

### Três catálogos de mostras de cinema

Sobre Almeida, Paulo Ricardo Gonçalves e Barros, Ana Rebel (org.). *Francis Ford Coppola: O cronista da América* (Rio de Janeiro: VOA!, 2015. ISBN: 978-85-67153-01-8). Murari, Lucas e Nagime, Mateus (org.). *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política* (ISBN: 978-85-69488-00-2). Duarte, Theo e Mourão, Patrícia (org.). *Cinema Estrutural* (Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. ISBN: 978-85-64615-02-1).

por Calac Nogueira \*



Nos últimos dez anos, alguns catálogos de mostras e festivais de cinema se firmaram entre as publicações mais interessantes dentro do limitado panorama de livros de cinema do Brasil. Seguindo uma prática há mais tempo consolidada nas artes plásticas, esses livros cresceram tanto em volume quanto em suas ambições, frequentemente ultrapassando a função de mero registro ou de guia para os espectadores do evento. Nos melhores casos, foram concebidos como uma forma de resposta aos filmes, de reter algo dos

filmes que *passam*. Esses catálogos se transformaram, em muitos casos, na única possibilidade de contemplar em meio impresso temas que dificilmente teriam vez no mercado editorial “formal” de livros de cinema.

Temos consciência de que esses catálogos não substituem um mercado editorial formal e mais forte. Isso por diversas razões, sendo a principal delas a

---

dificuldade de circulação, normalmente circunscrita ao período das mostras e limitada às capitais equipadas com os centros culturais que sediam esses eventos.<sup>1</sup> Ainda assim, eles funcionam como um bom complemento ao panorama editorial e bibliográfico brasileiro, sobretudo porque podem ter formatos e aspirações bastante livres, justamente por não responderem diretamente a uma demanda do mercado. Este artigo funciona como uma primeira aproximação dessas publicações, jogando luz sobre três catálogos lançados em 2015: os das mostras *Francis Ford Coppola: O cronista da América* (CCBB/CineSesc), *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política* (Caixa Cultural) e *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural).

### **Hollywood vista através de Coppola**

Poucos cineastas possuem um lugar tão vital no cinema americano pós-Hollywood clássica quanto Francis Ford Coppola. Junto com Martin Scorsese, Brian De Palma e George Lucas, ele pertence à primeira geração de cineastas formados em escolas de cinema nos EUA, que constituiriam parte fundamental do processo de renovação do cinema norte-americano dos anos 1970, a chamada Nova Hollywood. Nessa renovação, Coppola sempre esteve ao mesmo tempo dentro e fora da indústria. Ou, mais especificamente, em seu limiar, procurando fazer frente a esta indústria e, em seus sonhos mais ambiciosos, sucedê-la. É essa relação de Coppola com a indústria que, grosso modo, guia o catálogo da retrospectiva *Francis Ford Coppola: O cronista da América*, organizado por Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida e Ana Rebel Barros. Privilegiando o aspecto biográfico, o catálogo, dividido em cinco partes, reúne traduções de alguns capítulos de livros em língua inglesa dedicados ao cineasta.

A Parte I do catálogo, composta de dois capítulos traduzidos da biografia *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*, de Michael Schumacher, traça as

---

<sup>1</sup> Uma das possibilidades, embora não a ideal, é a disponibilização dos catálogos em formato digital, tal como já feito pelo CCBB em sua página: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/categoria/catalogos/>

---

origens de Coppola: sua formação, a relação com a família, o início na indústria de filmes B como assistente de Roger Corman — que deu a Coppola a chance de dirigir seu primeiro longa, *Dementia 13* (1963) —, bem como a produção do primeiro filme mais “autoral” do cineasta, *Caminhos mal traçados* (*The Rain People*, 1969). Schumacher narra também a primeira formação da American Zoetrope, produtora originalmente criada por Coppola e George Lucas e baseada em São Francisco para “fugir” do ambiente de Hollywood e realizar produções independentes. Para Coppola, contudo, essa busca por independência tinha raiz num desejo de revolucionar a própria indústria: seu objetivo era criar um estúdio de ponta no qual, diferentemente de Hollywood, os cineastas-autores estivessem no comando. Ele então irá investir largas quantias, incluindo economias pessoais, no novo estúdio. Mas essa sonhada “independência” será sempre relativa: já para financiar as primeiras produções da Zoetrope Coppola precisa recorrer à Warner Bros., num acordo de US\$ 600 mil para o desenvolvimento de sete roteiros originais. O dinheiro é utilizado para financiar o primeiro filme da nova produtora, *THX 1138* (1971), de George Lucas. Contudo, nem o filme de Lucas nem os roteiros desenvolvidos (entre os quais havia aquele de *A conversação - The Conversation*, 1974) agradam aos executivos do estúdio, que exigem o dinheiro de volta, endividando Coppola. É a primeira queda da Zoetrope e o primeiro de muitos choques que o cineasta teria com a indústria, em suas tentativas de tomar parte num jogo onde os diretores possuem apenas papel coadjuvante.

