

Entrevista com Glaucia Villas Bôas e Nina Galanternick

Cristina Buarque: Como o filme se situa na trajetória profissional de cada uma de vocês? Imagino que vocês tenham se “encontrado” nele por caminhos distintos.

Glaucia Villas Bôas: Bem antes do filme *Formas do afeto. Um filme sobre Mario Pedrosa*, em 2006, em Berlim, eu havia me envolvido com um documentário sobre Almir Mavignier, artista plástico brasileiro que mora em Hamburgo. Foi um dos primeiros a aderir à arte concreta no Rio de Janeiro nos idos de 1940. Naquela altura, tinha decidido mudar o meu tema de pesquisa, que era pensamento social brasileiro, e estudar as mudanças no campo da arte, que ocorreram no Rio de Janeiro na década de 1950, associadas ao surgimento da arte concreta. Estive em Berlim para entrevistar Mavignier. Quando saí do ateliê dele, onde conversamos, achei que não era possível descrever o que havia visto somente através da palavra escrita, mas precisava registrar visualmente as imagens que ele havia me mostrado. Quando me encontrei com Nina em Berlim, tinha uma ideia, uma hipótese sobre o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro. Achava que o Ateliê do Engenho de Dentro do Hospital Psiquiátrico Pedro II tinha desempenhado um papel importante nas mudanças no campo artístico carioca. Mavignier e a Dra. Nise da Silveira eram os idealizadores do ateliê onde trabalhavam internos do hospital psiquiátrico. Por isso fui entrevistar Mavignier. Insisti com Nina e, no princípio ela relutou. Finalmente acabamos comprando uma filmadora e telefonei para Mavignier, perguntando se ele permitia nova a ida a Hamburgo. Ele aceitou. Eu não tinha ainda a ideia de fazer um documentário. Depois de muitas conversas decidimos fazer um documentário. Eu nunca tinha feito nada igual. Nina ficou em Berlim, eu voltei para o Rio e nos correspondíamos. Nina fez outras entrevistas com Mavignier, pesquisou no arquivo de Ulm, filmou uma exposição do Max Bill, enquanto eu me concentrava na pesquisa com meus alunos no Ateliê do Engenho de Dentro, incluindo filmagens. Meses depois, nos juntamos no Rio para fazer o filme. O tempo passou e a Nina continuou com o projeto de pesquisa dela sobre esse período da arte concreta brasileira. Aí nos deparamos com a figura do Mário Pedrosa. A Nina estava interessada no Mário Pedrosa e eu avançando na pesquisa da crítica de arte veiculada no final da década de 1940 e nos anos de 1950. Foi o momento em que a crítica de arte se expandiu, foi para todos os jornais, para os principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. E era uma crítica especializada. Foi quando se fundou a Associação Brasileira de Críticos de Arte, membro da Associação Internacional de Crítica de Arte. Foi quando a crítica de artes plásticas se separou da crítica literária. Durante meus estudos e leituras, naturalmente apareceu Mário Pedrosa, figura importante não apenas da história da crítica de arte, mas importante particularmente para o reconhecimento e a legitimidade da arte concreta. Coincidentemente, foi divulgado, na ocasião, um edital da FAPERJ, um edital extraordinário de apoio às artes. Desta vez foi a Nina quem insistiu e eu tive que me render. Fizemos o projeto para FAPERJ e foi aprovado. Então, na minha trajetória, o envolvimento com os filmes veio bem depois. O interesse pela imagem no campo da sociologia surgiu a partir do projeto de pesquisa sobre o surgimento da arte concreta no Rio de Janeiro.

Nina Galanternick: Eu trabalho como montadora de cinema e televisão, há dez anos eu só faço isso e eu fui para Berlim fazendo isso. Quando estive em Berlim, a Glaucia me convidou para registrar o ateliê do Mavignier e aí, a partir deste material e de uma entrevista maravilhosa com ele, resolvemos fazer um documentário. Eu nunca tinha

