

coleção cadernos de pesquisa  
**o novo cinema paulista**



Centro Cultural São Paulo

## Coleção Cadernos de Pesquisa

# onovocinemapaulista

organizador André Piero Gatti

 *Centro Cultural São Paulo*

São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais.

É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

---

Prefeitura do Município de São Paulo	<i>Gilberto Kassab</i>
Secretaria Municipal de Cultura	<i>Carlos Augusto Calil</i>
Centro Cultural São Paulo	<i>Martin Grossmann</i>
Divisão de Informação e Comunicação	<i>Durval Lara</i>
Gerência de Projetos	<i>Alessandra Meleiro</i>
Idealização	<i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>
Revisão	<i>Luzia Bonifácio</i>
Diagramação	<i>Lica Keunecke</i>
Capa	<i>Solange Azevedo</i>
Publicação site	<i>Marcia Marani</i>
Organizador	<i>André Piero Gatti</i>

---

N945 O novo cinema paulista [recurso eletrônico] / organizador  
André Piero Gatti - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.  
80 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa; v. 5)

ISBN 978-85-86196-25-6

Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação e  
Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Cinema - Indústria - São Paulo (Estado) 2. Cinema - São  
Paulo (Estado) I. Gatti, André Piero, org. II Série.

CDD 791.43098161

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Vera Achatkin

Walter Tadeu Hardt de Siqueira

## :: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea enfocando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras das salas

de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiammingui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

5 “Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e “Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flô

Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann  
Diretor

## **:: ÍNDICE**

Apresentação

### **I. O mercado de trabalho no audiovisual brasileiro 09**

André Gatti

André Costa 14

### **II. Panorama do novo cinema documentário 30**

Arthur Autran

Flávio Brito 35

### **III. A nova sonoridade do cinema em São Paulo 43**

Eduardo Santos Mendes 43

### **IV. Os novos realizadores do novo cinema paulista 65**

Paolo Gregori 65

Roberto Moreira 75

André Sturm 83

### **V. Perfil dos participantes 108**



## **:: O NOVO CINEMA EM SÃO PAULO**

Trata-se de uma pesquisa realizada no âmbito da Equipe Técnica de Cinema da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, o projeto teve como principal objetivo registrar depoimentos de figuras influentes do cinema contemporâneo em São Paulo. O projeto se complementou com a realização de um evento, que contou com palestras e debates públicos, que estão presentes nesta publicação. Além dessas atividades, houve uma mostra de filmes deste ciclo do cinema paulistano. A seleção de obras audiovisuais contou com mais de 40 títulos, estes vindos dos mais variados acervos como os da filmoteca da FAAP, ECA, CCSP. Aproveitando a oportunidade, gostaria de agradecer a colaboração das seguintes pessoas: Carla (Faap), Joel Yamaji e Dora Mourão (ECA/USP); Arnaldo Fernandes Jr. e Plácido de Campos (CCSP). A seleta filmográfica foi composta por filmes curtos, médias e longas metragens dos mais representativos e premiados dos últimos anos. Realizadores atuantes no cinema paulistano: estiveram representados com seus trabalhos e alguns fisicamente. Entre eles podemos destacar Paulo Sacramento, Tata Amaral, Toni Venturi, Sérgio Bianchi, Laiz Bodansky e Roberto Moreira. Mas, a mostra também exibiu filmes de cineastas que estão em ascensão na cena cinematográfica nacional e internacional. Vale lembrar o fato de que o evento contou com a participação de expressivo público ouvinte, composto por estudantes, artistas, cineastas etc.

Além disso, gostaria de agradecer publicamente todos aqueles que participaram e colaboraram na edição deste projeto. Também, não posso deixar de mencionar os meus queridos alunos: Renata Mendes, Pedro Jorge, Eduardo Longo, Carolina Gidhetti e Marina Macedo pelo trabalho de transcrição dos depoimentos constantes nesta publicação, sem os quais esta não teria a dimensão aqui alcançada. Espero que estas sejam apenas as primeiras experiências dos jovens acima citados, que se revelaram dedicados pesquisadores e também prometem como futuros e atuantes cineastas.

André Piero Gatti

Pesquisador e Curador da Mostra O novo cinema paulista

## :: I - O MERCADO DE TRABALHO NO AUDIOVISUAL

**André Gatti** – Existem bases de dados as quais são construídas por entidades ligadas aos próprios setores, por exemplo, a indústria fonográfica, a indústria gráfica e por aí vai. Mas não existe um lugar, um centro de pesquisa que capture esse tipo de informação e disponibilize para os pesquisadores e interessados na área. Óbvio que o mercado de trabalho está diretamente vinculado ao mercado de consumo daquele produto ou objeto almejado; no caso o filme, o disco, esse tipo de coisa. Eu vou citar umas fontes de pesquisas para vocês, por favor, anotem. O site do Ministério da Cultura (MinC) é [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br). Este site apresentava uma pesquisa chamada Economia da Cultura, encomendada na época do governo Fernando Henrique pelo Francisco Weffort, então ministro da cultura, a uma fundação chamada João Pinheiro, de Minas Gerais. A fundação tinha a incumbência de delimitar, de compilar informações sobre a indústria cultural para saber qual o peso dela no PIB. Eles chegaram a um número irrisório, no meu ponto de vista, ou seja, a economia da cultura no Brasil representava 1% do produto interno, isto é, praticamente nada. Então, se ela representa somente 1% do PIB, como é que o MinC pode ter um orçamento maior que 0,5% do orçamento da União? Obviamente, o dado não é esse, ele é maior. A metodologia aplicada não foi a mais adequada, mas foi utilizada para atender a determinados interesses, mas eu não vou entrar no mérito da questão. Quando o ministro da cultura era o Celso Furtado, economista de renome internacional, ele afirmava que a economia da cultura era uma das economias mais representativas do Brasil. Afirmava ainda que essa economia representava cerca de 15% do PIB brasileiro. Veja que cada um chuta para um lado, é isso que eu quero mostrar para vocês. Não sabemos o tamanho da economia da cultura no Brasil, portanto não sabemos também o tamanho da economia do audiovisual no Brasil. Entretanto, em função dessa pesquisa do MinC, feita entre 1995 e 1996, houve, no Rio de Janeiro, uma certa comoção em relação a ela, e o Luís Carlos Prestes Jr. fez esse livro chamado *Economia da cultura*. O Prestes Jr., vale lembrar, foi criado na União Soviética, e lá estudou economia e cinema. Ele é um cineasta-economista, o que não é muito comum entre nós. Temos casos de cineastas-advogados, engenheiros etc., mas cineastas-economistas são poucos. Nesse livro, que

é difícil de achar, cujo título correto é *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*, ele faz um esforço gigantesco para mostrar que a cultura no Rio representa 3,8% do PIB interno do estado, ou seja, também não avançou muito. Pelo menos aqui se desenvolveu um método para atacar o problema. Na pesquisa da Fundação João Pinheiro, não ficou clara qual a metodologia utilizada para chegar àquele 1% do PIB. No texto do Prestes Jr., ele fez um esforço, que está mostrado na introdução, e existe um capítulo dedicado à indústria audiovisual. Esse texto é de 2002, então vocês vêem que os dados que temos são pouco representativos. No caso, os dados referem-se especificamente ao Rio de Janeiro, e já se passaram cinco anos porque, embora a publicação seja de 2002, os seminários que geraram esse livro foram realizados anteriormente. Não há uma tradição acadêmica no Brasil em estudar a cultura sob o ponto de vista econômico, isso é recente nos nossos estudos. De qualquer maneira, algumas coisas já estão apontadas. Independente disso, agora é uma questão de tempo. Não estou fazendo aqui proselitismo político. Eu sou um sujeito muito crítico em relação às posturas políticas dos nossos governantes, mas o ministro Gil conseguiu fazer com que o IBGE passe a analisar esses dados da economia da cultura no próximo censo. Mas, lembrem-se, os censos são feitos de dez em dez anos. O último é de 2000, então o próximo será em 2010. No andar da carruagem, com a tecnologia e tudo mais, será uma loucura essa primeira tabulação. Em 2009, vai surgir alguma mídia nova, com certeza. Cada vez mais, percebe-se a proliferação de novos objetos midiáticos de produção, reprodução e distribuição de audiovisual. De qualquer maneira, me parece que o governo brasileiro introjetou que essa informação é extremamente necessária. Sabemos que, nos países desenvolvidos, a economia da cultura tem uma representação muito importante. Nos EUA, por exemplo, a indústria do entretenimento, que inclui a indústria do audiovisual, é uma das maiores. Isso, na conta que os norte-americanos fazem, porque eles juntam tudo, desde transmissão de jogos pela TV, o dinheiro que é investido nos times de basquete, enfim, todos os esportes etc. Na realidade, o termo indústria cultural foi cunhado nos anos 40 por Adorno e é utilizado constantemente, mas existem outras denominações: indústria da mentalidade, indústria criativa, dentre outras, cada vez mais recorrentes e que se confundem em algum momento. Dito isso, partimos do pressuposto de que não sabemos

nada. É muito difícil, em torno dessa questão, especular sobre o mercado de trabalho. Eu tenho um exemplo que dou para os meus alunos. Em janeiro de 2005, num domingo, comprei três jornais, a *Folha*, o *Estado* e outro. Pego o *Estado de S. Paulo* e vejo a matéria “Mercado de trabalho audiovisual está em alta”. O O ESP faz uma matéria de duas páginas no caderno de empregos sobre o crescimento do mercado audiovisual em São Paulo. Legal, bacana, está crescendo. Tem lá uma entrevista com vários elementos. Já que está em alta, pensei: vamos lá ver os anúncios. Gente, não tinha um anúncio para a área do audiovisual. Que alta é essa? Se vocês olharem o *Los Angeles Times* ou o *New York Times*, vão achar anúncios que pedem profissionais de cinema como fotógrafo, montador etc. A indústria audiovisual no Brasil não está num desenvolvimento plenamente consagrado como a gente gostaria que ela estivesse. O que eu posso dizer para vocês é o seguinte: a economia da cultura é tida pelos ideólogos contemporâneos do neoliberalismo, principalmente, como a que mais cresce, e a economia do audiovisual tende a acompanhar esse crescimento mais ou menos da mesma forma. Em alguns países, ela tem crescido mais de 50% ao ano. Pensem bem: num sistema produtivo em que cada vez mais a presença do ser humano é menos necessária, a indústria da cultura se mostra como elemento capaz de absorver a grande massa de pessoas que quer se inserir no mercado de trabalho. Em banco não tem mais emprego. Hoje em dia, você conversa com uma caixa metálica, não é isso? A caixa metálica não tem dor de barriga, não adoece, não tem filhos, enfim, é só alimentá-la e ela funcionará durante anos. A relação custo-benefício é muito mais interessante. Na questão do audiovisual, da produção cultural de um modo geral, a presença do homem ainda é um elemento fundamental. Não sei até quando, mas espero que seja por muito tempo. Na realidade, percebe-se que a robotização anda a passos céleres. Na indústria audiovisual também, mas como há uma grande quantidade de canais de distribuição da produção, ainda há necessidade de novos produtos nessa área, ou, melhor dizendo, de novos produtores. Qual a reclamação que a maioria de nós tem em relação à TV a cabo? Repetição da programação. Isso porque não há conteúdo para preencher a programação, não é nem uma questão econômica. Claro que há uma falta de conteúdo de acordo com o padrão da programação. Dito isso, eu acho que estamos em uma situação muito curiosa: há uma sede, uma vontade

e, também, uma juventude que se encontra muito interessada, muito informada e capacitada para entrar nesse mercado que, ao que tudo indica, é um mercado amplo. Mas, ao mesmo tempo, existe uma série de problemas de ordem estrutural na economia do audiovisual que obstrui o crescimento da presença de novos produtores na atividade. No audiovisual, existe uma questão crucial, principalmente relativa ao cinema, que é nosso objeto do desejo: não há país no mundo ocidental em que o cinema esteja em um alto grau de desenvolvimento e não tenha algum tipo de aliança com a televisão. Mas não é esse tipo de aliança que está posta aqui no Brasil, tenham isso bem claro na cabeça de vocês. A presente constituição foi sacramentada em 1988 e tem dois artigos fundamentais para a sobrevivência do produtor de audiovisual independente no Brasil. Refiro-me aos artigos 221 e 222 da Constituição Cidadã. Esses dois artigos, até hoje, não foram regulamentados por lei, o que mostra o poder de mobilização dos elementos ligados à economia da televisão. O artigo 221 prega a regionalização das produções das televisões abertas no Brasil. E as produções têm de ser feitas por produtores independentes. Qual é o problema da televisão brasileira? É sua extrema verticalização, ela é muito concentrada. A televisão brasileira, de certa maneira, reproduz o modelo hollywoodiano dos grandes estúdios dos anos 40 e 50, mas esse modelo de televisão, praticamente, não existe em nenhum lugar do mundo. As televisões aqui produzem todo o seu conteúdo. Se vocês prestarem atenção na Rede Globo, mais de 60% de sua programação é produção própria, incluindo jornal, minissérie e outros tipos de programa. Nos EUA, historicamente, o máximo que as grandes redes fazem é o jornal, elas não fazem as minisséries, as *soap operas* etc. Esse conteúdo não é produzido por elas, normalmente, é realizado por empresas que são produtoras *majors* ou as próprias associadas às redes de televisão. Essa discussão não pode escapar. Existe um projeto da deputada federal Jandira Fegali, PC do B-RJ, trata-se de uma pessoa bem conhecida, ela quer regulamentar esses dois artigos da constituição, e ela não consegue por motivos óbvios. Na cabeça dos executivos da Rede Globo, da Record, a televisão já foi regionalizada. É só irmos para o interior para ver a TV Vale do Paraíba. Toda a produção do conteúdo é feita sob o tacão da empresa de radiodifusão à qual é afiliada. Então, gente, qual é a indústria audiovisual no Brasil? Não é o cinema nem o vídeo alternativo, é a televisão. Enquanto esse problema não for

atacado de frente, enquanto não houver uma mobilização, uma conscientização nesse sentido, dificilmente vamos conseguir dar vazão a essa juventude interessada em trabalhar com esse tipo de veículo. Além disso, o acesso das “pessoas comuns” à televisão é, praticamente, imponderável, você produzir um programa seu, chegar com ele embaixo do braço e vender para algum canal de televisão. Tem gente que vive disso porque existem canais de comunicação com pessoas lá dentro que facilitam, mas a rigor isso não existe, não acontece. Acontece quando fortuitamente você está aqui e um avião do Bin Laden passa, você filmou e consegue vender essa imagem. Mas isso é coisa do acaso, não é hábito. A televisão brasileira não tem o hábito de trabalhar com elementos que vêm de fora dela. Eu estava pensando num primeiro momento dessa conversa em mostrar números e estatísticas, mas resolvi não fazê-lo. Como estarei sempre presente, eu vou poder dar os canais, mostrar para vocês um material ligado a cinema etc. Uma questão que é destacada no citado texto do Prestes Jr. é que o Rio de Janeiro sempre foi o centro da produção audiovisual no país, e que, em determinado momento, a Rede TV!, a Record, o SBT, enfim, todas as redes, exceto a Globo, têm a sede em São Paulo. A “fuga” das centrais desses canais para São Paulo representou uma perda de dez mil empregos no Rio de Janeiro. Só vou passar uns números para gente entrar no nosso tema mais específico. No Rio, tem um negócio que se chama Pólo Rio de Cine e Vídeo que fica em Jacarepaguá, onde estão os estúdios do Diler Trindade, o maior produtor em atividade no Brasil, segundo o Prestes Jr. Esse pólo emprega cerca de 15 mil pessoas, melhor dizendo, postos de trabalho, pois a palavra emprego está caindo em desuso, ainda mais nessa área em que é difícil você estabelecer um contrato de trabalho, normalmente é mais uma relação de prestação de serviços. Mesmo assim, é uma indústria pequena, dez mil, quinze mil, são cinquenta, cem mil no máximo, num país que tem hoje quase 190 milhões de habitantes. Ainda é uma indústria muito concentrada sob esse ponto de vista, e isso por conta da televisão, fundamentalmente. Além dessa questão, o que a gente identifica é o desenvolvimento de novas mídias como, por exemplo, o DVD. Hoje em dia, o Brasil, segundo o Orlando Senna, secretário do audiovisual, é o 18º país em número de vendas em DVD, é o 12º em vendas de ingresso de cinema e é o 10º mercado audiovisual do mundo. Entretanto, a produção de conteúdo audiovisual no Brasil,

além do problema da televisão, da super-concentração num único canal, ainda apresenta outro, que é o controle que as empresas das cinematografias hegemônicas têm sobre o Brasil. Desse 10º lugar, o cinema brasileiro tem uma participação muito menor do que poderia ter na prática. É isso, obrigado.

**André Costa** – Boa-tarde. Eu estava ouvindo o André falar da questão dos classificados... Eu entrei na faculdade quando a Embrafilme foi defenestrada pelo Collor. Quando eu saí da faculdade, em 1994, caí em limbo de um, dois anos pós-faculdade de cinema. Eu procurava muito nos classificados, na letra C de cineasta. Nunca na minha vida eu vi “procurase um cineasta” com qualquer caracterização que fosse, nem para chamar para pesquisa ou para trabalhar de graça. Comecei a abrir o campo de pesquisa para comunicólogo porque lá no meu diploma vinha “faculdade de comunicação”. Começava com a mesma letra, então era fácil pesquisar, mas também não tinha. Videasta, muito menos. Um dia, estava dirigindo e sempre via esses adesivos de carro “consulte sempre um advogado”, “sem caminhoneiro este país não anda...” Um dia, eu vi “consulte um marceneiro”. Então, eu brinquei e fiz um adesivo “consulte sempre um cineasta” e coloquei no pára-brisa do carro. As pessoas estranhavam e se perguntavam “consultar um cineasta para quê?” Para que serve um cineasta, qual a função social de um cineasta? A questão, doze anos depois, continua sem resposta. Em parte porque a indústria ainda não foi consolidada, nem o seu papel está consolidado em termos econômicos e sociais. Culturalmente falando, inclusive. No entanto, a gente vê um alarde como nunca em termos da facilidade da tecnologia, da produção da imagem, do acesso à tecnologia na produção da imagem. É um cenário bem diferente do que se via em 1994. A gente vê como nunca veículos que dão vazão a certa produção audiovisual. TV a cabo não existia em 94, Internet com conteúdo multimídia, muito menos. No Brasil, a Internet com conteúdo textual e imagético começou em 95. Eu me lembro da linha discada, e hoje a Speedy anuncia 1 giga de velocidade... Lembro que eu conectava em um modem de 2.8, 2.4. Ou seja, não cabia nem pensar em conteúdo audiovisual. No entanto, a gente tem hoje, nesses veículos, uma possibilidade de vazão desse conteúdo. Mas a pergunta simples “para que serve um cineasta?” continua sem resposta. Desde aquela época, venho

tentando responder, tem sido uma busca contínua e venho me engajando em projetos que me permitam, ao menos, refletir um pouco sobre o papel social do cinema e dessa figura chamada cineasta. O que eu trouxe aqui hoje, no entanto, é uma coisa mais específica porque eu queria abrir um panorama, iniciar uma conversa – acho que tem muito a ver com o que o André colocou. Nós estávamos comentando que no Rio há dados sobre o mercado audiovisual e em São Paulo não há. Não temos conhecimento nenhum sobre o que estamos falando como mercado audiovisual; essa dificuldade a gente percebe na pele quando sai da faculdade: “para onde eu vou?”, “o que eu faço?”. Eu trouxe um mapeamento simples, não vamos aprofundar os detalhes, vou falar um pouco da perspectiva da formação profissional, quais são as possibilidades de formação profissional na área de audiovisual. O sujeito que, na adolescência, descobre que a área audiovisual é o que ele quer, tem afinidades com a área do audiovisual. Quais são as possibilidades de formação, em termos gerais? Eu não vou entrar em nomes de instituições, vou tentar não entrar, só desenhar isso em termos de perfis de formação. A primeira possibilidade, que já está posta há algum tempo, é a formação universitária. Há cursos de cinema, rádio e TV e audiovisual. A ECA-USP, há alguns anos, fundiu Rádio e TV e Cinema e agora utiliza o termo audiovisual. O perfil de saída desses jovens universitários para o mercado é, em geral, uma capacitação generalista. As faculdades formam diretores e produtores, a gente passa ao longo da faculdade por um ano de fotografia, um ano de roteiro, um ano de direção de atores. Mas, no fundo, a gente não verticaliza o conhecimento em nenhuma dessas áreas, a não ser que a gente queira e vá buscar informações dentro da universidade e fora, em uma área específica. O sujeito sai da faculdade e procura o mercado com um diploma de diretor ou produtor, e o mercado de trabalho tem batido de frente com esse perfil: pessoas que são diretores, mas não sabem trabalhar profissionalmente em uma área específica. São generalistas, e não têm o conhecimento de uma área específica para atuar profissionalmente tão logo saiam da faculdade. Como se coloca no mercado um diretor ou produtor sem experiência profissional? O mercado absorve esse profissional, mas ele acaba se encaixando em alguma especificidade, começa tudo do zero, como estagiário, é claro. Isso não significa que exista um plano de carreira, que a gente comece como assistente de produção, produção de objetos e depois vai galgando



