Ela traz uma multiplicidade de narrativas, do norte ao sul do país, produzidas por jovens mulheres, homens, pessoas transgêneros, estimula e fortalece a emergência audiovisual dos povos indígenas, refletindo não somente anseios baseados nas origens e angústias raciais de seus e de suas realizadoras, mas também um olhar contemporâneo sobre o nosso tempo, com novas temáticas e novos olhares, trazendo

conceitos importantes para problemas locais e globais, como diversidade étnico-racial, identidades periféricas, aquecimento global e novas compreensões sobre a sexualidade humana.

Retomo aqui e aprofundo uma informação que considero importante. O evento de cinema que serviu de termômetro para o surgimento dessa nova onda, e que mais atestou a existência de um novo momento na história do cinema brasileiro, foi o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, criado pelo icônico ator e cineasta Zózimo Bulbul. Antes da criação desse festival, que prefere ser chamado de Encontro, exatamente por estar mais interessado na aproximação e nas trocas entre diferentes gerações e países do que na competição artística entre eles, o cinema africano pós-colonial e contemporâneo não teve papel significativo na formação dos cineastas afro-brasileiros. Apesar de sua inteligência e criatividade narrativa, os filmes africanos tiveram pouca circulação no Brasil desde a década de 1960, período de sua emergência. Zózimo Bulbul foi visionário ao compreender o quanto a exibição desses filmes,

assim como as trocas com os seus realizadores, poderia marcar uma virada futura no cinema brasileiro como um todo. Em 2017, quando o Encontro comemorou 10 anos de existência, Zózimo já não se encontrava mais entre nós, e eu, a convite dele e de Biza Vianna, sua parceira, tinha me tornado seu curador. Aquela edição especial de 10 anos contou com a surpreendente participação de 65 filmes realizados e produzidos por negras e negros brasileiros, sendo três deles longas-metragens. Esse crescimento significou 100% de aumento em relação à edição anterior, de 2016, que tinha apresentado 33 filmes com direção de afro-brasileiros. Em 2018 esse crescimento se acentuou, quando foram selecionados 110 curtas, médias e longas, quase dobrando a participação do ano anterior.

Progressivamente, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe foi deixando de ser um festival caracterizado como uma janela para filmes e cineastas africanos, para se tornar a maior plataforma de lançamento de afro-brasileiros. Essa mudança de características resultou da compreensão de que acontecia um incrível aumento das realizações negras nacionais, de forma independente, mesmo estando à margem dos circuitos de produção e sem ainda ter o apoio financeiro e a simpatia de editais criados pelo governo ou pela iniciativa privada.

Foi no Encontro de Zózimo que estrearam nacionalmente realizadoras como Viviane Ferreira, Chica Andrade, Mariana Campos, Yasmin Thayná, Camila de Moraes, Janaina Refém, Safira Moreira, Edileuza Penha de Souza e Larissa Fulana de Tal. E os realizadores: Bruno Ribeiro, David Aynan, Adriano Monteiro e muitos outros. Nessas edições, o público teve acesso regular a debates so-

bre a “bicha preta”, termo interno em que os homossexuais negros costumam chamar a si mesmos, abordada na *Sessão Black LGBTQ+*, além de temas mais circulantes como empoderamento da mulher negra, identidade quilombola, cotas e outros. Aos poucos foram sendo evidenciados as e os realizadores com maior qualidade, originalidade e força narrativa.

Temos de nos perguntar o que se passava nas bases da sociedade brasileira que provocou esse enorme impulso do cinema negro em menos de uma década, mobilizando indivíduos e coletivos em todas regiões do país. Criando, dessa forma, uma intensa produção que também desembocou nos grandes festivais tradicionais de cinema brasileiro, polemizando, como aconteceu no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

De onde vieram as bases dessa explosão de realizadores e realizadoras negras, se considerarmos que até recentemente, nós, cineastas negros, éramos uma minoria insignificante para o cinema brasileiro. Refiro-me tanto à minha geração, um pequeno grupo que inclui Jeferson De, Lilian Santiago e Antônio Pillar, assim como à geração anterior, que teve produções esparsas, constituída por Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Waldir Onofre, Odilon Lopez e Haroldo Costa. Éramos, até então, uns poucos, possíveis de ser contados somente com os dedos de duas mãos. Acredito que outra microrrevolução na sociedade brasileira colaborou para a emergência de uma nova geração de atores sociais negros(as) no cinema, na TV, no teatro e nas redes sociais. O berço dessa nova produção está, seguramente, na conquista de cotas, nos milhares de jovens que tiveram pela primeira vez acesso às universidades brasileiras.

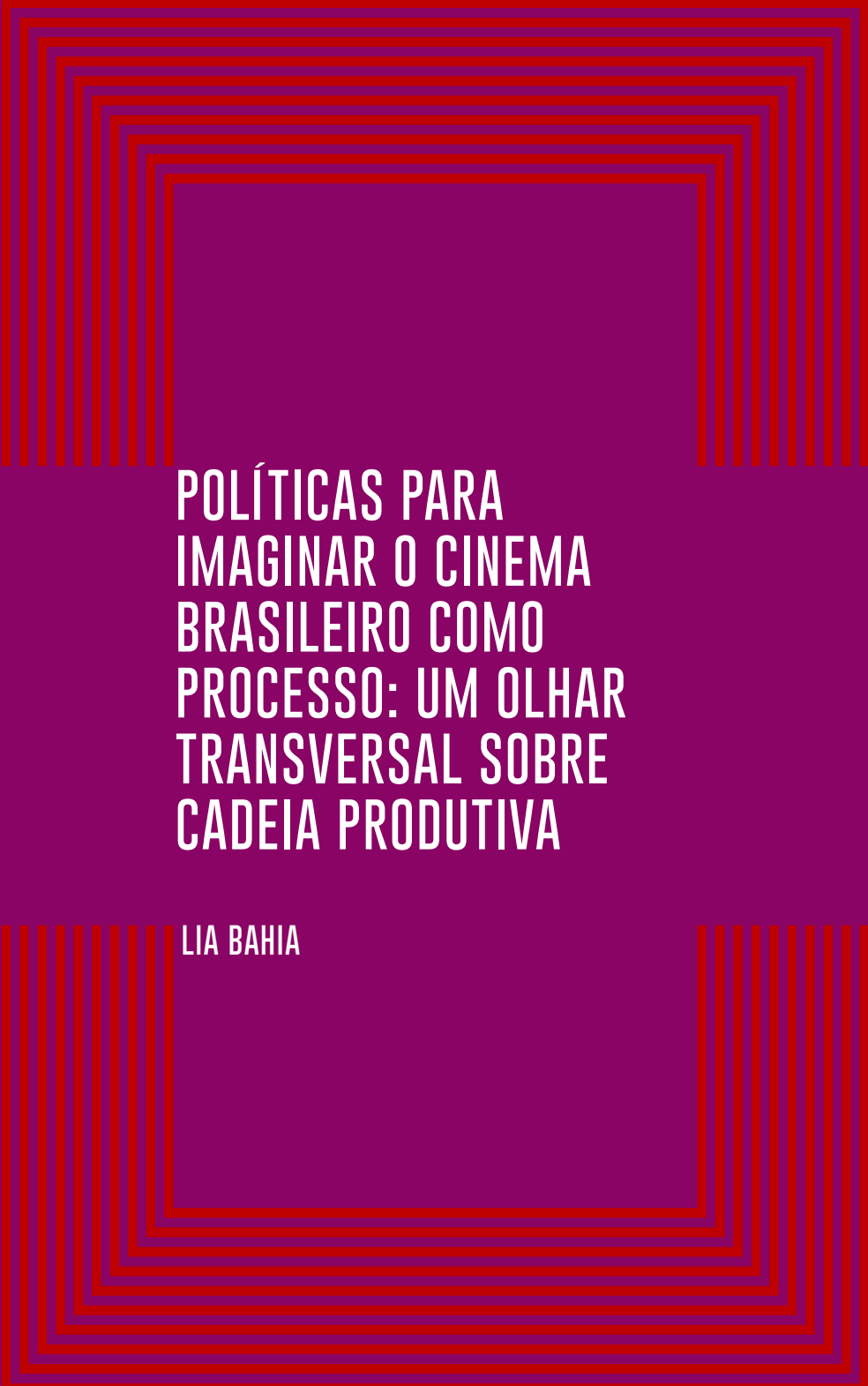
Nos seus dez primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira. Para compreender esse aumento percentual em termos numéricos, somente em três anos, de 2013 a 2015, 150 mil novos profissionais negros formaram-se nas universidades brasileiras. Independentemente das barreiras, e de uma enorme resistência de setores intelectuais, até mesmo entre aqueles que se consideravam progressistas ou de esquerda¹, pudemos ver um aumento exponencial de negros nas universidades, que desaguou no cinema.