feito um documentário meu, eu é que editava os documentários dos outros. Mas eu estava na Alemanha e o que eu fazia lá era aprender alemão. Pensei que o tempo livre de que dispunha era um bom pretexto para fazer um projeto pessoal. E surgiu uma idéia muito legal, eu e Glaucia pensamos em desenvolver uma espécie de convênio, não um convênio institucionalizado, mas uma troca muito fértil entre mim, com a minha bagagem profissional, e o grupo de pesquisa que ela coordena no IFCS [Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro], o NUSC [Núcleo de Pesquisas em Sociologia da Cultura]. Então, quando eu precisava de imagens que tinham que ser pesquisadas no Brasil, eu pedia ao grupo que era de alunos, uns de iniciação científica e outros do mestrado, que participaram do projeto como pesquisadores. Isso para mim foi maravilhoso. Acabou sendo uma coisa muito maior do que eu imaginava. Era para ser apenas um registro e acabou se tornando um documentário. E pronto: esse foi o *Almir Mavignier. Memórias Concretas*. E de lá para cá eu comecei a realmente me interessar mais por filmes de arte. Tanto é que agora eu estou fazendo meu mestrado sobre isso. O filme *Formas do Afeto* é o meu segundo documentário. A curiosidade sobre Mário Pedrosa surgiu durante a entrevista com o Mavignier, que falou umas coisas muito curiosas a respeito do Pedrosa, de quem então eu só tinha ouvido falar. Foi quando eu realmente abri meus olhos para a figura dele. Eu pensei no filme sobre o Pedrosa a partir de uma história que o Mavignier contou e que curiosamente acabou ficando de fora dos dois filmes. Ele dizia que quando ele, Abraham Palatnik e Ivan Serpa eram novos, tinham vinte e poucos anos, eles se encontravam com Mário Pedrosa para ver as obras dos artistas do Engenho de Dentro e conversar sobre a tese que Pedrosa escrevia. Pedrosa então falava para os jovens rapazes sobre a teoria da Gestalt e mencionou uma experiência que foi feita com macacos. Os cientistas mostravam umas máscaras africanas para os macacos e os macacos ficavam assustadíssimos, mesmo aqueles nascidos em laboratórios se assustavam. Isso indicava que a forma da máscara provocava o terror. E eu ficava imaginando a cena dos macacos assustados com as máscaras africanas, que nunca existiu no filme, mas foi aquilo que despertou minha imaginação para o documentário. E também comecei a me interessar pela arte concreta, pelo neoconcretismo. Então, passou o tempo e apareceu esse edital da FAPERJ e eu falei: bom, vamos fazer um filme sobre o Mário Pedrosa. Um filme sobre Mário Pedrosa poderia ser trezentos. Eu pensei em fazer um filme sobre as conversas na sua casa. Inicialmente, o nome que escolhemos era: Casa aberta: Conversas com Mário Pedrosa. A casa abrigava encontros variados, não só de artistas. Várias outras pessoas iam lá, como pessoas ligadas à política, mas a gente se limitou aos artistas.

Cesar Kiraly: Eu queria fazer uma pergunta que eu acho que transita entre a primeira e essa segunda. Você, Nina, se descobriu documentarista com o trabalho que a Glaucia te propôs. De alguma maneira, esse trabalho tem uma sensibilidade sociológica. Como foi entrar em contato com esta maneira de olhar para as relações humanas? Para a Glaucia eu pergunto como foi descobrir que a imagem de um documentário pode ser um meio de estabelecer argumentos sociológicos?

Nina Galanternick: Eu acho que a sensibilidade sociológica é uma forma de olhar para as coisas, né? Eu acho que eu amadureci esse olhar a partir do primeiro filme sobre Mavignier, com a Glaucia. A partir das nossas conversas, eu comecei a me preocupar em desnaturalizar os acontecimentos, em buscar entender como o senso comum predomina na narrativa de certas histórias e como devemos desconfiar desse senso

comum, buscando outras versões para o mesmo fato a partir do nosso próprio conhecimento e da nossa sensibilidade. Eu acho que o documentário é um campo muito próspero para a investigação.

Glaucia Villas Bôas: Não é fácil responder a sua pergunta, César. A Sociologia se fecha, tal como outras disciplinas, às inovações e limita, por isso, a reflexão sobre novas experiências. Como socióloga, não estou fora desses limites. Ainda não refleti o suficiente sobre minha experiência com as imagens. O que posso lhe dizer é que, durante a feitura dos documentários, percebi que a imaginação sociológica e a dimensão estética/visual têm algo a dizer uma à outra. A tentação aqui é recorrer à obra de Simmel, sobretudo a seus ensaios sobre estética e formas sociais. Ao mesmo tempo em que escrevia sobre os artistas e suas obras, Simmel tematizava uma estética do cotidiano e sua contribuição para a configuração da ordem social. Além disso, em outro nível, creio que a pesquisa sociológica e a pesquisa feita por documentaristas, que têm outra formação, podem estabelecer uma troca proveitosa para a elaboração de roteiros, por exemplo. Mas você estava me perguntando sobre o trabalho com imagens e a construção de argumentos sociológicos...