e tem uma linha clara de progressão de carreira. Tenho muitos amigos que em 94 se formaram e eram produtores de objetos, ficaram dez anos como assistentes de produção até saírem da área. Isso enquanto diretores vindos de outras formações, economia, engenharia, chegavam como diretores nas produtoras em que esses amigos estavam. Não dá para falar em plano de carreira, não dá para falar em uma progressão de carreira saindo da universidade e indo para o mercado. Estamos falando de um mercado sobre o qual não temos dados, um mercado que nem consolidado está, muito menos no plano de carreira. Outra opção, também antiga, é a formação técnica, mais específica. A gente tem, tradicionalmente, o Senac e os próprios sindicatos, de maneira geral, que habilitam a pessoa a trabalhar no mercado, emitem o DRT. Porém, é um DRT que habilita para uma atividade específica dentro do rol de atividades que o audiovisual contempla. Quando a gente faz universidade, a gente tem um DRT mais amplo, podemos atuar em mais áreas. Quando a gente faz um curso técnico de roteirista de rádio, a gente tem um DRT para trabalhar como roteirista. É claro que as redes de televisão dão um jeito de pegar um profissional com DRT de roteirista e o coloca para trabalhar em outras áreas. Há uma série de meios de contornar a lei. O perfil de saída desses cursos, historicamente, é um perfil de capacitação específica, técnica. O que a gente tem visto recentemente é que as pessoas acham que a formação social em vídeo veio com o digital, mas ela já existia na década de 80 com o vídeo analógico; entidades como a Associação Brasileira de Vídeo Popular, a ABVP, e outras iniciativas já empreendiam projetos nessa linha de formação social com o vídeo, usando o ensino da técnica e da linguagem videográfica. No entanto, a gente vê hoje, especialmente de cinco anos para cá, uma proliferação de oficinas e de cursos de formação social que utilizam a linguagem videográfica, a técnica videográfica como instrumento. Essas entidades, ONGs, OSIPs, como o Instituto Criar de Cinema, Kinoforum e vários outros projetos de formação, em geral são voltadas para jovens de setores populares. Um dos perfis de saída é o de mediador cultural, o vídeo como meio que a ONG tem de chamar os jovens dos setores populares para trabalhar questões de cidadania, engajamento político, social, comunitário. Essas instituições usam o vídeo como um meio e formam jovens que também utilizam o vídeo como meio. Eles não são profissionais de vídeo; são mediadores culturais que têm no vídeo uma capacitação

específica. Mediador cultural é a pessoa capaz de usar o vídeo como ferramenta, e não uma pessoa que será capaz de se incorporar imediatamente ao mercado de trabalho audiovisual. É uma pessoa que pode, de repente, usar o vídeo dentro da sala de aula ou na sua comunidade como instrumento de documentação da comunidade, o vídeo como instrumento educativo, como instrumento de mobilização social e política. Os jovens que saem desses cursos têm um déficit grande de vivência em ambiente profissional. Entretanto, isso não acontece somente com eles, os universitários também têm esse déficit, e é aí que pega. O hiato entre a formação universitária e a realidade que o mercado demanda, a realidade do perfil que o mercado demanda, exige muita vivência profissional, e o universitário sai da faculdade, em geral, sem vivência nenhuma. Eu diria que a questão da vivência profissional é um problema para esses três tipos de formação. Hoje em dia, temos outras possibilidades de formação se desenhando, começando a se especificar, a se fragmentar. O mercado de formação audiovisual está começando a se complexificar. A gente tem o caso da Academia Internacional de Cinema, AIC. É uma escola particular de cinema que não está nem no mesmo nível da universidade nem no mesmo nível de um curso técnico específico. É uma escola paga que propõe uma formação não meramente técnica, mas uma formação mais verticalizada para o uso técnico do cinema, para os saberes e conhecimentos técnicos do cinema e do vídeo. Essa formação é destinada para aqueles que não querem fazer uma universidade, não querem cursar as aulas de humanidades que uma faculdade de cinema tem: sociologia, psicologia, todo o departamento de humanidades e suas disciplinas. É destinada a pessoas que querem estudar unicamente cinema e ter uma experiência mais prática no aprendizado. No entanto, qual o perfil de saída de uma escola como essa? Como o mercado vai absorver esse profissional ainda não é conhecido. O modelo dessa escola é baseado na New York Film Academy. Eles perceberam que essa escola de cinema em Nova York atraía vários jovens brasileiros, ou seja, eles identificaram uma demanda e abriram um curso nos mesmos moldes, com formação entre as outras duas que eu citei anteriormente, claro que grosseiramente falando. Minha contribuição será nessa formação social que a gente vê tanto nos jornais, alardeada no Festival Internacional de Curtas-Metragens: “o cinema na periferia”, “as produções periféricas”. São projetos como esses que eu tenho me engajado

há algum tempo. Na realidade, há cinco anos, então eu acho que dá para gente discutir por meio deles a formação audiovisual. Em que contexto essas formações sociais aparecem? No contexto de uma tecnologia do vídeo digital, que propõe preços mais acessíveis de equipamentos, captação e finalização em vídeo. É a câmera de vídeo mais em conta, a ilha de edição mais em conta, mas ainda não acessível para os jovens dos setores populares, que não vão conseguir comprar um Macintosh de 6 mil reais ou uma câmera miniDV, a mais barata entre 3 mil e 4 mil. O jovem do setor popular não pode, mas a ONG que está com projeto de ação social na comunidade desse jovem talvez possa. São projetos sociais, ações diferentes das realizadas pela ABVP. Eu costumo brincar dizendo que, em 1980, o VHS estava para os movimentos sociais assim como hoje a miniDV está para os projetos sociais, o que é bem diferente. Os projetos sociais, geralmente, são mediados por ONGs, instituições, terceiro setor; na década de 80, o VHS estava vinculado a sindicatos, movimentos de luta pela moradia, pela terra. A ABVP significava um pouco essa associação de movimentos sociais que tinham no vídeo uma ferramenta, um instrumental de ação. Hoje, a gente fala em projeto social, de inclusão social; é um outro contexto. Há uma tecnologia nova, novos meios de extroversão: Internet, TV a cabo, diferentes da década de 80, mas existe também um contexto de apropriação sócio-político muito diferente. Esses projetos de formação social em vídeo que a gente vê no jornal são, em geral, destinados para jovens entre 14 e 21 anos, faixa etária que tem problemas com a questão da empregabilidade, jovens de baixa renda da periferia paulistana que encontram dificuldade de acesso aos equipamentos urbanos, por mais públicos que eles sejam. Eu resumi os objetivos gerais que têm essas formações sociais em vídeo. São objetivos que passam na leitura do vídeo como meio. Muitas entidades usam o vídeo como um atrativo. Vamos chamar essa moçada para repensar sua condição, vamos propor projetos de inclusão. O vídeo tem se mostrado muito um atrativo para a moçada. Até grupos de hip hop têm usado o vídeo como outro elemento expressivo, indo além do grafite, da música e da poesia. As entidades, atentas a isso, entendem que o vídeo é um bom atrativo para trabalhar questões transversais de cidadania. Então, a gente vê nos objetivos dessas instituições a coisa de mediação, usar o vídeo como maneira de exercitar um olhar sobre a sua própria condição, exercitar estratégias, construção

de estratégias de atuação política e social desses jovens, como é que o vídeo pode ser para esses jovens um instrumento de inserção comunitária; não estou falando de inserção profissional, e sim inserção comunitária. Algumas dessas formações sociais abrem a possibilidade de ampliação das perspectivas de inserção profissional. Lentamente, os projetos de formação social em vídeo foram absorvendo, tendo que encampar a questão da inserção profissional. Os jovens demandavam isso; “tudo bem, estamos discutindo uma série de coisas, mas eu estou aqui porque gosto de vídeo e quero saber como eu vou trabalhar com vídeo de fato”. Por essa razão, tais instituições, nos últimos anos, têm enfrentado esse tipo de questão: afinal de contas, como é o mercado de vídeo? E aí a gente esbarra na falta total de dados. Não existem dados para dar aos jovens, respostas. Perduraram na década de 80 e 90 cursos de inserção profissional pelas mesmas entidades e ONGs na área de datilografia, cabeleireiro, áreas sobre as quais havia dados. E o mercado de vídeo? As ONGs, entidades do terceiro setor, levantaram expectativas... Todas as entidades que estão fazendo oficinas levantam expectativas de montão nos jovens com relação à sua inserção profissional por meio do vídeo. E que resposta dar se a gente não tem dados? Se continuássemos nas formações profissionais específicas, teríamos mais chance, mas e agora? Como é que a gente dá um curso de dois finais de semana numa comunidade, vai embora e deixa o jovem achando que já é cineasta e pode atuar no mercado? O que a gente faz com isso? Mil pessoas passaram por um curso e estão com expectativas de inserção profissional, e não existe nenhuma. A gente encara essa coisa do vídeo mais amplamente, não só o mercado audiovisual, mas o vídeo em suas funções sociais mais abrangentes, e começa a dar respostas para os jovens além do mercado audiovisual. Pensar no onde o vídeo está sendo necessário. Se a gente analisar, a demanda social pelo vídeo hoje é muito ampla: as escolas estão usando como ferramenta educativa. A ciência, os hospitais, a política estão usando o vídeo. Temos que repensar quais são as outras possibilidades de atuação do jovem conhecedor da técnica e da linguagem videográfica que não só trabalhar em produtora. Eu acho que há outras demandas ainda não mapeadas. Falta tanto mapear o mercado audiovisual quanto mapear qual é a demanda social do vídeo. Essas formações sociais têm, geralmente, dois perfis de saída. Jovens que não querem trabalhar em produtoras de vídeo, querem ser professores, querem

trabalhar na área de saúde pública, mas enxergaram no vídeo um auxílio para facilitar sua comunicação com as pessoas, que ajudaria a desenvolver estratégias de campanha de saúde pública. Alguns que querem ser professores entenderam o vídeo como ferramenta de ensino, de trabalho em sala de aula. Esses exemplos se encaixam nesse primeiro perfil. A outra metade é composta por jovens que criaram expectativas de trabalhar, de atuar no mercado de audiovisual, os que vêm com a pergunta: “e aí, que mercado é esse, o que eu faço?” Se eu, que tinha saído de uma universidade e tinha relações sociais não sabia responder, imagine o jovem de periferia. Há uma percepção generalizada de que o vídeo é demandado pela sociedade e que ele pode ser uma ferramenta interessante de educação e um mecanismo de inserção dos jovens socialmente excluídos. Porém, há um problema: como viabilizar de fato a oportunidade de o jovem ingressar no mercado de trabalho. Ele não pode fazer uma universidade nem pagar um curso no SENAC para obter o DRT. No entanto, eu vejo no *mailing* da lista Cine Brasil as pessoas que estão no mercado batendo de frente com os profissionais saídos das universidades, criticando o cineasta que não sabe ligar a moviola ou que não sabe ligar a luz na tomada. Falando do desenvolvimento de uma indústria do audiovisual, existe uma demanda intermediária de um perfil profissional que não está sendo coberta nem pela universidade nem pela formação técnica específica apresentada anteriormente. É preciso pensar se as formações sociais em vídeo, que procuram desenvolver estratégias para a inserção profissional dos jovens, não podem cumprir um papel importante no desenvolvimento do mercado audiovisual. Vamos falar em termos de viabilidade econômica: será que o mercado de trabalho audiovisual não necessita de um jovem com formação que não é técnica específica, mas generalista, não universitária? Um jovem interessado em ser técnico, em se expressar, em se inserir profissionalmente por meio dessa linguagem? Será que não existe essa necessidade? A gente acompanha algumas discussões e vai percebendo que a necessidade de fato existe, é real. Há técnicos que estão no mercado há muito tempo, sabem fazer câmera muito bem e, por outro lado, há diretores e produtores que não sabem nada de técnica, que ficam no estágio de assistente de produção. Algumas ONGs estão formando técnicos. O Instituto Criar é uma. Eles não oferecem uma formação generalista, o jovem que entra lá vai escolher entre o curso de câmera, de roteiro, de

maquiagem, de figurino, de fotografia e iluminação e o curso de edição. É uma formação claramente para inserção profissional; não tem essa coisa de mediação cultural que têm as outras ONGs e instituições. Isso é legal. As duas coisas são interessantes. A gente não pode criar uma instituição para formar mais gente para simplesmente colocar na fila. É preciso formar sujeitos autônomos que conheçam bem a linguagem e que saibam transitar entre as várias especificidades da linguagem. Agora, eu acho que não é nem para um lado nem para o outro. Se formarmos somente mediadores, eles terão problemas de inserção profissional, e se formarmos somente técnicos, eles também terão dificuldade de inserção no mercado de trabalho. De fato, todas essas iniciativas de nada adiantam se não forem discutidas as questões de empregabilidade, questões políticas de como incentivar a indústria audiovisual e se ela pode ter um papel importante na geração de emprego. Não adianta querer resolver essas questões de maneira neoliberal, por meio das ONGs, se não se tem uma política que cuide disso. O interessante é que existe uma lei chamada Lei do Aprendiz. Eu trouxe o decreto de 1º de dezembro de 2005. Não sei se vocês já ouviram falar da Lei do Aprendiz. Vou ler alguns artigos que eu acho interessantes. Vou começar com o artigo 9º, só para vocês entenderem. “Os estabelecimentos, de qualquer natureza, são obrigados a empregar e matricular, nos cursos de serviços nacionais de aprendizagem, um número de aprendizes equivalente a 5%, no mínimo, e 15%, no máximo, dos trabalhadores existentes em cada estabelecimento, cujas funções demandem formação profissional”. Ou seja, é uma lei que tenta regulamentar a inserção, a entrada de jovens no mercado de trabalho. Ela obriga os estabelecimentos, as empresas, a entrarem no programa de formação profissional de aprendizes. A gente tem a Lei do Aprendiz, um mecanismo de conquista política, e, no entanto, esbarra na questão da DRT, que é também uma garantia de direitos da classe trabalhadora do audiovisual; ela é um obstáculo para uma classe de jovens que querem ingressar no mercado. Há uma contradição: o jovem não consegue o DRT facilmente e por isso não pode trabalhar. Existe a Lei do Aprendiz que prevê isso, mas na indústria audiovisual isso não está sendo realizado. A TV Cultura emprega a Lei do Aprendiz nas áreas administrativas, mas na área de produção audiovisual, nos estúdios, não há um aprendiz. O Instituto Criar está fazendo uma parceria com eles para tentar inserir os aprendizes na

área de produção da Cultura. Nem diga isso porque os sindicatos vão cair em cima. Esse é o discurso. A gente tentou várias vezes se aproximar de redes de televisão, Gazeta, Cultura, e a resposta foi que não poderiam porque os sindicatos cairiam em cima. O sindicato dos trabalhadores. A Lei do Aprendiz prevê que algumas instituições podem ser tutoras do aprendizado desses jovens. Por exemplo, as ONGs poderiam se cadastrar como instituições que formariam jovens, e eles teriam, dentro das empresas de produção, uma vivência profissional, que é o que falta para todos os perfis apresentados. Só para vocês entenderem a lei: artigo 2º – aprendiz é um maior de 14 anos e menor de 24 anos – aquele período em que a gente não sabe como fazer – que celebra contrato de aprendizagem nos termos. Artigo 3º – contrato de aprendizagem é contrato de trabalho especial, ajustado por escrito e por prazo determinado, não superior a dois anos, em que o empregador se compromete a segurar o aprendiz inscrito em programa de aprendizagem, com a ONG, com a instituição, formação técnico-profissional, metódica, compatível com o seu desenvolvimento físico, moral e psicológico. O aprendiz se compromete a executar com zelo e diligência as tarefas necessárias a essa formação. Há uma série de deliberações com relação à formalização disso. Enfim, era essa a questão que eu queria deixar. A gente tem a regulamentação da profissão e tem a Lei do Aprendiz, mas a gente não consegue articular uma com a outra. O mercado não discute, os sindicatos não discutem isso. Acho que está na hora de a gente propor um debate nesse sentido para absorver tanto os profissionais egressos de universidades de uma maneira mais adequada, que eles possam ter vivência profissional, não saiam da faculdade e entrem no mercado sem saber o que fazer, quanto os jovens, que não têm possibilidade de ingressar numa faculdade e, no entanto, querem trabalhar nessa área. No meu entendimento, o mercado precisa desses jovens, dessa mão-de-obra. Quando a gente contata as TVs, elas se mostram interessadas, mas não podem. É com isso que eu gostaria de encerrar.

**Maíra** – Hoje, no Brasil, se discute muito a TV digital. Eu gostaria de saber se vocês acreditam que isso vai abrir um pouco mais a área da televisão para esses jovens.

**André Gatti** – Com a TV digital que será colocada no mercado eu creio que não. A proposta de uma televisão digital que teria um espectro maior de canais foi totalmente defenestrada, como se viu no fórum que reuniu as entidades do setor. O governo Lula optou pelo modelo japonês, que troca a quantidade de canais pela qualidade da imagem. Eu creio que com o modelo a ser posto em prática, isso não vai acontecer. O proposto anteriormente quebraria o monopólio da televisão. O Fernando Henrique não teve coragem de tomar uma atitude em relação à TV digital, ele empurrou com a barriga e jogou para o Lula, que parece também empurrar para o outro governo, mesmo que seja o dele. No meu ponto de vista, pelo que eu li, é um assunto sobre o qual estou razoavelmente bem informado, a televisão digital não vai abrir espaço para produtores independentes. Fica mais ou menos claro quando se percebe como a indústria está jogando, principalmente nesse momento de copa do mundo, vendendo monitores de cristal líquido, tela plana. É desse tipo de televisão que estamos falando: alta qualidade da imagem, mas com poucos canais.

23

**André Costa** – Quando a televisão surgiu, em qualquer desenvolvimento de tecnologia de comunicação, não se pensava no conteúdo que iria preencher a grade de programação, pensava-se somente em vender aparelhos televisores. A indústria que fabricava rádios foi quem inventou uma coisa que era, mais ou menos, um rádio com imagens, na perspectiva de vender aparelhos receptores, televisores. A questão do conteúdo foi pensada num segundo momento e, de novo, nós estamos passando por isso. A Internet também. Quando ela surgiu, falava-se muito no conteúdo que iria preenchê-la, até mesmo conteúdo audiovisual. A Internet veio depois, a reboque; primeiro, se alardeou que ela era a coisa do momento e nem se sabia o que iria conter essa tal de Internet e se vendeu computador, se vendeu *modem*. Agora, com a TV digital, é a mesma coisa, estamos na discussão meramente da tecnologia. Quando existe possibilidade de se discutir conteúdo dentro da discussão de tecnologia, ela se restringe à questão da resolução da imagem.

**André Gatti** – Para complementar: qual é o objeto mais caro que você pode ter na sua casa, não sendo uma obra de arte, obviamente? É um monitor. Existem monitores de televisão de até R\$ 50 mil. Custa o



mesmo que uma Ferrari, praticamente. É isso que o André falou, eles estão investindo no *hardware*.