No audiovisual, quantidade gera qualidade. Um novo mapa cinematográfico já começou a ser desenhado. E tornou regular a presença de uma nova onda de cineastas com identidade negra, como Glenda Nicácio, Joyce Prado, Sabrina Fidalgo, Irmãos Carvalho, Juliana Vicente, André Novais, Gabriel Martins, Viviane Ferreira e Grace Passô, sendo premiados nos mais prestigiados eventos cinematográficos do país. Seguramente, quando o Festival Sesc Melhores Filmes comemorar mais 10 anos de existência, tanto esses quanto novos nomes já farão parte definitivamente da história do cinema brasileiro.

JOEL ZITO ARAÚJO

Diretor e roteirista, conhecido por tematizar o negro na sociedade brasileira. Sua obra inclui o livro e filme *A negação do Brasil* (2001), os longas ficcionais e documentais *Filhas do vento* (2004), *Meu amigo Fela* (2019), *O pai da Rita* (2022), e as séries *PCC: o poder secreto* (2022) e *A ética do silêncio* (2023).

¹ OLIVEIRA LIMA, Marcus Eugênio; DA COSTA NEVES, Paulo Sérgio e BACELLAR E SILVA, Paula. A implantação de cotas na universidade: paternalismo e ameaça à posição dos grupos dominantes. *Revista Brasileira de Educação* v. 19 n. 56 jan.-mar. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v19n56/v19n56a08.pdf>



**POLÍTICAS PARA
IMAGINAR O CINEMA
BRASILEIRO COMO
PROCESSO: UM OLHAR
TRANSVERSAL SOBRE
CADEIA PRODUTIVA**

LIA BAHIA

O cinema e o audiovisual operam em um cenário de transformações, com diferentes interesses e agendas nos contextos global e local. Apesar da transitoriedade, inerente às dinâmicas culturais, o que parece certo é que as imagens em movimento atingiram um novo paradigma na geopolítica do saber, do poder e do conhecimento.

A preservação da memória do processo histórico é fundamental contra qualquer tipo de amnésia ou a deslumbrada ideia do mito do progresso. Porém, o desespero com o “presentismo” pode nos tornar tão míopes quanto a ignorância do passado. A urgência do pragmatismo neoliberal afasta a possibilidade de se vislumbrar novos modelos, experiências e temporalidades.

Pensar o cinema brasileiro contemporâneo como processo exige outro olhar – expandido, sistêmico e transversal – para a cadeia produtiva que desloca pautas históricas e desnaturaliza movimentos hegemônicos. Esse esforço vai ao encontro

de movimentos já existentes (por vezes silenciados) que mobilizam a necessidade de novas práticas e marcos teóricos direcionados para o cinema como processo e sua sinergia com a cadeia produtiva. É a possibilidade de mergulhar no presente (e não no “presentismo”), que torna possível inventar e reinventar futuros.

CINEMA BRASILEIRO COMO PROCESSO: REFLEXÕES SOBRE A CADEIA PRODUTIVA

Ao longo da história do cinema brasileiro, as políticas desenhadas para o setor reafirmaram o modelo industrial centrado na ideia de produto, bem como num “certo” modelo e formato de produção. Houve continuidade institucional na busca por uma industrialização e foco no produto – em seu sentido mais tradicional. Entretanto, mesmo com a criação da Secretaria do Audiovisual (SAV), Lei do Audiovisual, Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a tal da industrialização não se concretizou e permaneceu

como uma imagem objetivo, uma quimera. A tradição da centralidade da produção e do produto foi construída a partir de discursos que hierarquizaram elos da cadeia, janelas de exibição, formas de circulação e até mesmo formatos audiovisuais. Esse discurso e suas repercussões no fazer cinema resultaram em práticas que concentraram não apenas o financiamento no elo da produção, o que já é muito, mas principalmente a ação programática do cinema e do audiovisual no âmbito das políticas públicas e as pesquisas acadêmicas no campo do conhecimento da área.

No contemporâneo, a ideia de processo começa a ganhar espaço nas discussões políticas. São diversos, plurais e múltiplos os caminhos de formação, produção, distribuição/circulação, exibição/difusão e preservação, em um movimento cada vez mais complexo e interdependente. Com a explosão de telas, tecnologias, formatos, novas arquiteturas produtivas são possíveis. Faz-se necessário atentar para uma visão sistêmica e transversal na construção de um pensar-saber-fazer conceitual e prático que, na formulação de políticas, seja menos focado no produto e mais nos processos. Não é mais possível hierarquizar e naturalizar modelos e formatos nem adotar uma única trajetória produtiva.

Essa mudança de percepção está em sintonia com as conquistas de movimentos sociais e das políticas públicas intersetoriais (expansão da universidade pública, política de cotas, combate à fome, entre outras). Reflexões sobre a necessidade de novas peças, dispositivos, olhares, narrativas, éticas, estéticas e conceitos para imaginar as polí-

ticas públicas – atentando para a dimensão processual, transversal e transdisciplinar da cadeia produtiva do cinema e audiovisual no Brasil – são urgentes.