A situação de Hollywood nos anos 1970 constitui o nervo central do catálogo. A Parte II (“No auge do poder”) narra o momento em que Coppola ocupou um lugar mais central dentro da indústria, entre *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972) e *Apocalypse Now* (1979). Ironicamente, *O Poderoso Chefão*, sucesso de bilheteria tornaria Coppola o diretor mais prestigiado em Hollywood na época, foi um projeto “de produtor”, conduzido pelo executivo da Paramount Robert Evans, com Coppola entrando como diretor contratado, apenas para

---

pagar as dívidas que havia adquirido com a Zoetrope — os detalhes da produção do filme são narrados no catálogo pelos olhares de Mario Puzo, roteirista do longa e autor do romance original, e Jon Lewis, autor do livro *Whom God Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood*.

São os três capítulos de Lewis presentes no catálogo que melhor expõem a relação de Coppola com a indústria. Abordando tanto a produção das três partes da trilogia *O Poderoso Chefão* quanto a tentativa de Coppola de ressuscitar a Zoetrope no início dos anos 1980 com *Do fundo do coração* (*One from the Heart*, 1982) e o “cinema eletrônico”, o autor abre uma análise sobre a situação de Hollywood dos anos 1970 e 80. Pois enquanto Coppola e seus amigos sonhavam com uma “revolução autoral” prometida pelo sucesso instantâneo de algumas produções da Nova Hollywood, paralelamente os estúdios passavam por uma revolução mais profunda: é o momento da cristalização da mentalidade *blockbuster* (a ideia de que “um filme sozinho podia salvar um estúdio” [82]) e, mais decisivamente, do processo de multinacionalização dos estúdios, que passam a fazer parte de grandes conglomerados para os quais o cinema atende por apenas uma pequena parte das receitas. Esse processo de conglomerização tinha como objetivo tanto o controle de toda a cadeia produtiva do filme (televisão, videocassete e mesmo mercados complementares como livros e licenciamento de brinquedos) quanto a proteção contra as inconstâncias das bilheterias, um problema que o estúdios vinham enfrentando desde meados dos anos 1960. A título de curiosidade, a Paramount, produtora de *O Poderoso Chefão*, no início dos anos 1970 pertencia à Gulf and Western, conglomerado formado por “mais de outras companhias menores” e para o qual “só 4% das receitas (...) provinham da Paramount Pictures” (176).

O custo médio de uma produção havia alcançado 13 milhões de dólares, e um número crescente de filmes custava o dobro desse valor. Conforme as apostas aumentaram, as reservas de caixa e as linhas de crédito de multinacionais

---

provaram-se proteções úteis contra os caprichos do mercado cinematográfico.  
(Lewis, 1995, in Almeida e Barros, org., 2015: 177)

Nesse cenário, não é difícil perceber como fracassou em 1980 a segunda tentativa de Coppola de lançar a Zoetrope. Na época, o diretor alardeava o método “revolucionário” do “cinema eletrônico”, baseando vídeo como ferramenta intermediária para pré-visualizar as cenas e agilizar a pós-produção. A longo prazo, esse método baratearia os custos de produção, e com isso o cineasta esperava conseguir manter a independência. O que ele ignorava é que “nenhum cineasta jamais ganhara dinheiro o bastante para financiar os próprios filmes sem a assistência de terceiros (...), para arcar com os riscos que mesmo a produção e a distribuição mais rotineira comportam” (175). Assim, quando *Do fundo do coração*, filme que deveria ser o portfólio do cinema eletrônico, tem sua distribuição recusada pelos estúdios, Coppola, que levava a produção adiante com empréstimos bancários, se vê com mais de US\$ 27 milhões em dívidas. Pela segunda vez, o cineasta tentou fazer frente à indústria, apostar “contra a banca”, como diz Paulo Ricardo de Almeida (12), curador da mostra e organizador do catálogo — e fracassou como nunca.

O catálogo *Francis Ford Coppola: O cronista da América* é primeira publicação brasileira dedicada ao cineasta. É essencialmente uma biografia, um olhar sobre um diretor “no trabalho”. No entanto, na medida em que a carreira artística de Coppola fatalmente se funde com sua “fracassada” carreira de empreendedor visionário, ela nos oferece também um bom apanhado do que Hollywood se tornou dos anos 1970 para cá. Nesse sentido, e especificamente no que toca à Nova Hollywood, o catálogo funciona também como um bom complemento ao olhar sensacionalista e romantizado de Peter Biskind em seu livro *Easy Riders, Raging Bulls* (publicado no Brasil com o título *Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n" Roll Salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*, Intrínseca, 2009).