**Aldo, da revista *Viração*** – Sou pernambucano, acabo de chegar a São Paulo. Salientando a questão da TV digital, o terceiro setor está se reunindo para combater a decisão pelo modelo japonês, até porque tem influência da Globo por trás, já tem uma relação para decidir e tal. Até porque o próprio ministro das comunicações tem ligação. Eu queria uma resposta sólida para a pergunta que eu vou fazer agora: o que precisa para, a partir deste momento, criar uma indústria cinematográfica no Brasil? Eu acho que tem a questão do investimento, toda uma questão estrutural, mas eu gostaria de saber uma resposta sólida, que pode ser lapada para iniciar.

**André Gatti** – O cinema no Brasil existe desde 1896. O primeiro filme foi feito em 1898, e o primeiro de ficção é de 1907. O primeiro estúdio é de 1930. A história do cinema no Brasil é a história da tentativa da implementação de uma indústria cinematográfica. O que nós temos na nossa história são espasmos industriais. No texto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio afirma que o cinema, por si só, não tem forças para se estabelecer como indústria, ele precisa que a sociedade floresça industrialmente, logo, o cinema vem a ser um desdobramento do desenvolvimento social do país. Nesse sentido, tem um outro texto chamado “Moderna tradição brasileira”, em que o autor, Renato Ortiz, tenta dar conta de quando surge a indústria cultural no Brasil enquanto tal e como ela se constituiu. Ele tenta, mais ou menos, balancear como o cinema não conseguiu ocupar os mesmos espaços que outras indústrias ligadas à indústria cultural conseguiram, por exemplo, a indústria fonográfica num determinado momento. Hoje em dia, nós não temos mais grandes gravadoras brasileiras. A Trama é uma gravadora brasileira, mas é de médio porte. As grandes são todas estrangeiras, que vendem conteúdo brasileiro porque o brasileiro gosta da música brasileira. No caso específico do cinema, a questão não só é de ordem econômica, mas também de ordem tecnológica, de conhecimento. O cinema é uma indústria. Todos já ouvimos falar sobre o tripé da indústria cinematográfica: distribuição, exibição e produção. Na verdade, existe uma outra indústria, superimportante dentro

do cinema, as indústrias técnicas, sobre as quais não temos praticamente domínio nenhum. O labor cinematográfico, videográfico e digital no Brasil é praticamente todo importado ou vem através de caixas pretas de tecnologia. Não dominamos a tecnologia do cinema, dominamos a tecnologia do conteúdo, digamos assim, da narrativa cinematográfica. Na atual conjuntura, com a tecnologia das câmeras digitais que a gente tem, só existem no Brasil três engenheiros capazes de mexer nessas câmeras de ponta que custam mais de 500 mil dólares. Como você vai fazer uma indústria com três engenheiros que podem mexer em uma câmera? Não dá. Falta uma estrutura tecnológica, falta conteúdo, não basta que nossos cineastas vão estudar na universidade da Califórnia e voltem para o Brasil cheios de idéias porque não vão conseguir fazer cinema, a gente não domina o cinema como um todo. A gente só domina uma parte. E isso, de certa forma, é o retrato do nosso subdesenvolvimento.

**Regina** – Eu gostaria de saber qual a opinião de vocês sobre a pirataria no audiovisual.

25

**André Costa** – Pirataria de conteúdo ou de meios técnicos? É muito interessante o que o André estava falando: como vamos criar uma indústria cinematográfica, videográfica brasileira se usamos uma câmera Sony? Acho que essa coisa de não ser só o tripé, mas também ter a indústria dos equipamentos, é uma coisa para a gente pensar. Você se refere à pirataria de conteúdos? Isso também se refere ao que o André estava falando; as grandes empresas de distribuição de DVDs não são brasileiras. Eu comemorei há pouco no carro que a Videofilmes está se empenhando em introduzir no mercado de DVDs filmes aos quais não temos acesso, tanto nacionais quanto internacionais. São poucas as distribuidoras brasileiras que têm o poder de colocar esses títulos no mercado, de dialogar com essa demanda. Se a gente pensar, o aluguel de DVD ainda é caro para uma grande parcela da população; a compra e o aluguel. Por isso, nesse sentido, essas formações sociais estão ligadas à produção e nenhuma discute formar jovens para criar redes alternativas de exibição, videolocadoras populares, que pode ser um instrumento importante de vazão das produções populares. Videolocadoras a um, dois reais. Acho que os projetos de formação nessa área precisam trabalhar com essas

outras pontas, como distribuição e exibição. Pensar em como desenvolver alternativas.

**André Gatti** – Eu, a rigor, sou a favor da pirataria, dependendo da pirataria. Eu não sou a favor da pirataria que se constitui em torno do crime organizado, que vai lá e se apropria do direito do autor. Essa questão do direito do autor está, cada vez mais, sendo posta em xeque. No fundo, a pirataria se resume ao conteúdo, à idéia, ao desenvolvimento daquela idéia. Temos o exemplo clássico da Napster, que disponibilizou músicas na Internet. A indústria fonográfica já se conscientizou de que não adianta combater a pirataria em CD. Não sei se vocês sabem, mas de onde vem o maior faturamento da indústria fonográfica hoje em dia? Do celular. Os *ring tones* são a maior fonte de faturamento da indústria fonográfica hoje. Eu estou usando essa indústria como modelo porque ela é a que se ressentente mais com a pirataria. Quando o CD entrou no Brasil, nós vendíamos noventa, cem milhões de CD por ano. Hoje em dia, estamos vendendo cerca de quarenta, cinqüenta milhões de CDs, ou seja, as vendas caíram pela metade. A questão do direito autoral está sendo muito discutida, tanto que diversos músicos já disponibilizam suas músicas na Internet e abrem mão de seus direitos, não vão ficar caçando quem está baixando a sua música porque com a tecnologia atual é muito difícil combater esse tipo de “pirataria”. Em 2003, fizemos um encontro aqui no Centro Cultural São Paulo para rememorar os cinqüenta anos da premiação do filme *O cangaceiro* em Cannes, e trouxemos o Jacques Deheinzelin. O Jacques é uma figura histórica, está com setenta e poucos anos, uma grande personalidade que trabalhou na Vera Cruz e se especializou em estudos de economia do cinema. Teve um determinado momento em que ele soltou uma frase que até hoje eu repito: “esse comunismo tecnológico...” É isso mesmo, a tecnologia do capitalismo irá se auto-destruir. O problema do cineasta é um pouco diferente do caso do músico. O músico está ligado a uma forma de expressão performática, então as grandes bandas vivem de shows, de disponibilização de materiais em celular. A indústria mudou, tanto que a indústria fonográfica resolveu, paulatinamente, parar de vender CD; dá muito trabalho pela questão do retorno financeiro. Eles abriram mão disso. Hoje em dia, você baixa qualquer música e qualquer filme pela internet; só não baixa se você não tiver um computador

com potência e paciência. No caso do audiovisual, tem um elemento complicador: como o cineasta irá sobreviver? O músico faz turnê, e o cineasta? É uma situação transitória, creio, não sei no que ela irá se desdobrar, mas eu acho instigante. Pensar que nos meus quarenta e sete anos de vida estou vivenciando um momento de transição tecnológica tão importante quanto aquele que o Edison e os Lumière viveram na transição do século XIX para o século XX, quando foram introduzidos os novos meios de reprodutibilidade da obra de arte, seja o fonógrafo, seja o cinematógrafo. Hoje, estamos vivendo a mesma situação, e ela tem seus dilemas. O Edison erigiu a Motion Pictures Patents Company, *trust* que controlava a tecnologia do cinema e da veiculação do conteúdo nesses meios porque o cinema nasceu sob a ótica do capital monopolista. É um momento muito interessante, estamos vivendo um período de transição, muito rico e de incertezas. É preciso ter isso muito claro. Nada é estável, está tudo por vir ainda porque os elementos ainda não se estabeleceram tais quais eles são. A pirataria é grande, mas, por exemplo, para você usar o seu ipod, você precisa comprar o conteúdo no *site*. A indústria vai se adequando. O problema dela é não perder o controle do mercado, dessas empresas que já estão secularmente estabelecidas porque são as mesmas de sempre. É um momento muito rico, a gente não tem que ter medo dele não. É óbvio que não dá para compactuar com situações de pirataria vulgar, que coloca o Brasil entre o terceiro e o quarto maior país em índice de pirataria no mundo, que, na verdade, só reforça a indústria cultural hegemônica. Ela prefere filmes como *O código Da Vinci*, *King Kong*, *Dois filhos de Francisco*; veja se um filme seu é pirateado? É pouco provável. É uma indústria que rouba a própria indústria, mas reforça os valores dela. O capitalismo é isso, é assim que ele funciona. Ele tem essa organização, perde de um lado, mas ganha por outro porque quem faz o suporte, o papel, a caixinha são sempre as mesmas empresas. É meio complicado isso. Obviamente, os autores se sentem feridos, mas eles têm que ter claro que essa denominação nem sempre existiu. Antes disso, a figura do autor não era tão reconhecida enquanto tal, tanto que os grandes pintores tinham dezenas de estudantes que assinavam por eles.

**Thaís** – Voltando aos classificados, a gente sabe que existem inúmeras vagas em sites de empregos. Eu gostaria de saber se vocês conhecem algum

site ou jornal que ofereça vagas de emprego na área de audiovisual.

**André Costa** – Tem algumas revistas especializadas, a *Tela viva*, que tem alguns classificados de produtoras, de pequenos serviços. Agora, classificados de emprego eu acho que a *Tela viva* também não tem. Tem a versão *online*, [www.telaviva.com.br](http://www.telaviva.com.br).

**Cícero Marques, ator** – Eu gostaria de saber de vocês o que levou ao renascimento do cinema nacional, se de fato houve esse renascimento ou foi, como ele falou [Gatti], uma convulsão cultural.

**André Costa** – O André pode falar melhor sobre isso, mas acho que o cinema brasileiro sempre sofreu esses ciclos, não foi André?

**André Gatti** – A história do cinema brasileiro é a ciclotimia e, dentro dessa ciclotimia, ela tem espasmos de produção que, ao longo da história, alguns são maiores e outros menores. A questão é que houve uma mudança de modelo de produção do cinema brasileiro na transição de 80 para 90, o que redundou nesse sistema de produção que está aí, totalmente ancorado numa benesse estatal. Esse sistema já está mais do que saturado, há muito tempo, tanto que a Lei do Audiovisual deverá passar por uma reformulação, não sei em que grau de profundidade porque o sistema que nós temos não garante a continuidade da produção. Os filmes não têm que se pagar, não obedecem à lógica do mercado capitalista. Um filme como *Casa de areia*, feito pelo Andrucha Waddington, um bom cineasta, um filme de R\$ 8,5 milhões, filmado no meio do nada no Maranhão com a sogra, o sogro e a esposa do diretor, fez apenas 80 mil espectadores. Eu pego um outro exemplo, o filme chamado *Desmundo*, do Alan Fresnot, cineasta aqui de São Paulo, que gastou R\$ 6,5 milhões e o filme fez setenta mil espectadores. Isso não pode continuar, gente! As pessoas não podem fazer filmes de orçamento tão elásticos com desempenhos tão pífios. A Lei do Audiovisual foi feita com o intuito de transformar o cinema no Brasil em indústria. Mas como fazer uma indústria com um filme que custa R\$ 6 milhões e rende 300 mil de bilheteria? Não dá, alguma coisa está errada. Sem falar nos casos enigmáticos do Guilherme Fontes e outros. Esse é um ciclo que, ao que tudo indica, já está saturado. A expansão da

produção de filmes está limitada a um determinado número, e ela não consegue ir além. Os índices de produção e inserção no mercado que a gente tem visto estão muito mais distantes do que os que nós tínhamos nos anos 60, 70 e meados dos anos 80. Então, a palavra retomada é de razoável equívoco, mas que foi consolidada pelo uso. Não vamos querer mudar o adjetivo porque vai dar muito trabalho. Na realidade, não há uma retomada no sentido estrito, há no sentido lato porque, como se fez pouco filme durante o período de 1991 a 1994, pode-se dizer que houve uma retomada sob o ponto de vista de quantidade. Nós tivemos um índice bom em 2003, o ano de *Carandiru, Os normais*, quando três ou quatro filmes fizeram juntos mais de dez milhões de espectadores. No ano passado, fizemos menos, neste ano, faremos menos ainda, então as perspectivas não são muito alvissareiras.

**Itamar, operador de câmera e editor** – Vocês não acham que há uma deficiência da nossa mídia, que não tem essa coisa de divulgar mais o nosso cinema? Me revolta o fato de querer assistir a um determinado filme brasileiro, vai a uma locadora e não consegue achar de jeito nenhum. Qual é o seu ponto de vista?

**André Costa** – Com relação a essa questão de a gente ter dificuldade de ter uma garantia de exibição dos filmes nacionais, a gente tratou aqui algumas vezes, o fato é que as grandes empresas de distribuição estão nas mãos dos estrangeiros. O André também chegou a apontar a única possibilidade, talvez, do cinema nacional, que a gente vê acontecendo: os filmes nacionais que a gente encontra nas locadoras, distribuídos com várias cópias, exibidos em várias salas de cinema... Quais são esses filmes? Os filmes produzidos pela Globo ou pelas grandes produtoras ligadas à televisão. Eu acho que a parceria da televisão com a indústria cinematográfica é, absolutamente, vital. Não há outro caminho possível, mas o problema é que não conseguimos discutir isso. A própria discussão da TV digital é um desdobramento das discussões anteriores com relação à Ancinav... Eu não vejo outra saída que não seja a parceria com a televisão.

## :: II - PANORAMA DO NOVO CINEMA DOCUMENTÁRIO

**André Gatti** – Hoje será nossa quarta palestra, uma conversa diferente das que tivemos nos outros dias. Vai ser menos prática e mais conceitual, mas tratando de um tema que me parece de bastante interesse nosso: o filme documentário. É o tipo, o gênero do cinema brasileiro que tem produção mais regular, mais constante. Trouxemos para falar sobre o documentário brasileiro dois professores e pesquisadores que têm se dedicado a estudar esse gênero de filme: o Arthur Autran, colega de longa data, professor Curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, e o Flávio Brito, que dá aula na Faap.

**Arthur Autran** – Boa-tarde a todos, primeiramente quero agradecer o convite do companheiro de longa data aqui, André Gatti, para participar da discussão sobre o cinema contemporâneo paulista. À nossa mesa cabe discutir o documentário realizado nesses últimos anos. Vou partir de considerações bem gerais sobre o documentário paulista e depois me deter um pouquinho numa particularidade temática da produção de São Paulo que está bem contemplada na programação de filmes elaborada pelo André Gatti. Em termos gerais, o que é importante a gente lembrar na produção paulista e na produção brasileira é que a produção de documentários cresceu muito nesses 15 últimos anos. Este crescimento numérico decorre de vários fatores, em especial as leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual. No caso do documentário, há também editais específicos de fomento, principalmente através do Ministério da Cultura. Ademais, e sobre isso não vou me aprofundar muito, as novas tecnologias baratearam a produção de documentário. Por outro lado, há o aparecimento de um novo *locus* através do qual o documentário consegue um caminho de exibição, que são os canais a cabo. Também é necessário citar o aparecimento no Brasil, a partir dos anos 1980, de festivais de cinema dedicados ao documentário. Exemplo importante é o festival que ocorre aqui em São Paulo, o “É Tudo Verdade”, que, em suas dez edições, vem apresentando o melhor da produção mundial e brasileira. Há também um festival importante de documentário etnográfico em Belo Horizonte e merece ser citada ainda a Jornada da Bahia, que apresenta ficções, porém seu escopo é mais voltado para o documentário, e, neste sentido, é o festival mais antigo. Então, essa série de fatores que estou

citando livremente colabora na produção e na difusão dos documentários.

**André Gatti** — Só a título de informação: Nesse É Tudo Verdade, houve inscrição de 400 documentários.

**Arthur Autran** — Então se vê pelos dados levantados pelo André e por nós também, que há uma produção expressiva tanto em São Paulo como no Brasil de forma geral. O documentário paulista se insere nesse quadro mais geral, mas com uma diferença importante em relação à produção carioca: em São Paulo não há uma presença ideológica, estética ou até psicológica tão forte como no Rio de Janeiro dos cineastas mais antigos. No documentário carioca, a atuação do Geraldo Sarno, do Eduardo Escorel e principalmente do Eduardo Coutinho, tem um peso muito forte, seja de influência, seja de oposição. Hoje, alguns jovens cineastas do Rio, até com muito exagero, querem evitar a influência o Coutinho. Então, por influência ou por oposição, a marca da geração anterior de documentaristas é muito forte no Rio. Em São Paulo, embora evidentemente existam cineastas que produzem faz vários anos, o peso é bem menor. Podemos citar João Batista de Andrade – nosso secretário de Estado da Cultura – o Renato Tapajós, mas eles não têm esse peso sobre a nova geração de realizadores paulistas. Seja um peso positivo, por influência de inspiração, seja um peso mais negativo, considerando a presença opressiva, castradora, para usar uma imagem batida de viés psicanalítico. É uma diferença que me parece importante. De outro lado, vocês têm dentro de um conjunto enorme de filmes produzidos aqui em São Paulo alguns filmes que buscam renovar esteticamente a tradição brasileira de documentário. Eu não vou citar todos que vão nesta direção, apenas alguns, presentes ou não na mostra. *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999) é um filme muito interessante porque retrabalha de forma inovadora imagens de arquivo. Ele existe em vídeo e em DVD, vocês não têm dificuldade de encontrá-lo. O documentário de forma geral tende a trabalhar com material de arquivo sempre muito grudado no referente histórico, por exemplo: se o filme tem material de arquivo sobre a Segunda Guerra Mundial, o filme se refere diretamente a isso. No caso do documentário do Masagão, não. Ele vai usar o material de arquivo para trabalhar conceitos mais gerais. Por exemplo, os materiais sobre guerra são trabalhados mais no sentido de uma conceitualização



audiovisual da questão da violência e da barbárie. Trata-se de um filme bem interessante. Um filme importante que obteve público razoável para um documentário é o do Paulo Sacramento: *O prisioneiro da grade de ferro* (2003). É um filme que recoloca a questão da representação do outro de classe. Como ele recoloca isso? Principalmente nos momentos em que fica indistinto quem realizou as imagens, não sabemos se foi a equipe profissional – pessoas pagas pelo Paulo para fazer o filme com ele – ou os presos que fizeram a oficina de audiovisual que o Paulo ministrou no Carandiru. Quem viu o filme deve lembrar que, em diversos momentos, fica indistinto, não se sabe mais quem realizou as imagens. Há momentos em que fica claro; em outros, os mais instigantes do filme, são aqueles em que nós, do público, não identificamos e é impossível identificar. Dois outros documentários que eu destacaria são curtas-metragens. *Mariga*, filme experimental do Paulo Gregori, de 1995, é uma evocação do assassinato do líder político Carlos Marighella, uma evocação que problematiza a questão docudrama. Se o espectador não tiver uma série de informações antes de assistir a fita, ele não vai compreender o que o filme evoca. O filme problematiza o próprio sistema de informação do documentário, particularmente o docudrama. O outro documentário de curta-metragem que eu citaria é bastante perturbador, trata-se de um filme realizado por um ex-aluno da ECA. Eu o assisti apenas duas vezes, mudo muito de opinião a respeito dele: *Cemitério de elefantes* (2000), de Rodrigo Lorenzetti. Este filme documenta o laboratório de um ator que vai fazer uma peça chamada *Cemitério de elefantes*. Ele ensaia com o Zé Carlos Machado, do grupo TAPA, que recomenda ao ator, que vai interpretar um alcoólatra, um laboratório com moradores de rua alcoólatras. O documentário se centra no encontro entre o ator e essas pessoas, que bebem muito, em geral cachaça. É tudo muito tenso: fica explícito em algumas seqüências que o ator só está jogando com as pessoas; em outros momentos, parece que as pessoas é que jogam com o ator, pois ele perde um pouco a noção das coisas já que se embebeda demais, entra no mesmo clima alcoólico que os moradores de rua. É um filme que lida com a questão da ética no documentário, por isso mesmo às vezes é meio perturbador, mas não deixa de ser interessante por botar o dedo na ferida de uma questão que me parece central no documentário brasileiro: a questão da representação do outro de classe. Não falta ao documentário de São Paulo uma larga amplitude temática. Nesses últimos anos há desde biografias de artistas