Nina Galanternick: Quando eu converso com os diretores com quem trabalho sobre a montagem, sobre o que vai ser feito, existe um linguajar comum. Eu entendo o que ele fala e ele me entende. Quando falo com a Glaucia, que não vem dessa área - às vezes eu me empolgo e ela gosta de ouvir as minhas ideias sobre a montagem - é difícil para ela visualizar as ideias apenas com a minha explicação verbal. Ela precisa ver a minha proposta materializada no filme para entender do que se tratam as minhas ideias, o que é compreensível porque ela não vem desse meio. É necessário um certo treinamento para visualizar ideias abstratas sobre ritmo, sobre edição de sonora e etc. O que é muito bacana é que eu acabo mostrando várias versões do filme para ela. O olhar dela é muito perspicaz e ela percebe rapidamente qual é a diferença entre as versões muito parecidas. Qualquer expectador desavisado vê duas versões quase iguais e pensará que nada mudou. A Glaucia me ajuda com um olhar muito sensível de alguém de fora do campo do cinema.

Cesar Kiraly: Vocês podem comentar como foi o processo de produção do filme e quanto tempo demorou para ficar pronto?

Nina Galanternick: Foram dois anos de trabalho com recursos da Faperj, o que foi muito bom, mas, como acontece muitas vezes, no decorrer do trabalho, aparecem novas ideias ou mesmo imprevistos e precisamos de mais recursos. Foi um edital de apoio às artes – às artes mais variadas – e a gente teve que se adequar, pois não era um edital especificamente para cinema. E a parte de pagamento de pessoal foi muito limitada. A gestão disso é muito complicada. E eu sou montadora, faço mestrado, sou documentarista, não sou administradora. Mas a gente teve que se virar com aquele pesadelo da prestação de contas. Como eu não sou produtora, comecei a contatar pessoas com quem já trabalhei, que são profissionais e amigos, e que se dispuseram a trabalhar por um valor abaixo do mercado, mas um valor ainda digno. Então eu chamei um fotógrafo que eu considero fantástico, chamei um captador de som muito bom, uma ótima produtora e uma operadora de câmera auxiliar. Tinha ainda um aluno da Glaucia da graduação que fez assistência de produção e outro que fez a pós-produção, porque além de aluno de sociologia ele trabalha com cinema. E depois, durante a montagem,

entraram os alunos da Glaucia fazendo pesquisa, porque depois das entrevistas é que a gente vai ver o que fazer com aquilo ali, com o que aquilo pode dialogar. Esse “convênio” com os alunos da Glaucia foi importante, porque eles contribuíram muito para realizar toda essa pesquisa. E, para eles, ter uma experiência num projeto profissional foi certamente muito interessante. No campo das Ciências Sociais, há inúmeras carreiras que eles podem seguir. Pesquisar para cinema é uma delas. Então, mobilizamos os arquivos que já conhecíamos e fomos levados a conhecer outros. Várias coisas foram descobertas assim, com menções dos entrevistados. Essa ligação com o arquivo foi muito importante, pois se dá durante todo o processo, antes e depois das entrevistas. Por exemplo, encontramos algumas cartas e as levamos para as entrevistas. Eu dava as cartas para os entrevistados lerem, cartas que eles escreveram lá em mil novecentos e não sei quanto e certamente não se lembravam. Aquilo ativa a emoção e a memória, e traz para a entrevista uma série de coisas que são inesperadas. Porque as pessoas que dão muitas entrevistas acabam repetindo certas histórias quase mecanicamente, talvez por medo de se contradizerem. Então esse é um dispositivo para desmontar um pouco as máscaras que cada um prepara para si, uns mais outros menos. Por outro lado, eles mencionam situações, imagens e coisas que aconteceram e a gente vai atrás de materiais que a gente não sabia que existia. Cesar Kiraly: Eu gostei dessa travessura, vocês provocaram algumas situações com a expectativa de que alguma coisa inesperada ia acontecer.

Nina Galanternick: Isso é fundamental. Sabe por quê? Porque, quando a gente vai entrevistar, a maioria das pessoas, e especialmente as que já têm certa idade, tem um discurso muito formado sobre aquela época. Eu compreendo perfeitamente que seja assim... Se você me perguntar alguma coisa que aconteceu há cinco anos, é muito difícil lembrar. Então, se você fizer uma pergunta dessas hoje e dez dias depois outra pessoa me perguntar a mesma coisa, eu vou responder o que respondi para você dez dias antes, eu lembro da lembrança, eu lembro daquilo que eu contei. Imagina só: eu perguntei a eles sobre acontecimentos de cinquenta anos atrás! É um discurso muito rígido. Então, para quebrar isso, levar as cartas e, às vezes, fotos – eu não levei fotos, mas poderia – são elementos surpresa que propiciam um relaxamento do discurso.