Ampliar as fronteiras das concepções sobre o audiovisual, incluindo a ideia de processo na formação, produção, distribuição/circulação, exibição/difusão e preservação implica trabalhar por uma reconceitualização teórica, simbólica, econômica e política que descole a centralidade da produção dos lugares de decisão política, econômica e também nos estudos acadêmicos.

O universo plural de formatos audiovisuais, (curta, média e longas-metragens, séries, telefilmes, vídeos, etc.), bem como a diversidade de perfis de profissionais, filmes, modos de circulação, empresas e territórios, exige uma nova agenda política, com outras metodologias e dispositivos que fuja à “modelagem única” e hierarquizada.

Portanto, é necessário interrogar o entendimento sobre os editais, remetendo-os à condição de meios, e não de finalidades das políticas públicas. Uma política cultural é desenvolvida a partir de definições conceituais, diretrizes, planejamento estratégico, ações programáticas, aí sim os editais podem ser mobilizados para executar essa política. Confundir a “editalização” da cultura com “projeto” recai no risco das armadilhas neoliberais. Os editais (se esse for o instrumento adequado) devem estar ancorados em premissas da transversalidade da cadeia do audiovisual.

Para adensar e compartilhar o conhecimento sobre a complexidade do audiovisual no

contemporâneo, necessitamos, mais do que nunca, de reorganizar e gerar informações compatíveis com a concepção do cinema como processo. Nesse sentido, a transparência e o acesso às informações, a revisão e atualização dos parâmetros de mensuração do impacto de uma obra audiovisual tornam-se relevantes e imprescindíveis para admitir e refletir as novas configurações do setor audiovisual e orientar as políticas públicas. A partir desses dados será possível elaborar políticas, processos e ações, e construir indicadores, de desenvolvimento econômico, social e humano, para avaliação das políticas. Uma reconceitualização oficial de dados e informações do setor que vá além da janela do cinema e lançamentos comerciais, por exemplo, e mire no processo é uma tarefa inadiável.

Um novo gesto da política pública em direção a uma cultura política que assuma e incentive a sinergia processual da cadeia produtiva do cinema e audiovisual é estruturante para um projeto democrático de país. Há uma variedade de arquiteturas produtivas possíveis. Insistir em um único modelo, centrado na produção e na lógica do produto, parece anacrônico e pouco democrático.

Os filmes (na frente e por trás das telas) nos mostram outros caminhos, bem como suas formas de circulação, difusão, formação e preservação. E são essas múltiplas possibilidades processuais, com temporalidades, narrativas, éticas e estéticas distintas, que conjugam o direito de fazer com o direito de decidir sobre o cinema no Brasil.

As dinâmicas do tempo presente apontam para a necessidade de repensar o papel, o foco e a relevância da regulação e do fo-

mento do audiovisual no Brasil, a partir de uma agenda decolonial e de atenção à estrutura opressora do tripé da colonialidade do poder, saber e ser. As instituições de formação e geração de conhecimento, regulação e fomento nacionais e transnacionais têm papel essencial a desempenhar para proteger o cinema e o audiovisual brasileiro e estimular novas arquiteturas produtivas mais democráticas e justas no país, no contexto da política cultural territorial e do ecossistema midiático global.

Em tempos de reconstrução, reimaginar o cinema e o audiovisual no campo teórico, prático, político, histórico, econômico e simbólico é fundamental. Refletir sobre as disputas de uma época é um compromisso do presente para fabular os futuros que queremos. Onde estávamos, onde estamos e para onde queremos ir? Que tipo de política de fomento e que modelo de regulação queremos? Para responder tais perguntas e fazer outras parece importante “bagunçar” e inserir novas peças no tabuleiro, construir novos paradigmas e marcos teóricos que desloquem o histórico das políticas públicas – com foco na produção e no produto – e apontem para uma virada na direção do cinema como processo e experiência.

LIA BAHIA

Professora e pesquisadora do departamento de cinema e vídeo da UFF. Realiza investigações sobre economia política do cinema e do audiovisual, com foco em políticas públicas, e integra o Fórum de Tiradentes. Trabalhou na gestão pública com políticas de fomento, formação e difusão e publicou o livro *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*, entre outros textos.



QUAL CINEMA TEMOS VALORIZADO?

BRUNO CARMELO

O ano era 1974. O governo militar encerrava a sua fase de “milagre econômico”, quando o PIB chegou a crescer 11,1% ao ano. Então, com a crise mundial do petróleo, as finanças brasileiras arrefeceram. A sociedade ainda sofria com as consequências dos anos de chumbo e a implementação do AI-5. Centenas de filmes, livros, espetáculos de dança, teatro e exposições foram censurados. Anos mais tarde, a Comissão Nacional da Verdade contabilizaria 98 pessoas executadas durante o governo Médici, por motivações políticas.

Havia aproximadamente 2,7 mil salas de cinema no país em 1974, segundo J. Takahashi em *Cinema brasileiro: evolução e desempenho*. Os números explodiriam para 3,3 mil salas em 1975, apesar de regredirem nos anos seguintes, devido ao recesso econômico. Em 2023, retornam ao patamar de 3,4 mil salas, segundo dados da revista *Piauí*. Isso significa que o parque exibidor não se expandiu proporcionalmente ao crescimento populacional: temos uma sala de cinema para cada 59 mil habitantes, com forte concentração nas grandes metrópoles. A título de comparação, o vizinho México tem uma sala para cada 21 mil habitantes, de acordo com o Portal Exibidor.

Apesar do crescimento de filmes estrangeiros no mercado brasileiro, o cinema nacional ainda manifestava um *market share* expressivo na década de 1970. O termo diz respeito à porcentagem de consumo de títulos produzidos no país, em comparação com os ingressos adquiridos para obras estrangeiras. Em 1974, esse índice apontava para 15% de participação do cinema brasileiro no mercado. Os índices cresceram até 35% de *market share* em 1982, segundo José Mário Ortiz Ramos na publicação *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50, 60, 70*. Superando as *majors*, a Embrafilme atingiu o patamar de maior distribuidora do país nos anos 1978, 1979 e 1981, conforme relembra Alessandra Meleiro em *Cinema e Mercado*.

As oscilações apontadas pelos números acima sublinham a importância de dar nova chance de exibição aos filmes, que lutam por visibilidade em relação aos *blockbusters* norte-americanos. Entre idas e vindas da cota de tela para a proteção do cinema nacional, e de medidas contra o monopólio norte-americano, os títulos independentes – sobretudo, os brasileiros – sempre tiveram dificuldades para ser descobertos e,

então, apreciados. Como formar plateia, e despertar gosto pela nossa cinematografia em tais circunstâncias?