como *O pintor*, dirigido por Joel Pizzini em 1995, um belo documentário sobre o Iberê Camargo; ou *Geraldo Filme*, sobre o sambista de mesmo nome, dirigido por Carlos Cortez, em 1998. Há também biografias de líderes políticos, com destaque para *O velho*, sobre o Luis Carlos Prestes, filme dirigido pelo Toni Venturi em 1997. Há, claro, dentro de uma tradição maior do cinema documentário brasileiro, que data dos anos 1960, registros da cultura popular. Um filme significativo é *Fé*, do Ricardo Dias, de 1999. Identificamos ainda filmes sobre as lutas políticas das organizações populares, como *Dia de luta* (2006), que estava em cartaz até a semana passada, direção do Toni Venturi. Há filmes relativos à ecologia, cuja produção não é pequena. O André programou na mostra alguns dirigidos pelo Pascoal Samora. Eu citaria ainda *Terra do mar*, longa-metragem do Eduardo Caron e da Mirella Martinelli, de 1998. Há também filmes sobre a pobreza e a miséria em São Paulo, como *À margem da imagem*, filme dirigido pelo Evaldo Mocarzel em 2002. Vale lembrar que há até filmes na primeira pessoa, uma produção muito pequena no Brasil e em São Paulo também. Aí, destaca-se o *33*, do Kiko Goiffman, de 2004. Para quem não tem intimidade com a discussão sobre documentários, filmes em primeira pessoa são aqueles que registram aspectos da vida do próprio realizador. O Kiko é filho adotivo, e o filme é sobre a busca de sua mãe biológica, que ele não sabe quem é. A produção de primeira pessoa é muito forte no exterior, particularmente nos EUA. Os teóricos do documentário, pelo menos os norte-americanos, tendem a ver nesse tipo de produção, nesse filão, uma das parcelas mais interessantes do documentarismo atual. A proposta do filme do Kiko é bem interessante, mas não chega a dar muito certo porque ele não faz o que seria central: uma postura agressiva em relação à mãe adotiva. Ele tem dificuldade em fazer isso, em criar um clima de enfrentamento, o que é terrível do ponto de vista filial, mas do ponto de vista cinematográfico seria necessário para dar ao filme uma força maior. É um filme interessante mesmo assim, uma das poucas experiências brasileiras nesse sentido. Também me chama atenção porque é um dos poucos filmes brasileiros do campo do documentário a tematizar a classe média. Isso é bem raro no documentário brasileiro e paulista. Saio do geral para o particular, dialogando com a programação de filmes do André, que pelo menos no campo do documentário achei muito interessante. Há um filão da produção paulista – engraçado é que ela não é tão recorrente no resto do Brasil; ela existe mas

não é tão forte como aqui em São Paulo – que particularmente me interessa: são os filmes que tematizam o próprio cinema brasileiro. Há uma enorme produção de filmes em São Paulo abordando o assunto. Uma característica desta produção é não há restrição de cronologia, podem pensar que é tudo filme sobre o Cinema Novo, sobre Glauber Rocha, mas não. Há desde um longa muito bom sobre um cineasta dos anos 1920 chamado Silvino Santos, trata-se de *O cineasta da selva*, (Aurélio Michiles, 1997), até um curta muito interessante que repassa o cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960 visto por um dos seus mais importantes astros e diretores, Anselmo Duarte, trata-se *Cinema pagador*, da Isabel Ribeiro e Henrique Pires, produção da Faap de 2003. Tem documentário sobre um cineasta marginal: *Candeias - da boca pra fora*, do Célio Gonçalves, de 2002, que aborda o Ozualdo Candeias. Tem um filme sobre o produtor Antônio Pólo Galante: *Galante – O rei da Boca*, do Alessandro Gamo e do Luis Alberto Rocha Melo, de 2003. Há um documentário também sobre o José Mojica Martins, *Maldito – O estranho mundo de Zé do Caixão*, feito por Ivan Finotti e pelo André Barcinski em 2001. Só para dar alguns exemplos. E vocês têm filmes até sobre o improvável encontro do cinema brasileiro com o grande público, que é recente, o *Cine Mambembe – O cinema descobre o Brasil*, de 1999, da Laís Bodansky e Luis Bolognesi. Esses filmes, na realidade, são muito parecidos, se inspiram no passado brasileiro, mas essa inspiração, ao contrário do que pode parecer, não é marcada pelo viés estético. Então, o filme sobre o Candeias ou o filme sobre o Galante não se parecem com filmes realizados por eles, não é, portanto, uma inspiração estética. Também não há inspiração ideológica. O Anselmo Duarte tem posições bem fortes em relação a determinados tipos de cinema, ele é contrário ao Cinema Novo, mas o *Cinema pagador* não é um filme que necessariamente se engaje às idéias de Anselmo Duarte. O que nós temos por parte desse conjunto de documentários é uma espécie de elogio ao esforço empreendido pelas pessoas ou grupo registrados nos filmes. E esse elogio se dá de que forma? Em geral, de maneira bastante romantizada e pautada por uma idéia muito discutível: no passado, o cinema brasileiro teria tido um grande e fiel público. Ou então defendem que o cinema brasileiro já teve um impacto mais relevante do que atualmente. O problema dessa produção é que, embora ela procure uma identificação com o passado, elogie os cineastas do passado, essa identificação é marcada por um clima de saudade. Saudade de tempos em que as coisas seriam, pelo menos na

perspectiva dos filmes, mais fáceis, mais simples. Em geral, não há nestas obras problematização do passado. Parece-me, nesse sentido, que o mais representativo, embora esteticamente não seja o melhor, é o emblemático filme sobre Ozualdo Candeias. Isto porque a gente nunca vê o rosto dele, o rosto está sempre coberto por um capacete de motociclista; também há poucos trechos de filmes do cineasta. Não há uma aproximação maior em relação a ele. É tudo marcado por depoimentos em torno de quem é o Candeias, depoimentos meio oficiais, bem diferentes até do próprio diretor. Outro filme significativo é o *Cine Mambembe*, da Laís Bodansky e do Luis Bolognesi “Cine Mambembe”, para quem não sabe, é o seguinte: a Laís e o Luis, há alguns anos, tinham um projeto com este nome através do qual levavam a projeção de curtas e longas brasileiros à periferia de São Paulo. A partir de um certo momento, conseguiram verba do governo federal para levar o projeto, que é interessante, a várias pequenas cidades do Brasil, principalmente as que não têm sala de exibição. Eles resolveram registrar e fazer um documentário sobre isso. Até aí, tudo bem, estou descrevendo o assunto do filme. O problema é que o documentário do encontro do Luis e da Laís com determinados tipos de público no interior vai dar vazão a um discurso totalmente romantizado sobre a relação do público popular com o cinema brasileiro, um discurso que me parece totalmente fora de eixo. É curiosa a preocupação do cineasta com relação ao público popular, justamente quando este público já não vê filmes brasileiros. É o que se passa hoje. O *Cine Mambembe* me parece um filme significativo exatamente pela absoluta falta de problematização dos realizadores a respeito dessa questão do público. Por que esse público não vai mais assistir aos filmes? Os realizadores preferem entender de forma romântica: o público não vê mais filmes porque não têm salas de cinema no interior. Mas por que fecharam as belas salas do interior? Por que não tem mais salas de rua? Aí não se discute, a resposta fica restrita ao saudosismo, não há uma análise concreta de relações econômicas. Nesse conjunto de filmes sobre o cinema brasileiro parece que esse passado serve de caução, de justificativa do presente. Diante da produção atual, em geral com pouco público, surge o passado brilhante, de pessoas brilhantes, que acaba por justificar o presente não tão brilhante e quem sabe anunciar o futuro um pouco melhor. O curioso é que finalmente a história do cinema brasileiro passou a ser vista pelos cineastas, que antes a negavam bastante, de uma perspectiva positiva. Não

deixa de ser algo novo e até interessante. O problema é que esse olhar é congelado. Eu falaria ainda de uma exceção nesse conjunto de filmes, talvez tenham outras, eu não vi todos os filmes sobre o passado do cinema brasileiro realizados nos últimos anos, mas vi quase todos. Eu me refiro a um documentário infelizmente pouco visto, uma produção do Itaú Cultural. Vocês podem encontrá-lo para assistir de graça na videoteca do Instituto Itaú Cultural: *Sobre os anos 60*, do Jean-Claude Bernardet, historiador, crítico de cinema e roteirista. Produção de 2001, só trabalha com material de arquivo, basicamente documentários e filmes de ficção dos anos 1960, como o título indica. O documentário não é ilustrativo, não entra imagem do Glauber Rocha para dizer quem ele foi, não é nada disso. O filme tenta reconstruir esteticamente para nós através da montagem – assinada pelo Jean-Claude e por Idê Lacrete – de trechos de vários filmes da época – *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *São Paulo S.A.* (Luis Sérgio Person, 1965), entre outros – a força daqueles filmes nos anos 1960, recriar o “poder dos sentimento”, como diria Alexander Kluge. O filme quase não tem fala e a música é do Lívio Tratengberg. Um documentário absolutamente não conformista, não saudosista, criando realmente uma relação de potência com os anos 1960. É difícil falar de *Sobre os anos 1960* para quem não o viu, mas para dar um exemplo: tem um bloco dedicado aos intelectuais, em que ele articula de forma muito rica momentos do *São Paulo S.A* em que o personagem Carlos está completamente perdido na cidade, junto com planos de Paulo Martins morrendo em *Terra em transe*, junto com o personagem Luiz Linhares morrendo em *A derrota* (Mário Fiorani 1966), tudo numa velocidade incrível e pontuado pela música, recriando de forma potente o embate do intelectual nos anos 1960, tema central para o cinema e para a cultura brasileiros da época.

**Flávio Brito** – Queria agradecer ao André Gatti e ao Centro Cultural São Paulo pelo convite. O Arthur é também um companheiro de longa data, agora trabalhando em São Carlos. Quero comentar minha participação como arte-educador, minha nova profissão recém-nomeada. Na verdade, sou historiador, dou aulas na Faap, na Belas-Artes e sou editor do site Mnemocine, projeto que a gente começou a discutir em 1998 – o Arthur aula foi um dos grandes colaboradores. A idéia era ver no que a Internet podia ajudar

estudantes de cinema, fotografia, rádio e TV. A gente pensou o projeto sempre nesse enfoque e a partir daí – vai completar 7 anos – a gente tem publicado textos lá. O Arthur faz indicações bibliográficas de cinema brasileiro, que organiza tematicamente e sempre manda atualizada, uma colaboração bastante importante. Às vezes, a gente quer estudar e indicar para quem quer estudar cinema, o site tem essa função também, além de material pedagógico e outras fontes bibliográficas. Os comentários, análises e algumas dúvidas e inquietações que eu queria compartilhar com vocês, se alguém quiser ajudar a esclarecer, ou os colegas da mesa... Questões não exatamente claras para mim, especialmente as relacionadas ao documentário e ao cenário cinematográfico ou audiovisual contemporâneo. Vou pegar o gancho em algumas coisas que o Arthur disse, com enfoque um pouco diferente, não tanto sobre filmes, mas sobre o contexto do documentário. Quando comecei a estudar documentário, dez ou quinze anos atrás, era quase “terra de ninguém”, isto é, se você queria informação sobre documentário, tinha dois livros: o do Alberto Cavalcanti, compilação das conferências que ele fez em São Paulo, em 1949 – o livro é de 1954, se eu não me engano – e do Jean-Claude Bernardet, de 1983, sobre o documentário dos anos 60 e 70, além de algumas coisas esparsas, geralmente artigos em revistas, palestras compiladas... A gente não tinha onde estudar documentário, e para quem dá aula de cinema esse cenário recente de DVD e vídeos lançados é muito promissor. Em resumo, a gente queria dar aulas de cinema e não tinha os filmes para mostrar. Há 10 anos, era um inferno; tinha muito filme que eu só sabia de livro, nunca tinha visto. Atualmente, tem melhorado, criou-se um certo mercado de lançamento de raridades. Festivais de documentário praticamente não havia, às vezes um espaço em um ou outro festival. Não quer dizer que não se fazia documentário; houve momentos de boom de documentário, por exemplo, nos anos 60, associado a algumas inovações tecnológicas chega ao Brasil o Nagra, gravador de som direto utilizado com a câmera 16 mm, portátil, mais prático. Esse aparato tecnológico vai dar suporte a uma série de demandas de expressão, principalmente da esquerda, uma das questões que o Bernardet analisa em seu livro de 1983, relançado em 2005 com novos ensaios, que mantém sua pertinência. Nos anos 80, chegam as câmeras portáteis de vídeo, também num momento de democratização – vamos ter uma série de documentaristas e de registros até sobre a memória da ditadura militar, e os movimentos

sociais se apropriando do vídeo como instrumento de expressão. Tem uma discussão sobre redemocratização, ao lado das demandas pela democratização dos meios de comunicação, congregada na ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular, entidade que registrou, arquivou e mobilizou essas produções junto ao lado do movimento cineclubista, movimento, também importante e interessante nesse momento. Alguns anos atrás, a ABVP fechou, e o acervo ficou órfão. O vídeo é um suporte delicadíssimo, perigosíssimo, muito frágil. Recentemente, uma ONG (Ação educativa trabalhou sobre esse acervo, e os relatos foram assustadores: eles abriam as caixas e saíam baratas, traças etc. Agora estão conseguindo financiamento para resgatar esse material, uma memória de mais de dez anos de registros importantíssimos de movimentos populares, registros importantíssimos, e a gente deve falar por dever de ofício. A preservação tem que começar na base. No meu curso de documentário, introduzi algumas novas que chamo de aulas novas que chamo “de base”, e entre elas está a vinda de uma profissional da Cinemateca (Fernanda Coelho) para falar de preservação, ligado a qualquer produção audiovisual. Se algum de vocês fizer um vídeo, deixe uma cópia de segurança na Cinemateca ou em qualquer outra instituição. A gente não sabe: “Meu vídeo é uma conclusão de curso, uma coisa simplizinha.” A teoria do pessoal da preservação é que não cabe a nós julgarmos, deixe ao pesquisador ou ao historiador, daqui a 100 anos, considerar a relevância ou não do material. Na dúvida, vamos guardar, não custa nada, isto é, custa, mas é um investimento que nem usar cinto de segurança. A gente escuta ainda hoje questões assustadoras: não se sabe onde está a cópia original do filme *Pixote*. Há outros filmes importantíssimos e recentes com esse problema. Dos filmes mudos, de 1930, estima-se que sobraram 7%. Quando a gente quer dar aula das origens da história do cinema brasileiro, não se tem muito o que mostrar para os alunos. Ultimamente tem surgido trabalhos importantíssimos. Eu citaria *Imagens do passado*, do José Inácio de Mello Souza. Ele vai resgatar a história da origem do cinema em São Paulo e Rio de Janeiro por outras fontes: jornais, crônicas, um cara que viu o filme e escreveu uma crítica no jornal. Assim, a gente descobre que filme era e vai montando, reconstruindo essa história. Há dez anos, era bastante restrito, embora o Coutinho produzisse e uma série de realizadores importantes continuasse produzindo nas condições possíveis. Todavia, a parte para gente que trabalha com ensino e pesquisa era bastante precária. Nos últimos dez

anos, o cenário mudou muito, e para melhor. Vou falar da parte boa e depois vou ter que falar da parte ruim também. Dever de ofício... O *It's all true* é a referência, por ser em São Paulo. E tem crescido a cada ano, praticamente dobrando o número de inscritos. É um indicador. O que me intriga, e aí começam as minhas perguntas: eu não sei como a gente mede esse crescimento. Quem trabalha na área atribui em parte às novas tecnologias, que dão uma barateada, uma facilitada, TV a cabo, TV universitária, canais comunitários. Agora a gente pode até falar em distribuição e exibição via Internet, que também colocam um novo contexto. TCC é outro indicador para gente que trabalha em cursos superiores. Nos anos 80 e até meados dos anos 90, dificilmente, um aluno em conclusão de curso de cinema faria um documentário. Nos anos 70, fazia bastante, depois ficou fora de moda e agora voltou. Alguns desses que o Arthur citou, *Candeias*, o *Cinema Pagador*, são trabalhos de conclusão de curso, e está saindo agora um do Carlos Manga. Esse fenômeno que o Arthur comentou é muito interessante. Ter o cinema como tema é uma perspectiva interessante. Eu citaria ainda, entre os filmes mais problematizadores, um que ele citou, do Bernardet, interessantíssimo, uma linha de filmes de montagem nos quais a trilha é fundamental. O Bernardet escreveu um artigo justamente sobre isso, dizendo como os filmes de montagem precisam do trabalho de um excelente montador e de uma trilha maravilhosa para encadear. Trilha não como ilustração, mas como parte do elemento narrativo, parte da criação mesmo. Por isso chamaram um músico. Eles devem ter tido longas discussões e discussões conceituais de como amarrar essas imagens. O Bernardet e o Eugenio Puppò estão coordenando o trabalho do acervo do Primo Carbonari, não sei quantos, eu sabia o número dos milhares de horas ou quilômetros de filmes. É um trabalho monumental. E é o Primo Carbonari, que sempre foi menosprezado. Era aquele ruim mesmo, aquilo que passava antes do cinema e deixava as pessoas de saco cheio. Só que é um material precioso de pesquisa. A partir desse material, eles também vão fazer vídeos e produções reflexivas. O Jean-Claude não vai fazer laudatório, puxar o saco do Primo Carbonari; ele vai trabalhar aquelas imagens, contextualizá-las e trabalhá-las como material de reflexão. Outro filme interessante nessa linha que o Arthur comentou é o *Glauces*, do Joel Pizzini. Alguém já viu esse filme? É um caso interessante de um documentário sobre cinema. O Joel faz umas coisas... Eu sempre convido para dar uma aula no meu curso de documentário o Arthur



e o Joel Pizzini. O Joel comentou o processo do *Glauces* e foi bem interessante. A Glauce Rocha é uma atriz importantíssima que faleceu muito jovem, em 1971, e trabalhou com o Glauber Rocha (mas não é parente dele). Ela atuou em cerca de 20 filmes no Brasil e alguns fora. O que o Joel Pizzini fez, e eu achei interessantíssimo: foi atrás dos filmes, alguns estavam perdidos, desconhecidos, e fez um filme só com fragmentos dela contracenando consigo mesma e em algumas cenas com o Jece Valadão e com o Jardel Filho em *Terra em transe*. E o Joel conta que ele estava pesquisando e falaram que tinha uma caixa de papelão com uns filmes... e eram do *Terra em transe*, cenas não aproveitadas da Glauce Rocha que iam para o lixo. Ele restaurou e colocou no filme. Não sei se o filme é bom ou ruim, eu pessoalmente gosto, mas quando tento exibir algumas pessoas não gostam muito. É um filme estranho, esquisito, inquietante. Ele tem um pouco desse saudosismo que o Arthur citou, mais depressivo, para ser sincero. A Glauce era um pouquinho depressiva. Ele pega esse clima da Glauce Rocha. O filme ficou com 27 minutos; ele ia passar na TV Cultura, mas a emissora disse que o público poderia não entender o filme. Ele chamou o Sérgio Mamberti, ator e amigo que trabalhou com a Glauce Rocha e reeditou o filme com o Sérgio intercalando trechos, fazendo algumas narrações, em resumo, misterioso, inquietante. Eu continuo gostando da primeira versão, esta outra ficou “explicadinha” demais. Tem o Sérgio Mamberti contracenando com a Glauce Rocha, tudo bem, eles eram amigos, achei legal a escolha também. O que eu queria discutir mais hoje eram questões de método. O que esses documentários recentes têm em comum são questões de método. Todos os cineastas citados são pessoas respeitáveis, que estudam e conhecem a história do documentário e já têm alguma experiência no assunto. Eles sabem que não dá mais para fazer documentários neutros, imparciais, com locução, a famosa ‘voz de Deus’ explicando tudo o que você está vendo. Até porque isso já foi bastante criticado. Essa ‘voz de Deus’ também diz que a gente é idiota, o espectador é idiota, e precisa explicar o que a gente está vendo na tela. E a neutralidade, a gente já tem 50 anos de crítica semiótica... Então, não dá mais para existir um documentário neutro, isento, imparcial; todas essas palavras a gente, por dever de ofício nas nossas aulas começa destruindo. Outra coisa que faz falta falar no documentário: o humor. O documentário é tão sério, não é? Tão sisudo; não precisa, podia haver mais documentários bem-humorados. É engraçado, não é? Há um ou outro, que