Glaucia Villas Bôas: Voltando à pergunta sobre o processo de produção, gostaria de dizer que o aprendizado neste sentido é muito grande. Na produção, destaco a pesquisa sistemática nos arquivos, para o que a contribuição da sociologia foi relevante. Em geral, a busca pelos arquivos se faz para encontrar uma fotografia sensacional ou um texto inédito que vai causar sensação nos expectadores. Um conjunto de ingredientes, como imagens de arquivo, entrevistas e música, pode tornar um documentário agradável. Mas, no nosso caso (além de encontrar fotos, cartas, filmes maravilhosos!), houve uma leitura e análise dos documentos com base em discussões apoiadas em questões levantadas ao longo da pesquisa. Houve realmente um diálogo entre a pesquisa sobre a crítica, a arte concreta Mario Pedrosa e a direção artística e técnica do filme. Nesse sentido, é interessante perceber a diferença de ritmos e lógicas entre a pesquisa sociológica e os levantamentos voltados para a feitura de documentários de outro tipo. Pesquisamos em diversos arquivos e acervos. Os mais importantes foram sem dúvida o acervo Mario Pedrosa que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o acervo que se encontra na UNESP (Universidade Estadual de São Paulo).

Cristina Buarque: Nina, você mencionou um tema que eu gostaria de explorar um pouco mais. Como vocês chegaram à definição dessa abordagem específica que vocês adotaram para tratar o Mário Pedrosa? Um filme sobre Mário Pedrosa poderia ser feito de infinitas formas. Como vocês chegaram ao formato dele?

Glaucia Villas Bôas: Nós já tínhamos feito contato com a família de Mario Pedrosa, através de seus netos Quito e Bel, e logo conhecemos sua filha Vera Pedrosa. Conversamos com eles sobre o documentário e foram receptivos nos dando muito apoio. Nessas conversas, conhecemos o apartamento de Ipanema onde Mario recebia os amigos e, também, a casa de Búzios, na Praia Rasa. A casa tinha sido comprada na década de 1950, quando Pedrosa e sua esposa Mary voltaram do Japão. Aí também Pedrosa reunia amigos e artistas com a Lígia Clark que esteve muitas vezes lá. Esses encontros com a família confirmavam o que a literatura sobre Pedrosa mencionava muito rapidamente: seus encontros sistemáticos com artistas, amigos e militantes políticos na sua casa. Começamos a ficar atentas a essa característica da vida do crítico. Além disso, há pelo menos duas outras coisas que considero importantes no recorte do filme: a primeira delas diz respeito ao fato de ser um documentário sobre um crítico de arte. Isto não é comum e complica. Como fazer um filme sobre um crítico? No conjunto dos filmes de arte que conhecemos, somente no Festival de Filmes de Arte, em Montreal, no Canadá, tínhamos visto filmes sobre críticos, marchands e outros. Em geral os filmes de arte se ocupam do artista e sua obra. A segunda diz respeito ao receio que eu tinha com relação à feitura de um filme que desse ênfase somente a entrevistas e imagens de arquivo, muitas vezes mais do que às entrevistas. Esse modelo se expandiu bastante, inclusive nas Ciências Sociais, talvez, seja importante, mas eu queria buscar outras formas de apresentar as relações de Pedrosa com artistas plásticos. Ao mesmo tempo queríamos explorar a obra e as imagens da obra. Finalmente decidimos que não seria um documentário biográfico. E tudo isso a gente foi amadurecendo. O filme tem muitas texturas, notem, entrevistas, fotos, filmes, imagens de jornais e cartas, filmagens das obras de arte, música, vozes diferentes que dialogam com a crítica de Mario Pedrosa e expressam a busca de uma modalidade de documentar a arte.