Nesse contexto, o Sesc São Paulo cria em 1974 a primeira edição do Festival de Melhores Filmes, destinado a reprisar as principais obras brasileiras e internacionais do ano anterior. A instituição já percebia, cinquenta anos atrás, a necessidade de conferir uma segunda vida a obras que talvez tivessem passado despercebidas, ou permanecido durante pouco tempo em circuito. A função se mantém no século XXI: entre os títulos exibidos (brasileiros, sobretudo), muitos deles nem sequer chegaram aos olhos do público. O evento sempre foi coroado por uma premiação, cujos votos se restringiam, nas primeiras edições, aos críticos de cinema.

O OLHAR DA CRÍTICA

O primeiro filme brasileiro recompensado no Festival Sesc Melhores filmes foi *A Herança*, de Ozualdo Candeias. O projeto data, na verdade, de 1970, e demonstra a abertura da instituição ao reconhecer os projetos mais importantes dos anos que antecederam o início da premiação. Essa adaptação de Hamlet desbancou obras de prestígio como *Joanna Francesa*, *Toda Nudez Será Castigada*, *Câncer*, *Os Inconfidentes*, *Jardim de Guerra*, *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *São Bernardo*, para citar alguns.

Na trama, Omeleto constitui uma clara releitura (em modo pastiche) do herói shakespeariano. O protagonista trágico descobre a morte do pai e o posterior casamento da mãe com o tio. No entanto, o retorno do falecido esclarece as circunstâncias de um assassinato. É notável que se tenha premia-

do uma obra tão livre, marginal e paródica, quando havia na disputa títulos de prestígio, e de maior correspondência com os cânones do Cinema Novo. A premiação se inicia com a tendência de sublinhar qualidades em iniciativas de menor reconhecimento popular durante suas estreias.

Os vencedores dos anos seguintes serão outras pérolas de um cinema político e autoral: os críticos recompensaram títulos como *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1975; *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, em 1976; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco, em 1978; *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, também de Babenco, em 1980, e *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman, em 1981. Trata-se de obras de enfrentamento político ao sistema, em denúncias contundentes contra a opressão do regime militar. O troféu se convertia em sintoma e resposta aos eventos de sua época.

A votação para obras estrangeiras, entretanto, seguia um caminho diferente. Ao invés da resistência cultural e das formas dissonantes, consolidavam-se os trabalhos de diretores veteranos, em especial europeus. Suécia e Itália venceram as seis primeiras edições segundo os críticos, graças a Ingmar Bergman (*Gritos e Sussurros*, em 1974, *Face a Face*, em 1977), Federico Fellini (*Amarcord*, em 1975), Michelangelo Antonioni (*Passageiro: Profissão Repórter*, em 1976), os irmãos Paolo e Vittorio Taviani (*Pai Patrão*, em 1978) e Ermanno Olmi (*A Árvore dos Tamancos*, em 1979).

Seguiria então a dominação de norte-americanos e italianos, com algumas recompensas notáveis aos espanhóis – ou, pelo menos, um deles, Pedro Almodóvar (com

Carne Trêmula, em 1998; *Tudo sobre Minha Mãe*, em 1999, e *Fale com Ela*, em 2002). Curiosamente, a França aparece poucas vezes, sobretudo na condição de coprodutora.

De volta às produções nacionais, a primeira mulher recompensada na direção pelos críticos brasileiros foi Suzana Amaral, com *A Hora da Estrela*, em 1986. No entanto, as próximas cineastas seriam laureadas apenas nas décadas seguintes, e raramente por trabalhos solo. Daniela Thomas foi premiada por *Terra Estrangeira* em 1995, junto a Walter Salles, repetindo a dose (e a parceria) em 2009, com *Linha de Passe*. Kátia Lund recebeu o prêmio em 2002 por *Cidade de Deus*, dividindo a direção com Fernando Meirelles. Uma nova direção solo feminina viria a ser reconhecida novamente apenas em 2010, com *É Proibido Fumar*, de Anna Muylaert.

O fenômeno espelha uma estrutura segregacionista em sentido mais amplo. Sem dúvida, havia menos obras dirigidas por mulheres à disposição, pois menos diretoras receberam recursos para tal e puderam financiar, filmar, concluir e lançar seus projetos no circuito comercial. Mesmo assim, caberia igualmente à crítica a tarefa de destacar a qualidade excepcional do trabalho dessas criadoras, para além das falhas do marketing e das lacunas da distribuição e exibição.

Felizmente, o olhar de 2024 nos permite apontar alguns fenômenos que talvez tenham passado despercebidos, ou interpretados como naturais em seus tempos. A crítica demorou 49 edições para recompensar a obra de um artista negro, com *Marte Um*, de Gabriel Martins. Antes disso, os profissionais da imprensa tinham à disposição os trabalhos de cineastas como Joel Zito Araújo,

Adélia Sampaio, Jefferson De, Lázaro Ramos, André Novais Oliveira e Glenda Nicácio. Quem sabe os artigos publicados na centésima edição deste festival nos apontem a primeira vez em que se recompensou o trabalho de um(a) cineasta transexual.

Entre os títulos internacionais, ainda pelo olhar da crítica, as obras de cineastas mulheres receberam seus primeiros destaques somente nos três últimos anos, com *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Céline Sciamma, em 2021; *Ataque dos Cães*, de Jane Campion, em 2022, e *Aftersun*, de Charlotte Wells, em 2023. Cineastas estrangeiras brilhantes, a exemplo de Lucrecia Martel, Claire Denis, Agnès Varda, Kelly Reichardt, Ann Hui, Naomi Kawase, Chantal Akerman e outras, não foram agraciadas.

Quanto à descentralização geográfica e racial, embora haja uma quantidade expressiva de diretores asiáticos (chineses, japoneses e coreanos), nenhum título africano obteve reconhecimento, por exemplo, ou mesmo obras dos vizinhos latino-americanos – os críticos jamais entregaram o troféu a filmes argentinos, chilenos, uruguaios, mexicanos. O único diretor negro da lista apareceria em 2018 – no caso, o norte-americano Jordan Peele, por *Corra!*.

Novamente, cogitam-se os fatores que tenham influenciado nessas escolhas. Alguns deles derivam de obviedades que convém destacar: não se vota na obra a que não se assistiu. Embora a crítica especializada corra para assistir às novas produções de Pedro Almodóvar (recompensado três vezes) e Lars von Trier (com quatro distinções), quantos profissionais assistiram às obras de Angela Schanelec e Mati Diop?

Seja por falta de interesse, seja de disponibilidade (as produções de Almodóvar e Von Trier chegam a um número de cinemas infinitamente maior do que os projetos dessas mulheres), os projetos dissidentes, ou propostos por novas vozes, perdem força em meio à votação que reflete o consenso e a popularidade de alguns cineastas. Certos autores constituem seus próprios argumentos de marketing: corre-se para ver “o novo Spielberg”, “o novo Scorsese”. Outros ainda precisam lutar para virarem olhares – inclusive da crítica especializada – às suas iniciativas.