---

### ***New Queer Cinema e Cinema Estrutural***

O termo *New Queer Cinema* foi alcunhado por B. Ruby Rich num artigo de 1992 para se referir à onda de filmes *queer* que invadiu o circuito de festivais no início dos anos 1990, cujos títulos mais conhecidos se tornariam *The Living End* (Gregg Araki, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *Veneno (Poison)* (Todd Haynes, 1991), *Garotos de programa (My Own Private Idaho)* (Gus Van Sant, 1991), *Zero Patience* (John Greyson, 1993), entre outros. É o artigo fundador de Rich, traduzido para o português, que abre o catálogo da retrospectiva *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política*, após os textos dos curadores e organizadores. Trata-se de uma crônica sobre a eclosão deste “momento *queer*” em três festivais em sequência: o Festival de Toronto de 1991, o Festival de Cinema Gay e Lésbico de Amsterdã de 1991 e o Sundance Film Festival de 1992.

Mesmo não sendo exatamente uma peça teórica, o texto de Rich lança as principais questões para um cinema *queer* daquele momento, muitas das quais permanecem ainda hoje: o questionamento do “gueto” e a preocupação com a assimilação da cultura *queer* pelo *mainstream*, a hesitação entre formas mais radicais ou mais palatáveis frente a um conteúdo político, os privilégios de uma produção *queer* masculina e branca, do filme de longa-metragem sobre o vídeo experimental, entre outras. Consciente de que “os filmes e vídeos *queer* não são todos um só e não compartilham um único vocabulário estético” (20), Rich ainda encontra traços em comum nessa onda *queer* do início dos anos 1990, caracterizando o que ela define como uma estética “Homo Pomo”:

Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como de uma reelaboração da história (...) Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. (Rich, 2013, in Murari e Nagime, org., 2015: 20)

---

Se a apropriação, o pastiche e a ironia são frequentemente considerados traços típicos de uma certa ideia de pós-modernismo,<sup>2</sup> no caso específico do NQC eles estão a serviço de um projeto político. Como afirma Hernani Heffner no artigo “Love Rules the World”, esses filmes “não só borram fronteiras entre gêneros, classes, épocas, estilos, uso de materiais e formas, como desnaturalizam e denunciam a instância dominante” (53). Segundo Heffner, o estilo heterogêneo desses filmes remete tanto ao “chamado cinema maneirista dos anos 70-80, particularmente no que tange à citação de gênero”, quanto ao “videoclipe com o fenômeno MTV” (52).

De certo modo, o New Queer Cinema representa o momento em que o cinema *queer* deixa o gueto: historicamente ligado a uma produção marginal e experimental (seja de cineastas como Kenneth Anger e Jack Smith, seja do vídeoativismo dos anos 1980), ele ganha os olhares mais amplos dos festivais justamente ao reconfigurar e conciliar parte desta tradição marginal (por exemplo, do *camp*) junto a narrativas relativamente mais ortodoxas. Mesmo que Rich se esforce para incluir numa mesma “onda” tanto os filmes de longa-metragem quanto os vídeos experimentais, é fatalmente aos primeiros que o NQC costuma ser associado. Luiz Soares Júnior afirma que os filmes do NQC são pautados por uma “dialética” entre “a estabilidade e contiguidade dos relatos ‘teleorientados’ clássicos e a apostasia, heteróclita e heterogênea, da avant-garde” (79). Yann Beauvais, num artigo que remonta as origens do NQC ao vídeo experimental dos anos 1980, admite que:

Deve-se reconhecer que o New Queer Cinema sempre esteve relacionado ao cinema tradicional (...) Se a vanguarda havia se afastado do público, por meio de uma intensa negação do prazer, então entendido como prazer visual, a tarefa do New Queer Cinema era reintroduzir esta mesma noção de prazer e trabalhar para o estabelecimento de um novo código e de um novo arquétipo que escapassem dos clichês de Hollywood. (Beauvais in Murari e Nagime, org., 2015: 70-71)

---

<sup>2</sup> Sobre apropriação e pastiche, ver Frederick Jameson, *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In “Novos Estudos CEBRAP”, nº 12, São Paulo, 1985.

Sem se restringir a apenas apresentar a “onda” New Queer Cinema, o catálogo da mostra procura lançar questões sobre um cinema *queer* em geral. Há uma preocupação em contemplar espectros minoritários dessa produção, para além do padrão do filme gay masculino-branco-de-longa-metragem, com artigos sobre o cinema lésbico (Mariana Baltar), o cinema *queer* negro (Louise Wallenberg), o vídeo experimental (Julianne Pidduck) e ativista (Yann Beauvais). Além disso, a parte III do catálogo, “Antes e depois do New Queer Cinema”, procura mapear diversos lugares da produção *queer*, focando especial atenção no contexto brasileiro contemporâneo.