no documentário que tem uns *insights*... Eu fiz um documentário com crianças; elas são engraçadas, legais. Quando entrava adulto falando, ficava chato. Duas questões que me fazem: Como medir, como mensurar o crescimento do documentário? Tem a ver com tecnologia? Tem, mas tem a ver também com as demandas expressivas. O documentário vai manifestar o que pessoas, grupos, organizações tem a dizer ou o institucional? Seria também um desdobramento desse tipo de discurso? O que está motivando as pessoas para esse *boom* de documentários? Um dos temas recorrentes tem sido a violência, tantos retratos sobre a periferia paulistana. Um assunto que eu queria comentar à parte, com mais calma, é a periferia paulistana se retratando, que está nas minhas perguntas, nas minhas indagações, com a qual, nos últimos anos, venho trabalhando. Como mensurar a produção de documentários é uma incógnita porque aumentou a produção sim, mas eu ainda tenho dúvida se a sua exibição está sendo compatível. Quero saber quem está vendo todos os filmes que estão sendo feitos. Quanto à TV a cabo, eu trabalhei logo no início da TV a cabo, diziam que chegariam a 12 milhões de assinantes até 2001, estão com cerca de 4, 5 milhões agora, então, não democratizou nada. Pelo contrário, elitizou mais. As TVs de acesso público, canal universitário, vão via cabo (e satélite), então elas estão indo para esses 4, 5 milhões de pessoas. Os festivais, com todo o respeito, atingem um público muito pequeno. Então, quem está vendo esses filmes? A TV aberta praticamente não exhibe, tem o caso da TV Cultura, que eu vou comentar também, e em breve, quem diria, o SBT. É a nova parceria com o MinC. Continuo preocupado se a grande questão do cinema brasileiro ou da quebra da Vera Cruz, ou dos anos 60 ou agora recentemente dos anos 1990/2000 é a distribuição e a exibição, o que vale para o documentário também. A questão que me preocupa mais, na ficção tudo bem, sair fazendo ficção por aí. Mesmo assim, *Cidade de Deus* e outros filmes colocam questionamentos éticos interessantes. No documentário, e em certos setores do jornalismo, têm acontecido coisas sérias, eu fico preocupado porque é uma produção de documentário muitas vezes sem preparo e sem cuidados éticos. Documentário, às vezes, prejudica a vida das pessoas que foram documentadas. E que direito têm o jornalista e o documentarista de fazer isso? Ele vai lá, filma e não dá retorno para a comunidade, para as pessoas que colaboraram com o documentário. Faz o maior tumulto na quebrada, na comunidade, não dá retorno e sai posando de bacana, dizendo que trabalhou

lá na favela, que fez projeto comunitário. Como virou moda, e projeto social também virou moda, essa falta de critério tem me preocupado bastante, e falo porque nos últimos anos sou chamado para dar oficinas para jovens carentes, que já é uma terminologia assustadora e bastante discutível. Já fui chamado para fazer oficinas, para usar o vídeo como forma de inclusão social, proposta muito interessante, mas querem que eu dê um curso de 40 horas e forme um profissional em vídeo. Nem nos cursos de 4 anos a gente pode dizer que forma, o que dirá um de 40 horas. As pessoas que contratam esquecem que 40 horas a gente gasta só editando o vídeo. A gente é obrigado a explicar essas coisas, mas o problema não é esse. Você sai filmando por aí, filmando pessoas e não tem o critério e a responsabilidade adequada. Eu escuto muitas histórias, e têm acontecido coisas muito chatas. Então, em uma parte em que a moda é legal, ativou o mercado, tem muita gente produzindo coisas muito legais, por outro lado, abre precedentes, que eu acho, muito perigosos. Outra coisa que fez com que eu brigasse com um amigo outro dia - não sei se brigar, mas como a gente se conhece faz mais de 20 anos, ele sabe me provocar - foi quando ele disse que tem uma camerazinha, edita no computador, então hoje qualquer um faz vídeo. Não sei se ele só quer me provocar ou se está falando sério, mas é uma questão que está colocada hoje, a gente tem que refletir. De fato,ouve uma facilidade, um barateamento da produção, o que significa democratização, eu acho isso importantíssimo. Pessoas, grupos que nunca tiveram oportunidade de se expressar, de se apropriar dos meios de expressão estão fazendo vídeos, sites e outras coisas. Por um lado, a gente pode estar sendo obrigado a repensar os ofícios necessários para a produção de um filme ou documentário; de outro, você pode estar chutando os 20 anos de experiência de um bom câmera, um bom editor ou os cento e tantos anos de história do cinema. Esse tipo de problema merece ser discutido com mais calma porque de fato, na prática, todo ofício e todas as novas tecnologias no cinema não são nenhuma novidade, sempre houve novas tecnologias. O cinema em si foi uma nova tecnologia em 1800 e tanto; com o som também teve uma virada radical e mudaram-se também os ofícios, alguns foram extintos, outros surgiram, e hoje isso está acontecendo também. Eu não sei o quanto qualquer pessoa que opera uma câmera, e opera uma ilha de edição e o quanto ela pode dar uma narrativa inventiva nisso e fazer uma boa fotografia com essa câmera. Realmente são dúvidas e são inquietações. Outra é em

relação ao ensino. Se a gente reconhece uma identidade diferente do documentário em relação à ficção e se a gente reconhece uma formação diferente do documentário e da ficção. Nessa linha de novidades, tem um curso novo de pós na GV, coordenado do Rio pelo Eduardo Escorel, e muitos outros cursos abertos, cursos livres. Em meu curso chamo convidados, tanto professores como documentaristas, para enriquecer o diálogo. O Joel Pizzini mostrou as duas versões do *Glauces*, e a gente pôde comparar. Depois, ele levou outro filme não finalizado, sobre a mãe do Glauber, o *Abry*. Foi com a Paloma, filha do Glauber, estavam no processo de finalização do filme, então usaram a turma como *feed back*. O Evaldo Mocarzel também fez o curso quando ele estava realizando *À margem da imagem...* Foram diálogos muito proveitosos...

(\*) artigo de: BERNARDET, Jean Claude. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação (pp21-44) in **BARTUCCI**, Giovana. *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

### :: III - A NOVA SONORIDADE DO CINEMA EM SÃO PAULO

**André Gatti** – O Eduardo é editor de som, captador de som, *sound designer*, enfim. Vocês terão oportunidade de estar em contato com uma pessoa que sabe muito dessa parte desconhecida do cinema que é o som. O pessoal do som parece se queixar que o departamento sonoro é uma categoria menor. Sempre reclamam dizendo: “o diretor nunca liga para o som!” Eu acho que atualmente, no cinema brasileiro contemporâneo, há essa questão do som, da qualidade do som, da estética do som, enfim, de tudo relativo a essa banda porque, afinal de contas, é audiovisual. Então, há que se pensar nisso. Muitos de vocês devem saber que o cinema brasileiro é sempre maltratado com relação à qualidade do som.

44 **Eduardo Santos Mendes** – Boa tarde! Bem, a idéia aqui é falar sobre som na retomada do cinema brasileiro. Temos cem anos de história também. O som tem um monte de começos. Vamos começar pelo começo técnico, só para a gente entender, e depois nós passamos para o começo profissional, e depois a mudança do profissional na área e depois a mudança da estética na área. Passo a passo. Nos últimos vinte anos, houve uma mudança no padrão de realização cinematográfica, e essa grande mudança começou pelo som, através da digitalização da informação. Antes se gravava tudo de forma analógica, se gravava tudo em formato magnético. Na verdade, lá nos anos vinte, se gravava em formato de disco mesmo. O que primeiro sincronizou imagem e som foi a junção de um toca-discos com um projetor, que parece fácil, mas não é. É mecanicamente complexo. Logo na seqüência, os profissionais aprenderam a fotografar o som, a transformar informação sonora em carga elétrica (o que este microfone faz é transformar informação sonora em carga elétrica), e o que os profissionais fizeram foi fotografar essa carga elétrica. Eles começaram a imprimir som junto com imagem, fazer som e imagem andarem juntos na mesma mídia, no filme. Na Segunda Guerra Mundial, os alemães desenvolveram uma tecnologia, que já existia desde os anos vinte, mas que era uma tecnologia ruim, de má qualidade, então ninguém ligava para ela, todo mundo desprezava, que era gravação em fita magnética. A gravação em fita magnética trouxe muitas vantagens sobre a gravação fotográfica (que era a gravação dos anos vinte). Ela passou a ser adotada

dali para frente em todo o processo de produção cinematográfica, ou seja, na gravação do set de filmagem, na gravação das músicas, dos ruídos, dos efeitos, e assim por diante. No fim dos anos 80 e início dos 90, a digitalização ou processo digital entra primeiro no universo do som porque o som é muito mais fácil de trabalhar como informação do que a imagem. Quando você pensa em digitalizar a imagem, há muita informação para ser trabalhada. Há luminância e crominância. Um exemplo é pegar este caderninho: a quantidade de diferentes pontos brancos e azuis que existem nesta folha de papel por causa da luz que incide é gigantesca. Já com o som, trabalha-se com dois parâmetros bem mais simples: a intensidade e a frequência, ou seja, volume por um lado, e por outro, o som mais agudo ou mais grave. Então, como só se tem esses dois parâmetros para trabalhar, o som aprendeu rapidamente a se digitalizar. Com isso, houve uma mudança completa na maneira de pensar som e na maneira de trabalhar com som. Até os anos 90, para se fazer um filme eram necessários maquinários gigantescos e caríssimos, muito, muito caros e muito, mas muito grandes mesmo. Na verdade, nos anos 60, houve uma grande revolução que foi a invenção de um gravador portátil que sincronizava com uma câmera de cinema. Foi altamente revolucionário porque, antes disso, para se gravar som sincronizado com a câmera de imagem, só havia uma forma: ligar os dois aparelhos na mesma tomada. Se a câmera e o gravador de som estivessem conectados na mesma rede elétrica, era certo que os dois rodariam na mesma velocidade. Era a única forma de se trabalhar. Tanto que no final da década de 1920 e começo da década de 1930, no início do cinema sonoro, começam a diminuir o número de filmagens em locações externas e há um grande aumento de filmagens em estúdios, pela necessidade do uso de tomadas. No meio dos anos 1940, o cinema volta a sair dos estúdios e passa a ser feito nas ruas. Porém, nesse momento, ainda não havia tecnologia que permitisse a gravação de som sincrônico. Tanto que os filmes do neo-realismo italiano como *Ladrões de bicicleta*, *Roma cidade aberta*, ou *Obsessão* são dublados. O principal movimento cinematográfico da década de 1960, a *nouvelle vague*, que também levou a câmera para a rua, já é um movimento associado à captação do som direto. Seu discurso de renovação da linguagem é uma discurso visual e sonoro, um discurso audiovisual. Os realizadores desse movimento se utilizaram de um gravador portátil sincrônico criado por um suíço chamado

Kudelski, para fazer a volta do cinema às ruas com imagem e som. Esse gravador portátil é o responsável pelo som no cinema no período dos anos 60 ao final dos anos 80. É o Nagra que domina toda a captação do som no cinema nesse período. Ele trabalha com fita magnética de  $\frac{1}{4}$  de polegada, a chamada fita de rolo, com alta qualidade de gravação. Eu trabalhei com o Nagra. Entrei no mercado quando ele era o campeão, o rei de tudo, um equipamento leve, delicado e portátil. Antes dele, os gravadores utilizados para as filmagens eram do tamanho de um armário de dois metros, largos e pesavam dezenas de quilos. Estes gravadores eram feitos de ferro com uma parte mecânica igualmente pesada. O Nagra é um gravador de quinze quilos; para um cidadão acostumado a um equipamento de setenta, quinze quilos são de uma leveza, de uma portabilidade maravilhosa. Colocava-se o Nagra no peito e se podia andar com ele. O Nagra era portátil, a forma de se fazer som direto na rua. Com a entrada do universo digital, tudo muda; o equipamento que pesava quinze quilos atualmente pesa um quilo e meio, e olhe lá, tem-se que tomar cuidado para não pisar em cima dele porque ele é pequeno, miniaturizado. O custo do Nagra era de sete mil dólares. Hoje, pode-se ter um gravador digital de alta qualidade por menos de 700 dólares. Quando se saía da fita de um quarto, ou seja, da fita de rolo, era preciso que o material fosse convertido para outro formato de edição, o formato que se levava para montar o som. Eu não sei até onde vocês estão acostumados com o trabalho cinematográfico, mas a coisa mais complicada que eu tenho para explicar no meu dia-a-dia é que o som que se ouve em um filme não é aquilo que foi gravado só no momento da filmagem, ele é 100% manipulado. Aliás, 90% do que se ouve não foi gravado no momento da filmagem. O padrão que se tem atualmente no Brasil de gravação de som direto, o som que é captado no momento da filmagem, é parecido com o padrão norte-americano. Ele valoriza a voz do personagem, ou seja, grava aquilo que o personagem fala em detrimento de todos os ruídos que acontecem em volta. Por isso, usam-se microfones que valorizam a voz em relação ao resto. Mas, isso não quer dizer que se consiga captar apenas a voz. Não. Um dos problemas mais complexos na captação de som direto é a continuidade dos ruídos ambientes embaixo da voz. Por exemplo, essa linda máquina à nossa esquerda, um ar-condicionado; uma hora essa máquina vai parar e o som dela vai desaparecer da gravação nos outros planos, o que causaria uma ruptura na continuidade

do som. No cinema, a filmagem acontece de forma fragmentada. Por exemplo, vamos fazer uma cena de diálogo entre nós dois, onde na tela irá aparecer um de cada vez falando, o conhecido plano e contra-plano. Para filmarmos essa conversa, primeiro eu filmarei todas as suas falas de uma vez e depois filmarei todas as minhas falas. Só que não é tão rápido assim. Quando eu viro a câmera na minha direção, eu não virarei a câmera sozinha, virá junto todo um parque de luz; toda a luz que está virada para você será virada para mim. Nesse caso, teremos de parar umas duas horas para esperar o cara da luz virar toda a luz. Aí, terá um novo ensaio e voltamos a filmar. Daqui a duas horas, esse ar condicionado não estará mais funcionando o que fará que o som de fundo da minha voz seja diferente do da sua. Na hora que o filme for montado, as suas cenas terão a sua voz com essa máquina no fundo, e as minhas cenas estarão com a minha voz sem essa máquina no fundo. Isso acaba com a sensação de continuidade de tempo na cena. Mesmo que eu procure trabalhar com microfones que valorizem a minha voz em relação à máquina, e procure os lugares mais silenciosos possíveis em torno para que não surjam esses problemas, eu tenho que gravar o som só da máquina para colocar “embaixo” da minha voz. E quanto mais silencioso o ambiente no lugar onde filmo, mais manipulável ele vai ser na pós-produção. Posso captar um mar e faço com que nossa conversa passe ao lado do mar. Posso também juntar passarinhos, vou e gravo os passarinhos e coloco mais uma camada “embaixo” da voz, e assim vou manipulando o som, vou acrescentando, vou somando informações que eu queira para dentro daquela imagem. Obviamente, cada informação que eu somar à informação original, ao som direto, vai repercutir no espectador e nas formas diferentes de narrar o filme, tanto em termos de dinâmica e espaço até em termos psicoacústicos. Para falar de psicoacústica, precisamos falar de ressonância. Este copo está vibrando, este papel está vibrando, as moléculas dos objetos vibram. Um bom exemplo de ressonância são cantoras líricas que pegam uma taça de cristal, emitem um grande agudo, e a taça explode. Fisicamente, é muito fácil de comprovar: a taça vibra em uma determinada frequência, Suas moléculas estão vibrando nessa frequência. Se eu descobrir qual é essa frequência e emitir um som na mesma frequência para cima desse taça, a vibração da taça irá dobrar. A taça não irá agüentar essa estrutura, ele vibrará duas vezes o que está acostumado a vibrar,



acarretando a explosão. Som nada mais é que vibração. Quando eu falo, estou vibrando moléculas de ar, eu empurro a molécula que se encontra na frente da minha boca, que empurra outra, e assim sucessivamente, num efeito dominó, causando vibrações. Portanto, quanto mais vibrações houver, mais agudo será o som, e quanto menos vibrações, o som será mais grave. Quando eu encontro a vibração de um organismo, sou capaz de destruí-lo por meio de vibração igual. Aonde eu quero chegar com isso? Não só as coisas, também nosso organismo está vibrando em frequências diferentes. Nosso sistema nervoso, por exemplo, vibra em baixa frequência; caso eu emita um som grave, de baixa frequência para cima do espectador, estarei fazendo o seu sistema nervoso vibrar mais forte. Nesse caso, eu estarei interferindo direta e fisicamente no espectador. Por isso, todo filme de horror barato ou não barato, bacana ou não bacana, sem exceção, tem uma orquestra tocando uma nota grave. Por uma razão muito simples: isso faz o espectador ficar nervoso. Quando se tem esse tipo de conhecimento do organismo humano, podemos criar uma trilha sonora mais eficaz. Um outro exemplo disso: nós, seres humanos, ouvimos da seguinte forma: se um som é muito igual, sempre a mesma coisa, não muda, não varia, tem sempre a mesma informação, nosso cérebro pára de nos informar da presença desse som. Nosso organismo não pára de ouvir, ele continua ouvindo até porque ouvir não é um ato que nós dominemos. Nós nunca paramos de ouvir, mesmo dormindo nós continuamos ouvindo. Tanto que acordamos com barulhos porque ouvir é um ato constante. Nós podemos fechar o olho e simplesmente não ver mais nada, mas não paramos de ouvir. Devido a isso, nosso organismo se protege de algumas formas. Se um som é constante, igual, não muda de intensidade, não muda de frequência, não muda nada, é sempre a mesma coisa, nosso organismo pára de identificá-lo, pára de racionalizá-lo, ele pára de dizer: "estou ouvindo isso!" e começa a identificar o que é diferente. Daqui a pouco, vocês não perceberão mais este ar-condicionado. Não que vocês irão parar de ouvi-lo, mas vocês irão parar de identificá-lo porque o som é sempre o mesmo. Um bom exemplo disso são geladeiras. Você está irritado, cada vez mais nervoso e de repente você relaxa e só então se dá conta que havia um motor irritante ligado que acabou de desligar. Porque esse motor é um som absolutamente constante, um daqueles que seu organismo pára de identificar, mas que você continua ouvindo. A informação