O OLHAR DO PÚBLICO

É comum pressupor que crítica e público terão opiniões distintas – razão pela qual se organizam prêmios diferentes para ambos, sem esperar que os profissionais representem a percepção de qualidade dos cinéfilos não profissionais. No entanto, o imaginário de um “gosto popular” contrário ao “gosto erudito” é desmentido em face das escolhas efetuadas pelo público desde 1980.

Em primeiro lugar, o público que costuma frequentar as sessões de cinema das unidades Sesc dificilmente apresentaria o mesmo perfil sociocultural daquele que assiste às sessões em multiplexes de shopping centers. Os títulos exibidos tampouco se comparam em ambas as programações.

O voto popular destacou obras importantes, trazendo linguagens, gêneros e estilos nem sempre favorecidos pelos críticos nacionais. Começou por entregar o prêmio máximo a *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues, em 1980 – uma obra de forte apelo tanto de crítica quanto de público.

O público premiou um documentário antes dos críticos, com a escolha de melhor filme a *Jango*, de Silvio Tendler, em 1984. Os profissionais da imprensa viriam a conferir destaque semelhante à linguagem documental somente em 1999, com *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho.

A votação dos frequentadores permitiu troféus a uma obra de terror (*Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins, em 2009), um romance de formação adolescente (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, de Daniel Ribeiro, em 2015) e grandes produções de ação (*Tropa de Elite*, em 2007-2008, e *Tropa de Elite 2*, em 2011, ambos de José Padilha). Essas propostas nunca saltaram aos olhos dos críticos.

Em paralelo, foi preciso contar com os cinéfilos para que obras dirigidas por mulheres se tornassem vencedoras. Em 1985, apenas sexto ano de premiação do público, Tizuka Yamazaki levou o troféu do público com *Patriamada*. Os críticos responderiam com o primeiro troféu a diretoras mulheres no ano seguinte. No total, as cineastas se destacaram seis vezes de acordo com o voto popular: além de 1985, levaram o prêmio em 1995 (Daniela Thomas, codirigindo *Terra Estrangeira* com Walter Salles), 2002 (Kátia Lund, codirigindo *Cidade de Deus* com Fernando Meirelles), 2010 (Anna Muylaert com *É Proibido Fumar*), 2012 (Cecília Amado, codirigindo *Capitães da Areia* com Gui Gonçalves) e 2016 (novamente Ana Muylaert, em *Que Horas Ela Volta?*).

Quanto às obras internacionais, o público diversificou o foco ao premiar Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Austrália, Macedônia. Entregou o prêmio em seu segundo ano de votação a uma produção de fantasia e ficção científica (o

canadense Heavy Metal – *Universo em Fantasia*, de Gerald Potterton, em 1982), antes de apostar na fantasia musical (o britânico *Pink Floyd – The Wall*, de Alan Parker, em 1983) e numa aventura familiar (o britânico *Greystoke – A Lenda de Tarzan*, de Hugh Hudson, em 1984).

O público também honrou cineastas consagrados que jamais venceram o prêmio de melhores filmes segundo a crítica. O voto dos frequentadores entregou distinções a Akira Kurosawa (*Ran*, em 1986), Francis Ford Coppola (*O Selvagem da Motocicleta*, em 1987), David Lynch (*A Estrada Perdida*, em 1997), Krzysztof Kieslowski (*A Fraternalidade É Vermelha*, em 1994) e David Cronenberg (*Marcas da Violência*, em 2005).

No que diz respeito ao recorte de gênero, o voto do público contemplou filmes de diretoras internacionais muito antes que a crítica o fizesse. Jane Campion venceu o prêmio em 1993, com *O Piano*, e Dorota Kobiela recebeu o troféu em 2018, ao codirigir *Com Amor*, *Van Gogh* com Hugh Welchman. Coube igualmente ao voto popular a primeira distinção a um artista negro na direção: *12 Anos de Escravidão*, de Steve McQueen, levou o prêmio em 2015, três anos antes de um destaque semelhante pela crítica.

Logo, convém sugerir que a crítica especializada, ainda presa a uma política dos autores tradicional (essencialmente europeia, branca e masculina, espelhando os títulos que dominam os festivais de Cannes, Berlim e Veneza), levou mais tempo a apreciar obras de diretores negros e diretoras mulheres, além de obras de gêneros para além do drama clássico, do que o público demonstrou naturalmente ao longo dos anos. Os profissionais da imprensa tendem a reproduzir padrões de

comportamento que refletem a classe: entre os 133 votantes da 49ª edição, apenas 38 são mulheres (aproximadamente 28% do total).

RUPTURAS E RETOMADAS

A premiação se sustentou mesmo durante os momentos mais turbulentos da política e do cinema brasileiros. Em 1985, ano que marcou a transição para um regime democrático após 21 anos mergulhados numa ditadura militar, a crítica nacional consagrou, entre os filmes brasileiros, *Avaeté, a Semente da Vingança*, de Zelito Viana. O drama denuncia o massacre de povos originários por fazendeiros.

O público se mostrou ainda mais incisivo com a escolha de *Patriamada*, que imagina os laços afetivos entre três adultos democráticos, ligados à política nacional. A ficção foi filmada parcialmente durante a manifestação real ocorrida na Candelária, Rio de Janeiro, em 1984, e traz depoimentos de diversos políticos brasileiros (nos quais se incluem Luís Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso e Tancredo Neves).

Talvez o ano de 1986 seja ainda mais emblemático, enquanto leitura de um Brasil democrático, por dar a críticos e público o tempo necessário para que as escolhas refletissem a transição recente. O voto da crítica pendeu para *A Hora da Estrela*. Longe de representar um olhar particularmente otimista aos rumos do país, interessa também pelo mergulho numa psique feminina, a partir de uma diretora mulher, baseada no romance de Clarice Lispector.

O público, novamente, partiu para uma escolha mais explicitamente política: *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco. A co-

produção entre Brasil e Estados Unidos coloca Sônia Braga junto a William Hurt e Raúl Julia, numa trama situada essencialmente na cadeia. Ali, encontram-se duas formas de opressão pelos militares: um ativista de esquerda e um sujeito homossexual. Os dois homens totalmente diferentes (um, bastante homofóbico, e o outro, pouco politizado) acabam formando um vínculo inesperado.

O desfecho tampouco aponta rumos animadores, com os personagens sendo executados e torturados. Os filmes da época estavam mais dispostos a efetuar o balanço de um regime sangrento do que em comemorar os sinais de abertura que estariam por vir – considerando que um lançamento de 1986 parta de um projeto iniciado anos antes, quando os artistas ainda se encontravam sob o governo de João Figueiredo.

Se os vínculos de ordem temática e ideológica variam com as épocas, as ligações com meios de produção e distribuição condicionam a nossa cinematografia. Isso porque outra ruptura importante atravessada pelo Festival Sesc Melhores Filmes ocorreu com a extinção da Embrafilme, em 1990. O presidente Fernando Collor de Mello decretou o fim da empresa de economia mista que havia participado do desenvolvimento e lançamento de mais de 200 longas-metragens nacionais desde 1969.