Já o catálogo da mostra *Cinema Estrutural* procura jogar luz em uma tendência dentro do cinema experimental particularmente profícua nos anos 1960 nos EUA e à qual são associados cineastas como Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Paul Sharits, entre outros.

O termo foi cunhado pelo crítico americano P. Adams Sitney em 1969 no artigo “Structural Film”, publicado originalmente na *Film Culture*. Como o texto de B. Ruby Rich, o artigo de Sitney também serve de ponto de partida e de principal eixo de orientação para a mostra, ainda que não seja uma unanimidade, como ressaltam os organizadores. O ensaio de Sitney, assim como o próprio termo “cinema estrutural”, foram alvo de muitas refutações (uma dessas críticas, de George Maciunas, encontra-se publicada no catálogo).

De maneira geral, as críticas ao texto de Sitney se concentraram no caráter “limitador” do termo, em seu referencial exclusivamente norte-americano e nas “quatro características” que definiriam o filme estrutural (o *flicker*, o plano fixo, o *looping* e a refilmagem de tela): estas últimas, em particular, soam hoje como o aspecto mais datado da argumentação de Sitney, pela ênfase dada a procedimentos que na realidade são, quando muito, *sintomas*. No entanto, apesar de seu caráter aproximativo, o principal mérito do artigo de Sitney era

---

capturar um momento histórico de ruptura (que o autor vê como um “desdobramento”) dentro do cinema de vanguarda: era o fim da “herança romântica” que caracterizara a tendência que Sitney chama de “filme lírico”, na qual se incluem expoentes como Brakhage e Maya Deren. Se no filme lírico a câmera operava uma transcrição imediata das *visões* interiores do artista, o filme estrutural é marcado pela despersonalização, concentrando-se no que Sitney chama de “estratégias aperceptivas”, que põem o espectador em contato direto com os padrões, o formato (*shape*) e os materiais do filme. A câmera desumanizada de Michael Snow seria um claro exemplo disso: em *Wavelength* (1967) e <—> (1969), por exemplo, o zoom e a panorâmica não são apenas procedimentos, mas o próprio “formato” final dos filmes, uma estrutura que rege a dinâmica interna das obras.

O ensaio de Theo Duarte retrata as relações entre o cinema estrutural e a sensibilidade minimalista emergente nos anos 1960. Frequentemente lido como uma resposta à visão romântica do expressionismo abstrato, em que o quadro funcionava como uma transcrição direta da sensibilidade do artista, o minimalismo irá privilegiar composições despersonalizadas, baseadas em padrões seriais e estruturas simples e não-relacionais. Como afirma Duarte:

mesmo que Sitney afirmasse desconhecer os escritos sobre arte minimalista, em 1969 parece pouco provável que suas formulações sobre cinema estrutural não tenham sido contaminadas pelas ideias de simplicidade, formato como estrutura, proeminência do formato, e impressão imediata da totalidade presentes, por exemplo, nos artigos do artista Robert Morris. (Duarte, in Duarte e Mourão, org.: 46)

A exemplo dos artistas minimalistas, alguns cineastas estruturais também escreveram seus próprios textos e manifestos. Estes também aparecem no catálogo, com destaque para *Palavras por página*, de Paul Sharits, que procura propor — com uma precisão, uma consciência histórica e um radicalismo raros

— uma equivalência entre a arte do filme e seus materiais (a película, a luz, a dinâmica de projeção).

O catálogo conta ainda com uma ampla reunião de excertos analisando cada filme da mostra, junto a análises mais longas de Annette Michelson sobre Michael Snow, de Patrícia Mourão sobre (*nostalgia*) (Hollis Frampton, 1971), e de Gilberto Perez sobre os filmes de Ernie Gehr.

O essencial é não perpetuar a ideia de que os filmes estruturais equivalem a um mero exercício intelectual (o próprio Sitney, ao se referir a um “cinema da mente” e a “estratégias aperceptivas”, pode perigosamente sugerir essa ideia). Assim como a arte minimalista é pautada pelo aspecto contingente e suas consequências perceptivas, esses filmes também são muitas vezes dotados de “sensualidade” e de “hiperexcitação ótica”, como dizem os curadores (8). Como afirma Gilberto Perez ao se referir ao fato de que, em *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970), estamos conscientes dos procedimentos realizados pelo artista: “isto não é esteticismo puro, não é a arte virando as costas para a vida, mas a arte trabalhando dentro dos limites da vida e usando-os em seu benefício” (126). Essa ideia nos parece particularmente preciosa.

### **Bibliografia**

Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood* (Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009).

---

\* Critico de cinema, pesquisador e cineasta. É mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. E-mail: [calac2@gmail.com](mailto:calac2@gmail.com)