continua chegando, mas você não racionaliza mais até que ela se modifique, acabe. É muito mais fácil perceber quando o som acaba do que quando ele começa. Quando se tira um som, você sente que algo está faltando; é aí que se percebe que a geladeira estava ligada. Esse esquema orgânico que nós temos é um sistema de proteção. Vamos imaginar que nós somos índios andando no meio de uma selva. Nós vamos estar cercados por sons constantes de grilos. O que interessa para a nossa sobrevivência não é ouvir os grilos constantes, mas ouvir o animal que se aproxima, ouvir a pisada no graveto, ouvir algo que balança nosso organismo se preocupa em ouvir o novo e o diferente e não aquilo que é constante. E o cinema pode se utilizar dessa característica para a criação da trilha sonora. Um bom exemplo é o filme *Blade Runner*; um filme dos anos 80, também conhecido no Brasil como *O caçador de andróides*. No começo do filme, temos um complexo industrial, a Tyrrel Company. O ambiente dessa seqüência é construído por sons graves, sons que são naturalmente aceitos pelos espectadores por se tratar de um lugar com grandes maquinários dentro de uma indústria. Só que, após o término da cena inicial, os sons graves continuam pelas seqüências seguintes até a morte do primeiro andróide. Quando a Zhora, o primeiro andróide, morre, esse som grave é retirado para reforçar essa morte, para o espectador ter a sensação de que tudo se esvaziou, que tudo acabou. Então, durante os primeiros vinte minutos, entre a cena inicial e a morte do primeiro andróide, há esse som bem grave que o espectador racionaliza durante uns três minutos e depois pára de perceber, procurando outros sons como música, vozes, outros ruídos. Mas o som continua agindo na freqüência do seu sistema nervoso. O espectador fica tenso sem saber o porquê. Isso acontece de uma forma subliminar, ou seja, a informação chega, mas ele não percebe. Esse é um exemplo do tipo de manipulação que pode ser feita quando se acrescentam novos sons ao som direto do filme. Sendo assim, quando se grava o som de um filme, na verdade está sendo gravada uma parte da informação sonora, grava-se na hora da filmagem apenas o diálogo e talvez um ou outro ruído. O resto da informação sonora é acrescida depois, na pós-produção do filme. É claro que para funcionar dessa forma, o ideal é que todas as informações sonoras, mesmo aquelas que irão ser colocadas depois da filmagem, devam ser pensadas na hora da escritura do roteiro e estejam claras na cabeça do diretor no momento da filmagem. Já aconteceu

comigo e com milhares de outros técnicos, de o diretor chegar e dizer: “Eu quero que este personagem more em um apartamento cheio de ruídos, que se escutem os barulhos da cidade o tempo todo, o personagem mora no centrão da cidade. É exatamente esse o sentimento que eu quero”. Então, o técnico acrescentar ao som direto carros passando, buzinas, ambulâncias, sirenes, motores de motos, escapamentos de motos abertos, fazer o som cansativo e irritante do centro da cidade. Porém, na hora em que os atores filmaram as cenas, eles falaram baixo. Então, não fica verossímilante. É estranho colocar um monte de gente morando em um lugar caótico e os personagens conversarem baixo o tempo todo. É porque faltou o conceito da pós-produção, faltou o conceito do espaço onde os personagens moravam na hora em que se filmou. Se houvesse claramente na hora da filmagem o conceito de que os personagens moravam num lugar super-ruído, no meio do largo do Arouche, ninguém poderia falar baixo. A postura do ator, a intensidade da voz teria de ser levemente mais alta. E o ideal seria que o ator reagisse de vez em quando a uma buzina ou a uma sirene já prevendo o som que seria colocado durante a pós-produção. Lógico que quando está acontecendo a filmagem, a cena está sendo feita em silêncio para evitar a descontinuidade de fundo na hora da montagem. Mas o diretor tem de prever reações de atores que dêem o *link*, que dêem reações verossímilantes para os sons que serão acrescentados na pós-produção. Para fechar a idéia de que o som é manipulado, atualmente existem programas de edição de som em computador que nos capacitam ouvir, no mínimo do mínimo, trinta e dois sons simultâneos. Você diz: “Trinta e dois sons simultâneos é som que não acaba mais!” E eu respondo: “Trinta e dois sons simultâneos é pouquíssimo!” Em cinema, temos mania de controle, gostamos de controlar tudo. Para criar o som de um carro passando, grava-se separadamente o som do motor, do pneu, o da freada e o da buzina. Então, eu terei quatro sons simultâneos que definirão o carro passando; caso ele passe tocando uma música no rádio, eu terei um quinto som. Assim, depois eu vou poder decidir qual desses sons será ouvido mais forte e qual será mais fraco. Vou escolher o que é dramaticamente mais importante naquele momento do filme: o impacto da freada ou a estridência da buzina. Quando eu comecei, se fazia toda a gravação em fita magnética. Essa era a forma de sincronizar som com imagem. Nesse tempo, se conseguia ouvir de dois em dois sons. Existia um trambolho

artesanal, uma mesa de montagem chamada moviola, na qual se tinha uma imagem do filme sendo reproduzida e dois canais de som em que o editor ia sincronizando a batida da porta, o motor do carro, e assim sucessivamente, ouvindo só de dois em dois. Num filme super simples, que se fazia lá no início dos anos 80 quando eu ainda era estudante da ECA, um curta-metragem em 16mm em mono, existiam vinte e cinco sons simultâneos. Caso houvesse uma porta que batia com o som de um cachorro latindo ao mesmo tempo em que o telefone tocava e o ator falava, eram quatro eventos simultâneos. Uma regra que se tem para passar a idéia de som simultâneo diz que nunca se deve colocá-los de forma simultânea, mas em seqüência para que o espectador possa ouvir o início de todos eles. Caso contrário, o espectador perceberá apenas dois, e olhe lá. Se colocar um atrás do outro, o espectador perceberá os quatro sons, encadeará as quatro leituras e a sensação da simultaneidade se manterá. Antigamente, para eu conseguir dois sons simultâneos diferentes eu tinha que pegar o som da porta e o som do cachorro e ir com o filme até a cena da porta e do cachorro para ver se ambos estavam simultâneos. Se estivessem, eu teria de atrasar um deles. Em seguida, eu tirava o som do cachorro, colocava o som do telefone, andava com esses sons e a imagem até o trecho escolhido e via se o telefone estava simultâneo com a porta, já lembrando onde estava o som do cachorro. Então, aprendi a organizar na minha cabeça onde estavam os outros sons. Era assim que eu trabalhava. Uma das brutas vantagens da tecnologia digital é que eu ouço, no mínimo, trinta e dois sons ao mesmo tempo. Eu sei com que cara meu filme vai ficar, como é que ele está soando porque, à medida que eu vou trabalhando, ele já vai criando cara, vai ganhando corpo, ganhando forma. Já que estamos falando do fazer cinematográfico, vamos falar das profissões associadas ao fazer sonoro. Vamos começar pelos profissionais que vão para a filmagem, como: o técnico de som direto, o responsável pela captação de som no set de filmagem e o microfonista, esta uma profissão altamente especializada e pouco respeitada. A opção de sonoridade de um filme começa nas escolhas de tratamento acústico e de microfones que o técnico de som direto faz no set. As opções por uma maior ou menor reverberação, por um som mais espacializado ou mais direcionalizado, interferem diretamente na leitura da imagem. E esse profissional tem uma grande responsabilidade que requer um alto grau de conhecimento tanto

técnico quanto estético. ainda hoje, no Brasil, não se conseguiu o devido respeito que o técnico de som merece. E, diga-se de passagem, isso não acontece só aqui. Existe o Oscar para captação de som, e um dos mais premiados técnicos desse setor é o Chris Newman pelos filmes: *O exorcista*, *Operação França*, *Amadeus* e *O paciente inglês*. São quatro Oscars respeitáveis. Certa vez, nós trouxemos o Chris Newman para dar um curso na ECA-USP. Ele disse que metade do tempo que ele gasta no set de filmagem é para explicar o que ele está fazendo; na outra metade, ele realiza o trabalho. Isso para que um dia ele possa chegar no set e não precise explicar mais o que ele está fazendo. É um problema universal! O cara do som direto, na verdade, é um sujeito que luta pelo seu espaço. Tem que brigar por mais um ensaio para o som, pelo silêncio da equipe, para que se espere cinco minutos antes de filmar até acabar um ruído espúrio do ambiente que está prejudicando a cena etc. Por exemplo, se vamos filmar uma cena romântica e um cachorro começa a latir, é impossível continuar até que se consiga parar os latidos. Aliás, eu acabei de ver a primeira cópia de um filme chamado *Antônia*, o novo filme da Tata Amaral. Aí, eu estava xeretando as notas da produção, e tinham várias notas de hotel para cães. *Antônia* foi filmado na Vila Brasilândia e em vários dias, a produção teve que tirar os cachorros da vizinhança e levar para hoteizinhos porque não se consegue fazer cenas intimistas com cachorros ao fundo. Perde-se a intimidade do filme, pois não dá para controlá-los. Então, a única forma é afastar os animais. Portanto, uma das coisas com que se gastou nesse filme foi hotel de cachorro. Tem toda essa negociação no set de filmagem. O microfonista tem uma precisão de trabalho e que quase ninguém no set consegue entender. No caso do *Antônia*, por exemplo, o João Godoy que foi o técnico de som direto optou por trabalhar com microfones direcionais. Esse tipo de microfone valoriza o som que estiver bem na sua frente. Assim, consegue-se valorizar a voz de um ator em relação aos sons do ambiente. Mas, essa pontaria tem que ser precisa. Se a frente do microfone não estiver apontada exatamente no centro da boca do ator, se ele estiver levemente para a direita ou para a esquerda da boca, essa valorização da voz não acontece e, conforme o local em que se está filmando, pode-se perder clareza das palavras pois elas podem se confundir com os sons ambientes. O *Antônia* é 99,9% um filme de câmera na mão. A idéia é ter uma estética de documentário. Nesse caso, é para o

som também se portar como em um documentário. Imagina o trabalho do microfonista: o ator correndo ladeira abaixo; o câmera correndo ladeira abaixo, e ao lado deles o microfonista correndo ladeira abaixo, ao mesmo tempo, que aponta o microfone para o centro da boca do ator. É *punk*, absolutamente *punk*. Qualquer mínimo erro dessa pontaria faria com que o som perdesse qualidade. É uma profissão muito exata, muito precisa, mas as pessoas acham que um cabo de vassoura em um tripé resolve. Microfonista e técnico de som direto sempre existiram no processo de produção cinematográfica, assim como o profissional da outra ponta do processo, o mixador. Eu disse que os sons são feitos um a um, um canal para a voz, um para o pneu do carro, e assim por diante. Depois, devemos juntar todos esses sons e decidirmos qual estará em primeiro plano, qual em segundo, onde a música cresce, onde ela diminui. O processo de decidir quem será ouvido mais ou quem será ouvido menos se chama mixagem. Mixagem é ouvir todos os sons e transformá-los num único som, juntar todos os sons independentes e transformá-los em som unificado. Sempre tivemos o técnico de som direto e o microfonista, que é a equipe de *set*; por outro lado, tivemos sempre o mixador, o cara que vai receber todos esses sons e transformá-los e uni-los em um único som e, junto com o diretor, decidir as intensidades de cada um. Existe, também, um cara no meio do caminho que escolhe o passarinho que vai para determinada cena, o barulho de carro de outra cena, e assim por diante, e coloca esse som na imagem, ou seja, que decide qual som vai ser ouvido em qual imagem: o editor de som. Esse cargo existe em muitos países como profissão independente há muitos anos. Ele recebe do montador o filme montado com, no máximo, as vozes e/ou a música, e a partir daí escolhe as diversas camadas de som que serão colocadas no filme. Ele vai sincronizar esses sons com a imagem do filme e mandar para o mixador, que decidirá as intensidades relativas entre os sons sincronizados: a voz é em primeiro plano, a música em segundo, a cantada de pneu é mais baixa que o grito da menina etc. Após todo esse processo, temos o filme pronto. No Brasil, durante muitos anos, o sujeito responsável pela edição de som era o próprio montador de imagens do filme. Ele montava a imagem e também montava o som. Na verdade, ele não montava todo o som porque tínhamos o velho e bom sonoplasta, um conceito que vem do rádio: o sujeito que coloca os sons que estão faltando. Funciona da seguinte forma: o diretor

filmou uma cena com uma porta batendo, mas o som não foi captado; o sonoplasta vai lá e coloca um som de porta no filme e pronto. Durante muitos anos, o cinema brasileiro se comportou dessa forma na relação som e imagem. A palavra tinha de ser audível, extremamente audível. E apenas aquilo que o espectador está vendo tinha de ser sonorizado. E, é claro, também havia a música. E cada um desses sons tinha uma função específica: a voz trazia a informação racional; a música, a emoção e os ruídos eram responsáveis pelas informações topográficas e temporais, ou seja, eles diziam em que lugar e em que época nós estamos; se ouvimos computadores, estamos no século XXI, se ouvimos charretes, estamos no século XVI. De uma forma simplificada, o ruído seria: eu ouço o que eu vejo. Esse tipo de articulação, uso de vozes, ruídos e música caminha até os anos 70. Na década de 1970, nos EUA, havia um montador chamado Walter Murch. No ano passado, lançaram aqui um livro bem legal dele sobre montagem: *Num piscar de olhos*. Eu recomendo aos amigos. O Walter Murch percebeu que tínhamos o técnico de som que captava o som direto no *set*. Depois, o editor de som, o sujeito que escolhia os ruídos adicionais e sincronizava com a imagem. O trabalho do editor era passado para o mixador que ordenava a intensidade desses sons. Murch percebeu que o som era a única área do cinema desarticulada, dominada por um pensamento fragmentado. A fotografia conta com o diretor de fotografia no comando, com uma equipe imensa de eletricitas, maquinistas etc. Para qualquer problema, qualquer culpa para um pensamento desarticulado, o culpado sempre será ele. O diretor de arte é responsável pelo figurino e pelo décor, trabalhando com uma equipe de profissionais especializados em roupas, objetos etc. Não podemos nos esquecer do diretor do filme, o grande articulador de tudo. Na parte de edição de imagem tem-se o montador enquanto na área de som havia três profissionais que não se articulam: o técnico de som direto, o editor de som e o da mixador. Aí, Walter Murch pensou: “Nunca teremos um som incrível se não tivermos um responsável que pense no som do filme nas três etapas de produção”. Foi quando ele criou o chamado diretor de som, o nome que ele dá para esse profissional n’O poderoso chefão. Esse profissional que, mais tarde no *Apocalypse now*, até por razões sindicais, passa a ser chamado de *sound designer*, o sujeito que pensa o som do filme, o cara que transforma o que o diretor quer em formato sonoro. Costumo dizer para os meus alunos que o diretor de um

filme tem que ter conceito, tem que se ter a idéia; deve-se saber claramente o que ele quer daquele filme. Por exemplo, *Antônia*, que acabei de fazer com a Tata Amaral. A diretora tinha o conceito de que o filme deveria ser inteiro como um documentário; ela fez uma ficção, mas o sentimento tinha de ser de verossimilhança. Esse era o conceito do filme. A função do fotógrafo é transformar o conceito em imagem. A função do diretor de arte é transformar isso em formas e cores. A função do *sound designer* é transformar isso em som. Como eu faço? Como transformar um filme que a diretora quer que soe verossimilhante, quase documentário, mesmo sendo uma ficção? Como transformar isso numa realidade sonora? Essa é a minha função, por isso eu sou um *sound designer*. Para pensar em estruturas que levem o conceito que o diretor quer para dentro do filme. Então, o Murch bola esse profissional, o *sound designer*, o cara que vai conversar com o diretor e com o músico sobre os conceitos sonoros do filme. Ele é quem vai fazer essa articulação, quem conversará com o cara do som direto para saber que tipo de microfone se usa, lembrando que a escolha do microfone atua radicalmente na estética de um filme. Se eu escolho um microfone unidirecional, estou isolando o máximo que posso o universo sonoro que cerca o que está sendo filmado. Se eu escolho o microfone omnidirecional, com característica exatamente oposta, não interessa de onde o som vem que ele vai ouvir o som de todas as formas, de todos os lados. Um exemplo didático: numa cena de close com microfone unidirecional, a voz do ator estará em primeiro plano; com microfone omnidirecional, a voz do ator ficará pouco presente porque todos os sons do fundo estarão junto com ela. Quando escolho o microfone, estou escolhendo como o espectador vai ouvir o filme, eu sei se o espectador terá uma sensação mais próxima ou mais afastada com relação à cena. Isso é conceitual, isso mexe com a estética do filme, fica diretamente ligado à relação espectador-imagem. Lição número um: O som diz como se deve ler aquela imagem. Uma imagem é uma imagem em si. Porém, quando ela passa a ser uma imagem sonorizada, deixa de ser apenas uma imagem e passa a ser uma imagem refletida no som que a acompanha. Se eu colocar um leão na tela abrindo a boca, o espectador terá a sensação de que o leão é bravo. Sonorizando a cena com o som do rugido de dinossauro ou do King Kong, a sensação é que o leão é muito bravo. Se eu sonorizo o mesmo leão com o som de um gatinho miando, a sensação é que o mesmo leão bravo passa a ser um



leão fofinho. Conforme o som que se usa, a leitura da imagem se modifica. Tem um termo de um teórico chamado Michel Chion, para essa junção de som e imagem que é contrato audiovisual. Na verdade, está se compactuando um contrato entre eles porque passam a ser uma coisa só. Voltando aos nossos profissionais, o *sound designer* irá conversar com o editor de som para decidir como será manipulado o som na pós-produção, colocar o carro, a buzina, o passarinho etc. Ele vai dizer para o editor de som que em determinada cena terá de ter passarinho, buzina e cantada de pneu. É o sujeito que vai projetar o filme e falar para o editor: procura para mim tais e tais sons. A partir daí, o editor de som vai buscar esses sons nos arquivos da empresa ou vai pedir para alguém captar esses sons para ele em determinado ambiente ou se o som direto é de alguém como o João Godoy, o material que vem da filmagem já tem com um grande arquivo de sons extras, além do som da imagem. O que é ótimo porque ele traz as características daquele espaço. O editor de som vai colocar o que o *sound designer* determinou e depois o chamará para conferir o resultado. Ele avaliará como está o andamento do trabalho, aprovando ou não, pedindo mais buzinas em uma cena de trânsito ou mais pássaros em uma cena rural. Quando vai para a mixagem, o *sound designer* diz ao mixador que, na cena em que a garota fica sozinha no quarto, ele deve aumentar o volume da música apenas depois do primeiro suspiro da atriz ou colocar mais intensidade na cena do trânsito para parecer mais caótico. Deve-se ressaltar que, além de o *sound designer* estar pensando no som, estaremos sob a supervisão do diretor do filme. Quando o *sound designer* e o mixador se desentendem, quem resolve é o diretor, o filme é dele, ele é quem resolve. No Brasil, na maioria dos filmes, quem manda é o diretor, ao contrário do que acontece nos EUA onde quem dá a palavra final é o produtor. A expressão *sound designer* nos créditos de filmes, nos anos 1970, aparece duas vezes: em 1977, com Ben Burt em *Star wars*, e em 1979, com Walter Murch em *Apocalypse now*, quando se institui o termo. A partir daí, fica estipulado que o filme terá um responsável pelo som, que unirá os profissionais do setor para que se tenha uma concepção sonora única do filme que o espectador irá ver. No Brasil, esse profissional começa a aparecer aos pouquinhos, em meados dos anos 80, e até hoje não é muito reconhecido como função essencial ao filme. Muitos ainda pensam que é preciso ter apenas os diálogos, a música e que não se pode deixar