Como consequência, nossa a produção cinematográfica se aproximou de uma paralisia total. Segundo Fernão Ramos, na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, “O cinema brasileiro, com o fim da Embrafilme, acaba. A gente passa de mais de cem filmes por ano, de longas-metragens que a gente produzia nos anos 80, para uma produção

pífia de quatro ou cinco longas-metragens por ano, entre 1991 e 1994. Para se ter uma ideia, nem os festivais conseguiam ter filme para passar.” Nesse contexto, surgem a Lei Rouanet (1991), a produtora e distribuidora RioFilme (1992) e a Lei do Audiovisual (1993), no intuito de atenuar a crise. O Ministério da Cultura também deixou de existir, sendo substituído pela Secretaria da Cultura – antecipando um modelo de ataque às artes que retornaria no governo Bolsonaro, entre 2019 e 2022.

Ora, antes da célebre retomada, marcada sobretudo pelo sucesso inesperado de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, quais títulos venceram o festival durante os anos de escassa produção? Vale lembrar que a obra histórico-cômica de Carla Camurati nem sequer foi recompensada por crítica ou público. Além disso, durante os anos 1992 e 1993, a votação foi temporariamente suspensa em ambas as categorias.

Em 1991, crítica e público premiaram *A Grande Arte*, de Walter Salles. O suspense, elaborado em coprodução com os Estados Unidos, acompanha a busca de um fotógrafo pelo homem que estuprou sua namorada. Esse modelo pouco frequente na cinematografia nacional se revelava uma estrutura possível em época de penúria institucional.

Já em 1994, os críticos recompensam *Alma Corsária*, de Carlos Reichenbach, que acompanha o afeto entre dois poetas na marginalidade paulistana. O público preferiu *Lamarca*, biografia do guerrilheiro Carlos Lamarca, dirigido pelo cineasta Sérgio Rezende. Em 1995, crítica e público voltariam a convergir em um filme de Walter Salles, desta vez, em coprodução com Daniella Thomas.

O prêmio a *Terra Estrangeira*, e sua simples existência nos cinemas, comprova a consistência do cineasta apesar dos altos e baixos dos modos de produção. Esse filme, novamente uma coprodução (com Portugal, no caso), acompanha a dificuldade de pertencimento dos estrangeiros, numa trama situada entre Brasil, Portugal e Espanha.

O CINEMA COMO ESPELHO DO PAÍS

Em cinquenta anos, a premiação do Sesc Melhores Filmes tem refletido as oscilações das políticas culturais no país. Comprova, à revelia, que as fases de ouro ou de escassez do cinema brasileiro se devem menos ao talento dos artistas do que aos governantes de cada época – alguns dispostos a incentivar a criação, e outros, a estrangulá-la. Quando recebem as devidas condições para criar, os cineastas e as cineastas produziram obras excelentes, reconhecidas no Brasil e nos festivais internacionais.

A premiação também evoluiu, de certo modo. Passou a incorporar críticos de diferentes gerações, vozes de mulheres, de pensadores negros. Em consequência, multiplicou nos últimos anos os acenos a longas-metragens nacionais e internacionais propostos por novos artistas, que refletem esses mesmos grupos.

A crítica profissional e a cinefilia ocidentais se estabelecem a partir de uma proposta de continuidade que poderia ser considerada, na base, conservadora. A política dos autores prega a defesa (quase) incondicional aos grandes nomes do panteão, geralmente masculinos, brancos e europeus. Crescemos aprendendo a adorar Fellini, Antonioni, Bergman, Godard, e, mais recentemente, Almodóvar, Lars von Trier, Dardenne. Enquanto se observava a

criação desses artistas, todos eles excelentes, ignorava-se a produção de outros continentes, outras raças, outros gêneros.

Neste ponto, nota-se a dissonância entre as preferências da crítica e do público – compreendidos, neste artigo, enquanto grupo homogêneo que certamente não corresponde à sua diversidade interna. O público respondeu, de maneira mais imediata e explícita, às mudanças dos tempos, abrindo-se antes dos críticos às novas gerações e perspectivas. Já os profissionais brasileiros seguiram o caminho aberto pelos cinéfilos, quando se esperaria que o olhar “especializado” efetuasse o caminho contrário, ditando rumos ao público. Quem aprende com quem, afinal?

Seria infértil decidir, aqui, se as obras agraciadas representavam de fato os melhores trabalhos de cada ano. Afinal, o gosto constitui um elemento extrínseco, que existe nos olhos de quem o vê. Em última instância, fala-se em *percepção de qualidade*, em detrimento de uma qualidade inerente.

Segundo este raciocínio, nenhum filme é bom ou ruim, apenas percebido como tal pela sociedade em questão. Por isso convém repetir, com alguma frequência, a pergunta: que filmes temos reconhecido como valiosos em nosso tempo, e o que essas escolhas dizem sobre nós mesmos, ou sobre a época em que vivemos?

BRUNO CARMELO

Crítico e membro da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). Mestre em teoria de cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III. Tem passagem por veículos como *AdoroCinema*, *Papo de Cinema* e *Le Monde Diplomatique Brasil*, além de artigos publicados na *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, entre outros.



**IMAGINE
A CENA**



CARLA CAFFÉ

Imagine a cena! Ela abre a porta cuidadosamente para não fazer barulho. Acessa a entrada de uma casa, onde há uma espécie de antessala com cabideiros de roupas e uma mesa de canto onde estão depositados um cinzeiro cheio de chaves e algumas contas e correspondências do comércio local, nada pessoal, apenas propagandas. Ela observa os dados da conta e certifica-se do nome do endereço, que está correto. Movendo-se com dificuldade, no escuro, em meio a alguns raios de luz que passam pelas frestas das persianas malconservadas da casa, ela caminha pela casa desarrumada, onde há resquícios de comida delivery, além de copos e garrafas de bebidas alcoólicas caídas no chão. Apreensiva e hesitante, ela teme pelo que vai encontrar. Com o estado emocional alterado, seu rosto e colo suam frio. Usando um vestido longo vermelho e insinuante, parece ter vindo diretamente de uma festa. Com os cabelos desarrumados e preso às pressas, ela está descalça, carregando as sandálias na mão. Ao olhar seus pés, vemos gotas de sangue no tapete. Seu semblante aterroriza. CORTA!!

Rebobinando a cena, vamos pontuar as responsabilidades de cada departamento para

compor a cena que acabamos de descrever, considerando que a direção, a câmera e a interpretação estão sempre presentes nesse processo.