Nina Galanternick: Para mim, desde o início, estava muito claro que tínhamos que ter um recorte, bem delimitado, senão a gente ia se perder. Eu cansei de ver filme assim: documentários sobre personalidades fantásticas que ficam muito ruins porque se perdem, querem falar sobre tudo e acabam falando sobre nada. A gente nunca quis fazer um filme só sobre o lado artístico do Mário. Ele tem um lado político forte e a gente queria juntar as duas coisas porque elas vêm juntas, né? Ele era uma pessoa só, um ser humano complexo que tem as suas paixões e elas certamente dialogam. Essa pulsão política dele estava muitas vezes voltada para a arte, todo aquele estímulo a jovens artistas... nada daquilo é desprezioso, mas a trajetória dele na política vai muito além disso e infelizmente não está no filme. Isso foi uma escolha que a gente teve que fazer muito cedo também, pois era um curta-metragem, não havia tempo para falar de tantas coisas. Eu tinha essa vontade de fazer um filme sobre arte a partir da crítica dele, que eram muito visuais. Eu tinha vontade de fazer um filme com obras de arte, mas a gente não queria ficar nesse modelo de entrevista que explica a obra, uma coisa muito clássica. Achei interessante falar da relação dele com outros artistas para humanizar e evitar o caráter de filme didático que tem o objetivo de levar o espectador a compreender as obras de arte. Não é para explicar as obras. É um filme que mostra as obras dentro de um contexto de relações humanas.

Cesar Kiraly: Vocês optam por falar do Mário e falar dele remete aos artistas que frequentavam a sua casa. Eles falam muito sobre uma espécie de sensação de pertencimento e bem estar de estar na casa do Mário. Há uma certa presença também da esposa do Mário, que é quem de fato, no fim das contas, propicia aquele ambiente de conforto, não só pra ele, que está na cadeira de balanço, como para as outras pessoas. Dá para perceber que boa parte do bem estar é provocado por ela, né?

Nina Galanternick: Muitos entrevistados se referiam à Mary. Ela estava sempre ali, não ficava ausente, só olhando. Tem duas fotos maravilhosas que eu não usei – que dá uma pena – que são dela jogando cartas com a Lígia Clark.

Cesar Kiraly: Dá para imaginar que, se ela não se sentisse à vontade com essas pessoas na casa dela, aquelas pessoas não se sentiriam à vontade daquela maneira na frente do Mário.

Nina Galanternick: É verdade. E muitos mencionam também que ouviam a Mary datilografando. Eu imagino que devia ser realmente tudo muito à vontade. E nas entrevistas, principalmente com a filha e com os netos, eles ressaltam muito que não era um clima de seminário ou palestra. E isso me fascinou.

Cristina Buarque: O fato dele ser um crítico de arte permitiu que vocês valorizassem muito a interlocução dele com os artistas...

Glauca Villas Bôas: O filme é uma tentativa de mostrar a reunião da arte com a política através da relação de amizade de um crítico de arte com artistas plásticos e suas conseqüências. Mas sem dúvida falta muita coisa sobre Mário Pedrosa. Antes de ele se tornar reconhecido como crítico de arte, o que aconteceu depois de 1945, quando volta do exílio nos Estados Unidos. Pedrosa tinha uma atividade política bastante intensa. Pertenceu ao Partido Comunista do Brasil, do PCB. O partido o manda para Moscou, ele fica na Alemanha, rompe e adere ao trotskismo e a Quarta Comunista Internacional. Durante a época de Vargas, ele vai primeiro para Paris, para participar de encontro com trotskistas. De lá vai para Nova York e convive com intelectuais se que também são críticos de arte e ele tem um envolvimento político grande com esse grupo. Para ele, a arte é política e pode modificar a maneira de pensar e a sensibilidade das pessoas. Não é preciso que a arte seja dirigida exclusivamente para um determinado fim, através de uma forma representativa, figurativa. Antes de ser reconhecido como crítico, Pedrosa foi reconhecido como político de esquerda. Tinha 45 anos quando voltou para o Brasil A Niomar Sodré, esposa de Raul Bettancourt, dono do jornal O Correio da Manhã e diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convida-o para fazer uma coluna no Correio da Manhã sobre crítica de arte e aí sim ele começa a sua trajetória como crítico, aliando seus dois interesses. Publica ao mesmo tempo um jornal socialista veiculando uma terceira posição de esquerda e distanciando-se do trotskismo. Estou falando tudo isso porque sinto falta ainda de maior tratamento dessa parte política no filme Formas do Afeto. Um filme sobre Mario Pedrosa, ainda que saiba que não seria possível fazê-lo neste filme, como disse Nina. Há que se fazer escolhas. Essas “duas partes” do Mário, no entanto, ainda não foram reunidas a contento. Acho que ficou um pouco esse mistério de um homem partido. Até que ponto isso foi assim? Mas esse é um bom “mistério”, motivação para o surgimento de outros filmes sobre Mario Pedrosa.