“buracos” no filme, ou seja, na hora em que ninguém fala e que não tem música, deve-se preencher com algum ruído. A Tata, assim como outros diretores com os quais costumo trabalhar, acredita que o som é mais um elemento de articulação na narrativa. Eu fui o *sound designer* do filme de estréia da Tata, *Um céu de estrelas*, que é o filme que mais me deu prêmios na vida por uma questão muito simples: metade do filme está no som. O filme que tem apenas dois personagens em um único espaço, uma casa com uma sala, um corredor e uma cozinha ao fundo. Esses personagens nunca saem desse espaço. A história é a seguinte: o namorado seqüestra a namorada dentro da casa dela. A vizinha percebe e chama a polícia. Começa, então, o processo de negociação para libertar a namorada e sua mãe. A polícia nunca é vista, no meu ponto de vista um dos grandes charmes do filme. A única vez em que isso acontece é quando eles resolvem ligar a TV onde está passando um programa policial desses bem populares, que mostra uma repórter entrevistando o policial responsável pela negociação. A referência de imagem de polícia que se tem no filme é dessa reportagem: um camburão, dois policiais com máscaras de esqui na cabeça segurando armas em segundo plano e a repórter entrevistando o policial. No som, temos “o mundo”, chegando e saindo o tempo todo, moto, camburão, sirene, gente subindo no telhado, gente descendo do telhado, o delegado negociando o tempo todo aos berros. Todo esse universo é construído sonoramente. Você nunca vê na imagem. Tem uma hora em que os personagens apagam as luzes da casa, e a única coisa que se vê é uma luz vermelha de sirene que passa na cara dos atores, é a indicação da existência da polícia. O resto é sonoro, é construído sonoramente. É um filme de baixíssimo orçamento, esse é b.o. (baixo orçamento) dos bons, b.o. de verdade, é um filme de US\$ 300 mil; hoje nem se pensa em fazer uma coisa com um orçamento desses. A Tata, sabendo que não teria dinheiro para filmar a polícia, teve a brilhante idéia de construir esse mundo de forma sonora; esse universo sonoro foi pensado no roteiro do filme, eu entrei no filme ainda no roteiro, e foi nesse estágio que nós pensamos como o áudio iria ser trabalhado. Muitas das soluções do filme foram pensadas em roteiro, decisões cênicas, pensando na locação. A partir disso, começamos uma pesquisa do que acontece quando temos uma situação dessas na vida real. Por exemplo, descobrimos que a primeira coisa que a polícia faz é esvaziar as casas dos vizinhos. Isto para evitar

que os bandidos pulem para as outras casas e criem mais refêns. Só depois que está tudo vazio é que a polícia anuncia a sua chegada. Pois bem, descoberto isso, decidimos que a polícia ficaria na frente da casa, a locação escolhida era um janelão, o espaço entre a polícia e os internos da casa; o espaço da cozinha seria a calma. Quando a Tata queria que o filme ficasse denso e barulhento, ela mandava os atores para a sala, e quando queria que o filme desse uma respirada, as atores iam para os fundos, onde estava a cozinha. É dessa forma que se ganha dinâmica, uma dinâmica de som do filme e uma dinâmica de intensidade dramática. Onde a polícia fizesse um barulho intenso, ela orientou os atores a falarem mais forte; já na cozinha, falariam de modo mais suave. Na hora em que se coloca o som da polícia na pós-produção – na verdade, toda a filmagem é feita em silêncio, não existe polícia nenhuma fora da casa – acaba ficando verossimilhante porque os atores reagem a um som forte. Vale lembrar que na hora da filmagem, a Tata fez vários movimentos de cabeça e de ombro que ajudavam na pós-produção para colocar um som de freada de carro ou uma sirene que dispara a fim de que todos os sons da polícia sejam reais, sejam verossimilhanes para os atores. Após esses detalhes, vale ressaltar que o trabalho de designer de som começa no roteiro, vai na cabeça do diretor para o set de filmagem e depois, fisicamente para a montagem tanto de som quanto de áudio. Atualmente não se faz mais montagem de imagem apenas com o som direto do filme, hoje, usa-se um processo mais dinâmico. O *sound designer* acompanha a edição de imagem e nutre o montador de sons que possam interferir no corte de imagem. ao mesmo tempo, o *sound designer* vai pensando na dinâmica do filme, onde ele vai soar mais forte, onde o filme terá seus altos e baixos em tensões etc. Muito antes de se dar o último corte, eu, como *sound designer* ou como editor de som, recebo o filme para ir construindo esse universo sonoro. Uma vez feito isso, devolvo o filme para o montador de imagem usar os estímulos sonoros e assim chegar no último corte da imagem. Então, o trabalho do *sound designer* começa no estudo do roteiro, acompanha a filmagem, cria uma relação de parceria com o montador e com o músico, além de ser o responsável pela edição de som do filme e acompanhar a mixagem junto com o diretor, decidindo onde eles vão fechar a intensidade e as relações dinâmicas de som do filme. Essas são as profissões relacionadas ao fazer som para cinema: técnico de som direto, microfonista, editor de

som, *sound designer* e mixador. Essa foi a introdução ao nosso assunto em questão que é o som do cinema paulistano na retomada. É engraçado quando se fala retomada do cinema porque retomada do cinema não é um movimento estético, como é a *nouvelle vague*, neo-realismo italiano, dogma, chanchada, que no fundo são movimentos, tem propostas estéticas e propostas narrativas. A retomada é uma retomada de produção, de fazer filmes, o que não implica que haja nessa retomada um caráter estético, mas o caráter de retomar a produção. Uma das riquezas que eu vejo nessa retomada do cinema brasileiro e do cinema paulista é que temos um universo de diferentes opções estéticas e narrativas, desde produções como *Cama de gato* até *Cidade de Deus*. Então, não se tem um padrão estético ou um pensamento estético, e principalmente sonoro, nessa retomada do cinema brasileiro. O que acabamos tendo é uma gama de diretores que passaram a perceber que o som é também um elemento narrativo. É ridículo falar, porém estamos descobrindo isso no século XXI. Foram poucos os diretores que aprenderam isso no século XX e vários deles ainda não aprenderam. A grande descoberta é que som é elemento narrativo e deve ser pensado ainda no roteiro do filme porque, do contrário, não adianta inventar moda na pós-produção que ele não vai existir. Costumo dizer para os meus alunos que existe uma diferença entre o *sound design* e a perfumaria. Perfumaria é quando recebo um filme já montado eu dou uma carinha mais bonitinha para ele, o que é bem diferente de você ter um conceito do filme e transformar esse conceito em sons. A perfumaria tem seu charme. É possível valorizar algumas seqüências mesmo trabalhando a partir de uma imagem pronta. Por exemplo, quando temos uma situação de ventos e em vez de colocar o som de ventos, o *sound designer* coloca sons de sininhos japoneses. Isso deixa a cena mais suave e mantém Mas, é claro que uma solução como esta nunca será estrutural no filme como aquelas pensadas a partir do roteiro. O que é legal dizer é que hoje nós temos um cinema que está aprendendo a ouvir e não só a falar. Agora estamos vendo um cinema que está sabendo falar de outras formas sonoras que não a verbal, através do silêncio, dos ruídos, da música. Não é a informação apenas pela palavra, pelo racional e sim, uma maneira muito mais emocional e muito mais indireta. Agora, o cinema consegue entender essa dinâmica, consegue entender que o som é narrativo e com ele se consegue dizer muita coisa, não precisa dizer tudo com diálogo.

**André Gatti** – Eu queria que você esclarecesse para a nossa platéia quando, historicamente, o som direto é uma recorrência no cinema brasileiro?

**Eduardo Santos Mendes** – Ter o som direto, na verdade, uma padronização de um som recente, um padrão profissional de gravação e reprodução começa depois de *Dona Flor e seus dois maridos*. Esse filme ganhou muito dinheiro no Brasil e fez todo o sucesso que fez, mas não conseguia grandes vendas internacionais por causa da falta de padrão técnico de som. Não se pensava em um padrão técnico sonoro, então, muito menos num padrão estético. O princípio era que som é som e qualquer coisa que qualquer um fizesse estava bom. O Renato Aragão deixou de vender filmes para fora do país por causa da falta de padrão, até ele aceitar padronizar. Som direto começa a ser utilizado no Brasil em documentário, nos anos 1960. O cinema novo fez vários filmes de ficção entre 1960 e 1970 com som direto, mas a padronização desse uso, especialmente da edição de som, só acontece a partir de *Amor Bandido*, em 1979. Já no cinema paulista, esse uso só se padroniza no fim dos anos 80 e início dos anos 90, por incrível que pareça. Som direto no cinema americano começa a ser padrão nos anos 30; nós começamos 60 anos depois.

**Desconhecido** – Eu gostaria de entender a concepção que você disse para não cair na perfumaria. E também como se faz para entrar na concepção do filme e como se faz isso na fase do roteiro, e como que se trabalha isso com o diretor. Emendando outra pergunta, como você faria esse trabalho de concepção no documentário?

**Eduardo Santos Mendes** – Normalmente, eu trabalho isso para ficção. A idéia de *sound designer* no documentário é mais complicada porque o documentário é mais complicado. Roteiro para documentário é uma coisa complicada por si mesma. O sujeito tem uma idéia, tem um caminho que pensou, mas não é como na ficção em que se tem uma estrutura toda pronta. O documentário só se descobre na edição, ele revela o seu formato final quando se está editando. Claro que quando se vai para o set de documentário, quando se vai fazer entrevista, quando se vai fazer material de rua, existe um pré-roteiro, um roteiro pelo qual se guia. Existe uma

concepção formal e se trabalha sobre ela, mas é muito mais móvel uma edição de documentário, o encontrar caminhos em uma edição do que é em uma ficção. O documentário definitivamente se encontra na edição. Eu fiz, no final do ano passado, um documentário, *Seu Chico*, junto com o João Godoy. Eu não entrei na discussão do roteiro. O João (Godoy) entrou e teve toda uma discussão conceitual para elaborar o personagem, quem ele é? Isto gerou uma discussão do ritmo de filme, porque o seu Chico era a última pessoa em Florianópolis que fazia pinga em alambique artesanal. Ele fazia cachaça da mesma maneira que se fazia há 400 anos; ou seja, o tempo do personagem era outro. E, a relação dele com o mundo, com o tempo e o espaço era outra, uma coisa que era da concepção, da filmagem, que veio do roteiro, do pensar como o filme é, de não ter muitas palavras, não ter muito discurso verbal. E ter muito som do campo, ter muito som do espaço que cerca aquele homem. Porque o personagem era assim, ele era um cara de muito ouvir e pouco falar, e isso está no filme sonoramente. Então, é um filme de muitos passarinhos, muito espaço aberto, muito som de alambique. Isso é um conceito de *sound designer* em roteiro de documentário. É um conceito que se tem na hora em que se filma, filma planos longos, só com planos longos que se consegue fazer uma audição larga. Uma vez por ano, no mínimo, eu preciso sair de São Paulo, eu preciso ouvir o longe. Eu preciso ir para um lugar em que eu possa ouvir o que está acontecendo a muitos quilômetros, eu preciso ouvir o passarinho aqui, mas eu também preciso ouvir o sujeito cortando lenha lá porque no fundo São Paulo me mata. E isso era o objetivo do filme, ouvir além, ouvir longe. Pensar o som é pensar a imagem, é uma relação direta. Em termos de ficção, o que eu faço é pegar o roteiro... tem um texto muito bonitinho na Internet. Existe um *sound designer* chamado Randy Thom, que é o *sound designer* d'*Os Incríveis* e de vários outros filmes. Esse cara é bom e gosta de escrever textos. Existe um site muito bacana que se chama [www.filmsound.org](http://www.filmsound.org), que tem textos desse cara e de diversos outros. É um ótimo lugar para se iniciar no universo do som para cinema, um primeiro contato. Tem um texto do Randy Thom, *Designing a movie for a sound*. Nós, *sound designers*, projetamos sons para filmes, e esse texto traduzido ao pé da letra seria projetando filmes para sons, em que ele diz como é a experiência de projetar sons para filmes. Quando ele recebe um roteiro, seu primeiro passo é riscar todas as indicações sonoras

que ali estão; caso o roteiro continue estruturado, ele diz que não é um roteiro cujo som foi pensado, quer dizer que aquilo não era estrutural. Se o processo for diferente, quer dizer, se a estrutura estiver quebrada, então o som é fundamental no roteiro. Uma dica é cortar muitas falas e ver se pode substituir por outros sons, ver o espaço que envolve os personagens fazendo a seguinte pergunta: Onde eles moram? Eles moram no Copan ou eles moram em Alphaville? Conseqüentemente, como esse espaço externo influencia no caráter emocional desses personagens. E assim se trabalha com a informação.

**Desconhecido 2** – Eu sou diretor de teatro e devo confessar que nós apenas nos preocupamos com o som da peça nas últimas semanas de ensaio. Aí vem o técnico, nós dizemos o que mais ou menos nós queremos, e ele faz o trabalho dele, assiste a dois ou três ensaios, volta, faz alguma modificação no ensaio geral, e é absolutamente tudo. O som do teatro também poderia ter uma melhora. Eu gostaria de agradecer a sua palestra...

62

**Eduardo Santos Mendes** – Fico muito feliz de tê-lo ajudado, mas o que eu adoro no teatro é diferente do que eu adoro no cinema, o que me fascina no teatro é o ao vivo. Isso é bárbaro. Mas muito obrigado, muito bacana.

**André Gatti** – A minha pergunta é mais voltada para a reprodução do som na questão da recepção propriamente dita, ou seja, as salas de exibição. Como é que você vê a concepção dessas novas salas e como você vê o cinema brasileiro dentro da concepção das mesmas? Nós chegamos a essas novas salas e têm uma parafernália de equipamento e nem sabemos se toda essa coisa funciona. Eu queria saber como o cinema brasileiro se comporta. E como é isso na sua cabeça, será que nosso cinema consegue se encaixar nesse monte de parafernália?

**Eduardo Santos Mendes** – Sou obrigado a confessar uma coisa: tem filmes e filmes. Já que você me confessou a parte do teatro, eu também vou confessar a parte do cinema, eu sou exceção. Esses filmes que eu faço, os filmes da Tata, o *Contra todos* do Roberto Moreira, e outros,

são exceção. A maioria dos filmes que eu faço é perfumaria. São filmes que chegam não pensados sonoramente e vão continuar não pensados, mas a minha função é deixá-los mais bonitinhos. Salas de exibição... Antigamente, podíamos dizer que o som do cinema brasileiro era bom e que as salas é que eram ruins, agora não cola mais. Antes, boa parte do som do cinema brasileiro era ruim, quer dizer, temos ciclos: ele era bom, depois ele ficou ruim e depois ele ficou bom de novo. Se você analisar a Vera Cruz, Cinédia e Atlântida, era um ótimo som para necessidade que se tem, é um ótimo som. Se analisarmos o cinema novo, o som é tecnicamente ruim, conceitualmente discutível. O cinema marginal é um som tecnicamente ruim, conceitualmente interessante. *O bandido da luz vermelha* é uma das coisas mais maravilhosas feitas na face da Terra, é outra história, nossa, é uma exceção. Todo mundo que conhece cinema já ouviu falar de um sujeito chamado Serguei Eisenstein. Como teórico, ele desenvolveu, junto com o Alexandrov e outro teórico de que me foge o nome agora, um manifesto do cinema sonoro, de como o cinema deveria se comportar. Ele dizia que a relação no cinema entre imagem e som deveria ser contrapontística. Contraponto é quando tenho uma voz cantando uma melodia, uma outra voz cantando uma outra melodia sendo emitidas simultaneamente. É a junção dessas duas melodias que forma, na verdade, uma terceira melodia. Elas são independentes, mas o real sentido delas só existe quando ouvidas ao mesmo tempo. E o raciocínio dele era esse: ter uma trilha de imagem que faz sentido dentro dela, uma trilha de som que faz sentido dentro dela, mas o que interessa é quando se juntam as duas, formando um terceiro sentido. *O bandido da luz vermelha* é um dos raríssimos filmes que eu conheço que coloca isso na prática, que consegue fazer isso durante noventa minutos. O espectador vê a imagem, a imagem tem sentido contando uma história, o som é um programa de rádio porque ele é concebido assim, ele faz sentido dentro dele e quando se unem os dois, cria-se um terceiro sentido independente dos anteriores. É maravilhoso, absolutamente maravilhoso! Atualmente, se investiu em salas de cinema no Brasil. Hoje, temos o 5.1, isso quer dizer que há atrás da tela três canais de som: no centro, na direita e na esquerda, e temos também outros dois canais nas paredes laterais: o *surround* direito e o *surround* esquerdo. Esses são os cinco canais do 5.1. São canais independentes; eu posso fazer uma pessoa andar pelo cinema caso eu



queira. Eu consigo ter domínio sobre cada um desses canais de som. O 1 desse sistema é uma caixa de som chamada *sub-woofer* ou *sub-bass*, um bruta alto-falante que só reproduz sons graves, frequências abaixo de 120 Hz que fazem a cadeira vibrar com passos de dinossauros ou explosões de bombas. O *Antônia* é uma mixagem radical de 5.1, abusa do *sub-woofer* por ser um filme de *rappers*, e nos shows ao vivo, nós mandamos pau! Mesmo que tenha muitos cinemas com sistemas digitais, o mercado tem também quilos de cinemas ruins. E eu sou muito chato. Além de viver disso, o cinema é um prazer audiovisual para mim; se o som é ruim, eu acabo ficando irritado com o filme e vou embora. Devido a isso, vou a poucas salas de cinema. Não dá para pisar no Unibanco 4 e 5, não dá para pisar no HSBC Belas Artes. Fui ver *De passagem*, e as caixas do *surround* tinham um ruído elétrico que ficava apitando o filme inteiro, sem contar que as laterais da tela falhavam. Nós temos más salas de exibição, isso é um fato. Mas, outra vantagem de ter boas salas de exibição é que o filme ruim fica exposto. Quem sabe assim algumas pessoas tomem vergonha na cara e comecem a cuidar um pouco do seu som. Como vai acontecer na TV digital. Ela vai forçar a melhora da qualidade de áudio na televisão. Hoje, a TV analógica já tem há muito tempo a possibilidade de transmissão de som estereofônica, mas continua transmitindo em monofônico. A única TV que faz uso constante do estéreo é a MTV. Por que a TV Globo não transmite em estéreo? Porque, para se ter um sinal estéreo, a produção terá de ter um estúdio melhor, o ar-condicionado do estúdio terá de ser menos ruidoso, terá de ter um cenário que não faça barulho quando se bate a porta. Vai se gastar muito mais grana. Com a TV digital, eles terão de começar um estudo para essa mudança porque a TV digital não tem saída para mono, é apenas estéreo. Eles terão de mudar a produção em si; com o padrão de qualidade de hoje em dia, uma mão de tinta na parede não tem problema, mas com HDTV, o espectador consegue ver que só tem uma mão de tinta; devido a isso, a produção terá de mudar uma série de coisas. Isso faz com que toda a tecnologia visual e sonora terá de ser repensada, mudada. O caminho que a TV começa a pensar, o cinema foi obrigado a pensar quando os multiplex entraram. Essa é a verdade. Os *multiplex* trouxeram um novo padrão de exibição, e o resto dos exibidores teve de correr atrás. Por isso, uma série de filmes teve mudanças técnicas, mas isso não quer dizer que também aconteceram mudanças conceituais. Tem-

se hoje uma série de filmes que funcionam bem no cinema, o som é bem gravado, mas por trás deles não existe conceito. E temos também muitos filmes cujo único conceito que se usa para o som direto é o conceito do técnico mais barato do mercado. É uma realidade, mas também devo considerar que é uma realidade que esses mesmos filmes acabam passando apenas no Unibanco 4.

## :: IV - OS NOVOS REALIZADORES DO NOVO CINEMA PAULISTA

**André Gatti** – Nesta fase do nosso ciclo de palestras, vamos apresentar os diretores cinematográficos propriamente ditos. Entretanto, como veremos, eles são personalidades de várias faces. O primeiro desta etapa é o Paolo Gregori uma esperança para o novo cinema em São Paulo.