Ela abre a porta cuidadosamente para não fazer barulho (*arte/ cenografia + som). Acessa a entrada de uma casa, onde há uma espécie de antessala (*arte/cenografia), com cabideiros de roupas (*arte/figurino) e uma mesa de canto onde estão depositados um cinzeiro cheio de chaves e algumas contas e correspondências do comércio local, nada pessoal, apenas propagandas (*arte/ produção de objetos). Ela observa os dados da conta e certifica-se do nome do endereço, que está correto. Movendo-se com dificuldade, no escuro (*fotografia), em meio a alguns raios de luz que passam pelas frestas das persianas malconservadas (*arte/ cenografia/fotografia), ela caminha pela casa desarrumada, na qual há resquícios de comida delivery, além de copos e garrafas de bebidas alcoólicas caídas no chão (*arte/produção de objetos). Apreensiva e hesitante, ela teme pelo que vai encontrar. Percebe-se o seu estado emocional alterado, seu rosto e colo estão suados, um

suor frio (*arte/maquiagem). Usando um vestido longo vermelho e insinuante, [*arte/figurino] parece ter vindo diretamente de uma festa. Com os cabelos desarrumados e preso às pressas, (*arte/ cabeleireiro), ela está descalça, carregando as sandálias nas mãos (*arte/ figurino). Ao olhar os seus pés, vemos gotas de sangue (*arte/produção de objetos) no tapete. Seu semblante aterroriza. CORTA! O diretor grita CORTA!!

Imagine se no ato da filmagem, no momento da cena, não houvesse gotas de sangue no tapete? CORTA! Cadê as gotas de sangue, direção de arte?

A arte contribui muito para ajudar o roteiro a contar a estória. Seja em qual for a linguagem, tanto documental como ficcional, a arte comunica diretamente ao espectador, fortalecendo a experiência de ver um filme ou fragilizando essa experiência.

Ao reparar numa maquiagem malfeita, por exemplo, o espectador desloca o foco para o equívoco e perde a atenção do filme.

O departamento de arte, grosso modo, tem dois grandes braços: a caracterização do personagem e a ambientação dos espaços. A caracterização do personagem se dá numa dobradinha entre figurino e maquiador/cabeleireiro. Assim, você desenha a personalidade do personagem: alguém mais tímido – roupas discretas, ou alguém mais extravagante – roupas com padronagem exuberante; e entrega seu estado emocional, desleixado – cabelo desarrumado – ou nervoso, suando frio – maquiagem de efeito. O mesmo acontece com a ambientação, uma dobradinha entre cenografia e produção de objetos: só pelos móveis e utensílios da casa você consegue desenhar uma classe social ou uma época

específica. Mas pensar a direção de arte assim seria uma ideia um tanto trefista.

A direção de arte, ao lado do diretor, pode construir linguagens diferenciadas, realçando ou minimizando alguns aspectos da realidade do roteiro e criar estranhezas diversas e singulares que levam o espectador a outros mundos. Toda a visualidade do roteiro é construída pelo departamento de arte e, claro, com a parceria do departamento de fotografia, som e produção.

A arte pode dar a um filme um tratamento que reforça um atributo do roteiro, uma espécie de subtexto da intenção do diretor. Ela literalmente está no fundo, mas pode pontuar a ideia, por meio de inúmeros recursos, como cor, padronagem, volumetria, aspectos envelhecidos ou futuristas. Um objeto ou um simples figurino pode levar o espectador a transcender e experimentar lugares ou épocas diferentes.

E quanto mais o cinema entende a potencialidade de recursos que a arte pode oferecer para conceber o filme, mais elaborada e potente será a linguagem cinematográfica.

Em documentários, a direção de arte pode ampliar os recursos do diretor para acesar o entrevistado, para além da pergunta e resposta em frente à câmera. Foi-se o tempo desses documentários, nessa linguagem em que a direção de arte só servia para alinhar o fundo e o figurino do entrevistado, quando convocada.

A direção de arte pode proporcionar, por meio de dispositivos artísticos, reações, comportamentos e atitudes que fogem do usual modelo de perguntas e respostas. A arte pode ampliar os recursos do diretor

para acessar o entrevistado e chegar a lugares que a simples palavra não tem acesso.

No filme *Para Onde Voam as Feiticeiras*, dirigido por Eliane Caffé, Carla Caffé e Beto Amaral, onde assinei também a direção de arte, usamos muito dispositivos artísticos para provocar um diálogo com o público da rua. Essa experiência foi incrível, pois os próprios transeuntes, ao se identificarem com um acessório, construíram toda uma narrativa própria que nós jamais imaginaríamos acessar com perguntas. Outro recurso escolhido pelo público da rua foram as “cabeças”, que eram como esculturas para serem vestidas. Com isso, alguns entrevistados se sentiam empoderados para encarar a câmera; outros, ao ocultar a própria identidade, expressavam a vontade de dizer algumas palavras para o filme.

Outros dispositivos como uma imagem, um quadro ou fotografia, um objeto ou uma peça de roupa podem rememorar situações inesperadas; um ambiente ou um cheiro pode provocar uma centelha no entrevistado.

Outro grande campo de atuação nos documentários são os possíveis tratamentos de documentos, jornais, fotos, filminhos, objetos etc. Com a evolução das novas técnicas digitais, toda uma gama de trabalho gráfico na pós-produção pode ser tratada e inserida, contribuindo para a visualização do filme. Essa é uma nova área de atuação, com contornos ainda nebulosos, e aqui no Brasil ainda temos que entender como a direção de arte pode contribuir na pós-produção, cada vez mais presente na cinematografia brasileira.

Hoje, para construir um set de filmagem ficcional, muitas vezes somos desafiados a construir superfícies que receberão ima-

gens na pós-produção. Mas qual é a natureza dessas imagens? Qual é a paleta? Como devemos relacionar o físico construído com o que será aplicado?

Como criar um entrelaçamento entre a pós-produção e seus efeitos especiais com o que a direção de arte constrói? São relacionamentos e etapas que ainda estamos aprendendo, pois essa tecnologia está há pouco mais de vinte anos no mercado, onde a mudança é radical e rápida.

A direção de arte também tem uma atuação criativa na pré-produção. Trata-se do departamento mais poroso, junto com o da produção, no processo de levantar e produzir um filme. Se o filme é de um certo território, é preciso conhecê-lo para construir a visualização do filme, seja na contratação de mão de obra local: costureiras, cabeleireiros, artesãos, carpinteiros, pedreiros etc.; seja na natureza do comércio local, aquilo que é possível obter desse território. Essas informações podem influenciar em algumas passagens do roteiro, pois com a interação e a observação desse território, podemos oferecer ao filme situações e características que escaparam durante o desenvolvimento do roteiro, dada a distância do território. É uma porta aberta para o filme, e não apenas em relação à construção fílmica, mas também em relação ao que será descartado depois de filmado. Ao criar os cenários, essa preocupação é muito importante, pois há muito descarte, e precisamos nos conscientizar do lixo produzido nas produções cinematográficas.

Um caso interessante foi a direção de arte do filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé, no qual trabalhamos a cenografia do filme de acordo com o conceito do

Movimento Sem Teto do Centro, da ressignificação dos espaços urbanos aplicados na ressignificação da cenografia, utilizando palets, caixas de frutas e mobiliários descartados em caçambas para a construção dos cenários. Juntamente com os alunos da Escola da Cidade, ressignificamos a cenografia do filme em melhorias para a ocupação Cambridge, hoje residência Cambridge, uma moradia popular, retrofit realizado pelo próprio Movimento Sem Teto do Centro.

Ficam as perguntas: por que as funções relacionadas ao departamento de arte não fazem parte do vocabulário cinematográfico nacional? O que contribui para a invisibilidade desse departamento?

Alguns arriscam dizer que é uma reação misógina, já que o departamento de arte tem uma presença feminina maior e, por essa razão, somos invisibilizadas.

Durante a pandemia, encontros virtuais de um grupo de diretoras de arte, propiciaram a fundação da Brada – coletivo de Diretoras de Arte do Brasil, o qual pretende unir mulheres, pessoas trans, não binárias e quaisquer expressão de gênero minoritárias. Presentes em todas as regiões brasileiras, buscamos equidade, solidariedade e cooperação no audiovisual brasileiro.

Esses encontros nos mobilizam para expandir a nossa experiência profissional nos espaços destinados à construção de uma cinematografia nacional. A partir deste ano de 2024, teremos um reconhecimento na premiação do Festival Sesc Melhores Filmes. A premiação nos ajuda a refletir sobre o que estamos construindo culturalmente, como revelar ao público de cinema a importância desse departamento, além de contribuir para mais uma fonte de informação que são os catálogos do festival.

CARLA CAFFÉ

Artista, formada em arquitetura pela FAU - USP, diretora de arte e professora. Seus principais projetos no cinema são *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé (2017) e *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), entre outros. Pesquisa linguagens híbridas entre o cinema e as artes e é reconhecida por seus projetos multidisciplinares envolvendo práticas pedagógicas e cinema.





MEMÓRIA ACERVO PRESERVAÇÃO

MARIA DORA G. MOURÃO

Pensar em memória, acervo e preservação nos remete a patrimônio cultural e, no caso específico deste texto, a patrimônio cinematográfico e audiovisual.

Preservar e difundir um acervo que é histórico cria uma ponte de transmissão de conhecimento e atualiza, no tempo presente, a memória de um tempo passado. É o confronto com o passado nos faz entender o presente com vista ao futuro.

Em 1946, Paulo Emilio Salles Gomes liderou um grupo de intelectuais para a criação da Cinemateca Brasileira, uma tentativa de replicar no Brasil o sucesso da Cinemateca Francesa. Foi uma ação de âmbito privado, sem apoio público, para demonstrar a importância da preservação e dos modos de construção da memória audiovisual. Os primeiros passos se deram em torno da difusão, exibindo filmes fundamentais da cinematografia mundial.

No entanto, a Cinemateca Brasileira sempre enfrentou problemas, seja pelo desafio que é implantar uma estrutura adequada de guarda de acervo fílmico e documental, seja

pela dificuldade de apoio, público ou privado, para atingir sua missão de valorizar a memória cultural de nosso país.

Em 1962, os responsáveis pela criação da Cinemateca Brasileira decidiram instituir a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), pessoa jurídica de direito privado e interesse público, sem fins lucrativos, com a finalidade de apoiar as ações da Cinemateca Brasileira por meio da arrecadação de fundos contribuindo, assim, para o desenvolvimento, ao defender a preservação do patrimônio audiovisual, e promover a difusão da cultura audiovisual.

Somente em 1984, a Cinemateca Brasileira foi incorporada definitivamente ao poder público (Ministério da Educação e Cultura), e a SAC acompanhou sua trajetória. A partir do momento em que a Cinemateca passou a ser vinculada ao governo federal houve uma aparência de estabilidade. Mas, em razão da falta de uma política pública de preservação, o apoio financeiro para o desenvolvimento das atividades tornou-se insuficiente, dificultando uma perspectiva de futuro.

Na década de 1990, a Cinemateca foi transferida para o local onde está instalada, o antigo matadouro de bois da cidade de São Paulo que funcionou entre o final do século XIX e início do século XX, tendo sido totalmente restaurado para abrigar a Cinemateca Brasileira.

A instituição é responsável por uma das maiores coleções audiovisuais da América do Sul e a conservação desse acervo exige cuidados permanentes por técnicos especializados.

São 250.000 rolos de filmes que correspondem a 45.000 títulos (ficção, documentários, filmes de família, filmes publicitários, cine-jornais, acervo da extinta TV Tupi) e por volta de 1.000.000 de documentos (livros, periódicos, catálogos, roteiros de filmes, acervos públicos e privados depositados pelos responsáveis).

Esse acervo foi constituído por meio de doações e depósitos feitos por pesquisadores, cineastas e instituições de todo o país. Além disso, a Cinemateca é a depositária oficial de obras fílmicas fomentadas com recursos do Governo Federal, desde a Lei do Audiovisual de 1993, que instituiu o Depósito Legal no Brasil.

Por essas e outras questões, o acervo é dinâmico e em contínua expansão.

Conta ainda com uma grande infraestrutura, com depósitos climatizados e laboratório para tratamento do acervo. Uma infraestrutura que demanda investimentos contínuos e expressivos para sua manutenção.

A partir de sua qualificação como Organização Social (OS) em dezembro de 2021, a SAC assinou um contrato de gestão com o governo federal, passando a ser responsável pela gestão, operação e manutenção da Cinemateca Brasileira.

A cultura e a educação são a potência de um país, e a preservação e difusão da memória cultural e, especialmente, a do audiovisual, é condição fundamental para que as pessoas se identifiquem e se reconheçam como parte de uma sociedade e que através da imagem entendam sua história. Nesse sentido, é primordial que seja desenvolvida uma política pública perene, que não dependa de quem está no poder, uma política de Estado, e não uma política de governo, conferindo à preservação da memória audiovisual a importância que lhe é devida.

Neste momento em que o Festival Sesc Melhores Filmes completa 50 anos de existência, é necessário destacar a importância de revisitar as obras que são consideradas as melhores do ano anterior pelos espectadores e pela crítica especializada. Esses filmes já fazem parte de um acervo e, em pouco tempo, se transformarão em memória fundamental a ser preservada. A vida física de uma obra audiovisual é curta, sofre um processo constante de deterioração que somente pode ser amenizado por ações especializadas de preservação. E essa é a função primordial de uma Cinemateca!

MARIA DORA G. MOURÃO

Professora titular aposentada da ECA/USP, foi chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e vice-diretora da ECA/USP, além de presidente da Cilect – Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision. Maria Dora Mourão atua na SAC – Sociedade de Amigos da Cinemateca desde 2007 como presidente do Conselho Deliberativo, membro e diretora executiva. Desde 2022, é diretora geral da Cinemateca Brasileira.