66 **Paolo Gregori** – É uma honra estar aqui. Agradeço ao Centro Cultural São Paulo e ao André Gatti pela oportunidade. Para mim, é uma coisa especial falar do cinema paulista da década de 1990. Não sei se alguém dos presentes tem interesse em fazer cinema ou já faz ou quer ser diretor de cinema. Às vezes, não sabe se tem vocação, se aqui em São Paulo dá para fazer, se é muito difícil fazer. Na época em que comecei o cinema brasileiro praticamente inexistia, e era um momento duro para o Brasil. Na realidade, a geração de 90, em São Paulo e no Brasil, se caracteriza por uma coisa interessante: ela surgiu no ocaso da Embrafilme e atingiu seu auge no início do cinema da retomada. Num período de seis ou sete anos, a gente conseguiu, não digo se impor, mas se colocar no cinema brasileiro como uma geração que poderia ser considerada perdida, por assim dizer. Parece coisa da França na década de 50, 60, *la génération perdue*, que era o Jean Genet; era o *angry young men* da Inglaterra dos anos 50 e 60. A gente teve o mesmo ímpeto que essas pessoas se analisarmos a produção principalmente da produtora em que eu trabalhei, a Paraísos Artificiais. Estávamos realmente revoltados com tudo, e não era para menos, havia vários motivos. O ano de 1990 marca meu encontro, e o de outras pessoas, com a vontade de fazer cinema. A revolta é uma coisa curiosa. Por que o cara fica revoltado e resolve fazer cinema? Primeiro, porque o cinema é uma forma de você expressar essa revolta. Então, você pergunta por que não fazer um cinema não revoltado? Depende, envolve uma série de fatores. Eu vou contar o meu caso específico, não posso falar pelos outros. No fim da década de 1980, li num livro do Dostoiévski que a beleza pode ou poderá salvar o mundo. A frase ficou algum tempo na minha cabeça, eu andava com aquilo pela rua, vinha ao CCSP ver as mostras do Humberto Mauro e do Satyajit Ray, pensando na frase do Dostoiévski, até que decidi procurar essa beleza em algum lugar. Através das mostras, vendo filmes etc., eu descobri que a beleza não estava no mundo. É uma coisa meio paradoxal,

meio estranha: uma coisa fora do mundo que vai salvar o mundo. E eu achei essa beleza dentro do cinema, ou seja, dialeticamente, o cinema poderá salvar o mundo, o cinema pode salvar o mundo. Conteí isso porque foi minha primeira idéia ao resolver fazer cinema, meio pretensiosa, muita gente deve ter pensado como eu. Achava que através do cinema eu salvaria o mundo. Engraçado? Santa inocência, depois eu vi. Hoje, passados vinte anos, olhando os escritos, os primeiros roteiros, dou risada. É muito ser o bom samaritano para o mundo, fazer, mostrar para as pessoas que ninguém está interessado em nada. A própria produção de cinema do Brasil não está nem um pouco preocupada em salvar nada. Estamos nos anos 90, e a primeira idéia é salvar o mundo, o mundo do jeito que ele estava, corrupto, violento, feio, poluído, malcheiroso, fedido, poluído. Mendigos, um mundo de mendigos, um mundo marginal. Eu olhava e pensava: não dá. Engraçado, essas características eu percebia andando nas ruas de São Paulo. Em dezesseis anos, não mudou muito, aliás, piorou. É curioso que a produção cinematográfica paulista e mais especificamente a paulistana que se caracterizou, desde que surgiu o cinema aqui, como uma produção de raízes muito burguesas. Cujo ápice, de certa maneira, é a própria Vera Cruz, ao contrário de outros estados brasileiros, onde havia uma preocupação ideológica muito maior. No decorrer de toda a história do cinema paulista foram poucos os cineastas que batiam de frente com a burguesia, que geralmente financiava os filmes e que criou os grandes parques industriais de cinema. É um dado importante para se entender também a importância ou não que o cinema paulista tem no Brasil e, mais especificamente, como surge o grupo que tenta renegar essa estética burguesa. É um dado interessante para se pensar, para refletir. Durante muitos anos, o poder político do cinema estava na mão do Rio de Janeiro, e ainda está, segundo o Gatti. Qual a razão disso? O Rio de Janeiro tinha pouca preocupação com produção, logo quebrada com o surgimento de cineastas interessados em refletir ideologicamente o cinema e não apenas como um mercado, uma indústria de raízes burguesas. De um lado, eu descobria que a beleza, o cinema, poderia salvar o mundo; por outro, pensava que não seria uma beleza necessariamente burguesa, uma beleza que vem da tradição das academias, dos salões, do séc. XVIII e XIX da França, inclusive. Em correspondências por *e-mail* com o Paulo Sacramento, com o Christian Saghaard e com outras pessoas quando eu morava na Alemanha, a gente começou a discutir uma questão interessante: nós fazíamos filmes e não

havia espaço para passar. Aliás, um problema eterno que nós só sentimos quando começamos a fazer filmes. Visitando alguns museus na Europa, descobrindo um pouco sobre arte, percebi que os impressionistas, os pintores do século dezenove, também tinham o mesmo problema, não conseguiam expor suas pinturas porque alguns salões eram controlados por *marchands*, especialistas de arte, que só colocavam os quadros que lhes interessavam. Não se podia pintar qualquer coisa e expor porque os caras não deixavam, diziam que o salão era respeitável, onde se fazia só coisa bonita. O que os caras fizeram? Um, dois, quatro, cinco anos sem expor, resolveram criar o salão dos independentes. Gatti, você viu o filme, você lembra o título?

**Gatti** – O que eu vi foi um desses pintores que entrou nesse salão independente e causou uma grande celeuma, um italiano, o Modigliani, que morreu no dia da exposição. É justamente essa coisa de quebrar esse circuito das artes porque os impressionistas não eram aceitos no mercado controlado por meia dúzia de agentes. No cinema não é muito diferente.

68

**Paolo** – Exatamente. No cinema não é muito diferente, e a gente percebeu isso. Nós estávamos mais ou menos no mesmo pé que os impressionistas. De um lado, a geração perdida, *angry young men*; de outro, os impressionistas e a vontade de achar a beleza do cinema e mudar o mundo. E lá vamos nós, fazendo filmes, curtas-metragens, porque longa era muito difícil. Até agora, muito poucos conseguiram. De cinqüenta, sessenta pessoas, só três conseguiram fazer filme e lançar, só dois conseguiram lançar, ganhar prêmio e exhibir, entrar no mercado. Tem um ou outro que está fazendo, mas não conseguiu terminar ou não conseguiu lançar, então é um dado significativo por isso. Nós começamos fazendo curtas. Na época, praticamente não existia lei nem fomento, você não tinha como conseguir dinheiro. A solução que eu e mais algumas pessoas encontramos foi fazer filme com nosso dinheiro. Aliás, isso é um problema. Eu já fiz sete curtas-metragens e depois do meu quinto jurei nunca mais fazer filme com meu dinheiro, principalmente, porque eu via muita gente que tinha, mas fazia com o dinheiro dos outros. Eu não queria mais ser o trouxa, já era trouxa em tantas coisas, não iria ser também no cinema. Trouxa que eu digo é no dia-a-dia, ser enganado na bombonière, no banco, ser ludibriado pelo INSS. Cansei de ser o trouxa da parada; eu ia fazer com o dinheiro dos outros, como todo mundo faz. O pior são aqueles que

não fazem nada com o dinheiro dos outros e dizem que fazem filme. Está cheio de filme que jamais foi feito porque o cara pegou o dinheiro e está nas Bahamas, passeando num iate, comendo chocolate suíço. É curioso. E aí, o que aconteceu? Como eu não conseguia fazer filme com o dinheiro dos outros, tive uma recaída; baixou de novo a vontade de mudar o mundo, salvar a humanidade. Você olha para as coisas, você olha para o cinema e diz: vou ter que fazer. Você se endivida, deixa de comprar roupa, não come direito. Perdi quatro quilos, mas consegui fazer e passar em alguns lugares. O curta tem uma vantagem: ainda se consegue passar. Fazer um longa-metragem nessas condições não dá, você vira faquir. Vira personagem do filme *O profeta da fome*. E eu não estava muito a fim. Hoje em dia, é a casa da mãe Joana: o cara espirra, um milhão! Maravilhoso, não é? Atchim! Mais quinhentos mil. E assim vai. É fantástico, mudou muito. Fantástico para quem consegue, que não é o meu caso, nem de 95% das pessoas. Eu trabalhava na multinacional Walt Disney Company do Brasil, no setor de acervo de filmes e no departamento de cinema e TV. Eu ganhava mais ou menos bem para a época, em dólar. Quando o Collor congelou os negócios, éramos os únicos a receber o salário direitinho, em dinheiro, que eu não sei de onde eles tiravam. Só se podia tirar cinquenta reais do banco, e eu preocupado. No final do mês, o cara apareceu com o salário inteiro, em dinheiro. Depois, eu fui perguntar de onde era o dinheiro e me dei mal, fui demitido. Peguei o suado dinheirinho e cheguei para o Paulo Sacramento, que estudava na ECA – eu tinha acabado de sair da FAAP – e perguntei: Vamos fazer um filme? Depende. Onde a gente vai arrumar o dinheiro? Eu tenho, da Walt Disney Company, onde eu trabalho. Com meu salário, vou fazer o filme. Você está brincando, ele respondeu. O resultado foi que levou um ano para fazer o filme. Conforme recebia o salário, filmava um pedaço, depois outro. Sorte que deu tudo certo, não aconteceu nada. Com o Paulo Sacramento eu me dei muito bem, reconheci nele um grande talento. O interessante no meu primeiro filme foi a gente ter juntado um monte de pessoas muito talentosas, o que ajudou muito. A primeira trilha sonora em cinema do André Abujamra foi a do meu filme, *Atrás das grades*. Aliás, uma série de coisas no filme são as primeiras: a primeira montagem do Paulo Sacramento, a primeira produção, o primeiro filme em que ele iria trabalhar como produtor executivo. Orçamento baixíssimo começou a ser a característica de todos os trabalhos da época, com exceção de um ou outro cineasta que conseguiu dinheiro do Estado através do Prêmio Estímulo. Incipiente, irregular,

quando acontecia, muita gente não conseguia terminar o filme porque o dinheiro não dava. O prêmio era um castigo. Não é como hoje, com várias saídas para se conseguir verba. Não existiam leis, o cara tinha que fazer com aquele dinheiro pouquinho. Conseguimos com que uma cineasta do nosso grupo, a Débora Waldman, recebesse verba do Prêmio Estímulo para *Noite final menos cinco minutos*, um grande filme, de muito sucesso. Obteve prêmios no exterior, assim como a maioria dos filmes que nosso grupo fez, com reconhecimento fora maior do que no Brasil, característica que perdura até hoje. O longa-metragem do Paulo Sacramento, *Prisioneiro da grade de ferro*, conseguiu vinte e cinco mil espectadores e alcançou reconhecimento de crítica, um pouco no meio acadêmico, fora isso, quase nada. Nenhuma repercussão como teve lá fora, ganhando prêmio em Nova York, exibição em Veneza, até hoje estudado, analisado e exibido no exterior. Eu estava no Festival de Hamburgo, na Alemanha, e sempre pegava os folhetos distribuídos com a programação de um cinema onde ia passar filme do Paulo Sacramento, isto três anos depois de ser lançado no Brasil. Estava dentro de uma programação cultural de que o Brasil estava participando. Meu grupo fez cerca de 16 filmes, fora o que os outros grupos realizavam. Desses, só um foi feito com o dinheiro do Prêmio Estímulo. Ou seja, muito pouco. O resto foi com dinheiro próprio, permutas e empréstimos. A gente usava muito equipamento da ECA, da FAAP, de agências, de produtoras, do jeito que dava para fazer. Muitos filmes daquela época eram co-produções com a ECA porque entrava com equipamento, com moviola etc. A ECA-USP foi uma das grandes apoiadoras, uma das grandes co-produtoras do cinema paulista, sobretudo da década de 1990, quando fazer filmes era um suicídio; no fundo, éramos um bando de suicidas. Os filmes retratavam um pouco desse nosso desespero, feitos quase no limiar de tudo. Eram filmes de samurai, e eu brincava: a gente faz filme de samurai. Porque o samurai acordava num dia e não sabia se ia viver no próximo. Eram filmes feitos nessa febre, num momento samurai. A gente não sabia quando faria outro filme, se a gente ia viver, se a gente ia fazer alguma coisa. Era tudo nessa base. *Noite final, menos cinco minutos* é exatamente isso, o título já fala por si. Dos meus filmes, destaco *A mocinha da sauna mista* (1992-1994) e *Mariga*. Alguém chegou a ver esses filmes? Quem viu *Mariga*? Esse filme é de 1995, um exemplo típico. A gente fazia filmes desde 1990, e já havia acabado todo o capital. Eram filmes feitos a fundo perdido, você fazia e ninguém pagava para ver, ninguém pagava para fazer, o dinheiro que você

botava era jogado no lixo. Aliás, minto. É a fundo perdido, mas ao mesmo tempo não é porque existem os festivais internacionais, e foi graças a eles que tivemos o retorno indireto do dinheiro investido. Tivemos a sorte de passar por alguns festivais de primeira linha que pagavam não só a passagem, mas também a estadia. Somando tudo, teve filme que deu lucro; se tivesse pago do meu bolso para ir, por exemplo, para Mannheim, para Dresden, ou para Amsterdã, teria gasto muito mais do que gastei para fazer os filmes. Dizem que nossos filmes se pagaram. Eles se pagaram, mas não em *cash*; houve uma participação, uma recuperação indireta do capital, reinvestido na forma de benesses. De viagens, hotéis, alimentação, transporte. Eu me lembro do festival de Chicago, em 1995 e depois em 1998, foi uma maravilha! Fiquei num hotel de seis estrelas, octogésimo sexto andar. Via todo o lago Hudson, toda a cidade de Chicago, que é linda, a arquitetura... almoçando e jantando, tudo pago, nos melhores restaurantes de Chicago. Pagou toda a carreira e vários filmes. O festival durava dez dias, e, eu ficava dez dias. Meu filme ia passar em dois dias, mas eu ficava até o fim. Se tivesse que pagar tudo, eu não conseguiria. Os filmes saíram mais baratos do que as viagens. Por volta de 1995, a gente não tinha muita grana. *Mariga* é o típico exemplo de filme feito praticamente sem nenhum tostão. Dura quatro minutos, feito em película 35 mm. Teria que ser mudo e montado na câmera, ou seja, o que sairia da câmera no momento em que a gente acabasse de filmar era o filme pronto. Segundo o Jairo Ferreira e outros especialistas de cinema experimental, é o filme mais radical da história do cinema brasileiro, o que é uma loucura e lembra muito os filmes do Glauber feitos na década 1960, também no desespero. Tenho que ser sincero: o que me inspirou mesmo a fazer o *Mariga* foi o filme do Glauber, mesmo sem eu tê-lo visto, só sabendo como foi produzido. Outra coisa que me levou a ter certeza de que eu poderia fazer um filme desses também está relacionada com 1968, em maio, na França, que eram os filmes feitos pelo Godard, pelo Morin, o Gorin. Os dois e mais alguns que faziam filmes que eram a contra-corrente da TV, dos registros oficiais da televisão francesa sobre os movimentos de maio de 68, das barricadas e tudo mais. *Os sonhadores*, do Bertolucci, termina onde o *Mariga* teoricamente começa. Eram filmes que eles tinham que fazer muito rápido e passar muito rápido, não podiam finalizar, tinham que editar na câmera, exatamente nesse espírito, uma espécie de anti-documentário. Acho que o *Mariga* é um exemplo de anti-documentário, em que a pessoa não aparece, não se fala nada sobre



ela, mas ao mesmo tempo instiga o espectador a ir atrás para descobrir a vida do Marighella, saber como ele morreu, mas isso não vem ao caso. O que importa é falar, dentro da idéia do cinema dos anos 90, como surge um filme como o *Mariga*, o ato de desespero do momento de produção sem verba. O filme custou duzentos e cinquenta reais e passou em vários lugares no exterior; recuperei logo o investimento. Deu muito lucro porque saiu barato, todo mundo ficou curioso para ver, e em muitos lugares os caras diziam que era um filme happening, e acho que tinha a ver, tinham mesmo sacado a idéia. Na realidade, uma coisa que existia muito na década de 60 e 70 eram os *happenings* artísticos. O grupo Fluxus do Allan (Kaprov) e muitos caras faziam *happenings*, e o próprio Andy Warhol adorava fazer filme *happening*. O que importa não é a narrativa, não é a história, não é a construção do filme, mas o acontecimento, aquilo que o filme provoca, é o evento. É você levar o sujeito a ver o que ele não acredita estar vendo. Se esse é o caminho da beleza, de melhorar o mundo, salvar o mundo, eu não sei, mas era uma forma que a gente achou. O próprio Paulo Sacramento tem um filme da década de 90, o *Juvenília*, no qual tudo é desespero: um bando de moleques desesperados destroça um cachorro. O que é isso? É um *happening*, um acontecimento, muito parecido com o *Mariga*. É o *happening* que está em jogo, mais a situação de filmar do que o filme propriamente dito. Até hoje existe um mistério: muita gente pergunta o que a gente fez com o cachorro. Isso vai ficar para história, eu não posso falar. Ninguém jamais vai saber, espero. É o negócio do *happening*, a coisa está ali. O que aconteceu depois ou durante o filme não interessa. O *Juvenília* ganhou um prêmio muito importante, o Henry Langlois, o prêmio de escolas de cinema. Na época, ele investiu esse dinheiro para fazer o Prisioneiro da grade de ferro. Se eu fosse pedir asilo político ou me exilar em algum lugar, teria que ser em Portugal. Os meus filmes, não os da Paraíso, tiveram muito sucesso em Portugal e estão tendo até hoje. Recentemente, o *Tropiabbas*, meu mais recente, passou no Fest Tróia, festival de Setúbal. Os caras fazem umas análises do filme muito engraçadas. Eles vêem coisas que só português vê. Uma coisa muito louca. Acho que eu me daria muito bem lá. Eu e outras pessoas do meu grupo chegamos a fazer contato com produtores de lá, como o Joaquim Pinto, que nos apadrinou em Portugal. A gente conseguiu algumas coisas, mas não foi muito longe. Portugal é um país privilegiado em termos de cinema. Quem tem uma Teresa (Vilaverde), um Manoel de Oliveira, um João César Monteiro está de parabéns, porque não é qualquer país que tem uma

cinematografia tão poderosa como a portuguesa. Hoje, o cinema asiático faz frente ao cinema português, mas timidamente. O cinema português é muito forte, acho que o nosso trabalho é considerado exatamente por eles reconhecerem essa força dentro do próprio país. Curiosamente, minha geração, exceto alguns poucos, rompeu a barreira dos anos 90. A maioria tinha um currículo respeitável, o próprio Roberto Moreira tinha feito quatro ou cinco filmes curtos, alguns trabalhos institucionais com o apoio do Itaú, mas mesmo assim, demorou para ele fazer seu próprio filme. Ouvi o Roberto Moreira falar em algum debate que ele se arrepende de ter feito filmes muito certinhos, isto porque não serviu para nada essa caretece, esse jeito certo de fazer. Até ele teve que conseguir mais respaldo lá fora do que aqui. Ele foi para Benetton, recebeu dinheiro da Benetton porque não tinha jeito, a nossa, de fato, era uma geração perdida sob todos os aspectos, não iria conseguir nada aqui. Que consequência isso teve para a década de dois mil? O que aconteceu? É óbvio: a gente caiu. Chegou muita gente que não tinha feito nada, que não sabia nada e conseguiu dinheiro para fazer filme. Se você acessar o *site* da *Contracampo*, a revista de cinema da Internet mais conceituada do Brasil, pode constatar. Eles fizeram um levantamento dos últimos doze anos de todos os cineastas que estrearam com filme de longa metragem no Brasil: deu cento e oitenta pessoas. E, pasmem, a maioria tinha começado a fazer filmes em 2000. Antes faziam outras coisas, não era cinema: uma organizava evento de *rock*, outra era romancista, outra fazia publicidade. De cinema eram pouquíssimos e de escola de cinema menos ainda. Pessoas ligadas a cinema na década de 90 que foram fazer filmes nos anos 2000, nos últimos seis anos, muito menos. Eu pesquisei porque fiquei meio curioso. O Eduardo Valente me alertou sobre o fato, pois aborda o assunto em sua tese sobre escola de cinema. Enfim, o que aconteceu? Minha geração acabou meio paulista. Não estou falando dos centros políticos e ideológicos, em que a gente pode falar até de Brasília. Nesse sentido, pode-se dizer que a produção de Brasília faz face à produção de São Paulo. Conta muito onde você está. No Rio de Janeiro está a Ancine. Se a gente pensar, Gatti, que órgão grande de cinema brasileiro está em São Paulo? Nenhum! É óbvio, o cara está lá, toma um cafezinho e é muito mais fácil. Eu, no máximo, tomo um cafezinho com o Gatti mesmo, que não vai resolver eu fazer o meu próximo filme. É uma coisa complicada. Eu não sei se a gente, com exceção de um ou outro, conseguiu se dar conta disso, mesmo com um atraso para se mexer e tentar o caminho seguido por

muita gente, da própria Laís Bodansky, do Roberto Moreira, do Beto Brant. O Beto estudou na minha classe na FAAP, a gente se formou junto. Ele também é da geração perdida? Não. Ele é e não é. Ele começou na geração perdida, mas por uma série de fatores ele se encaixou na publicidade, que ainda é um dos grandes redutos de produção audiovisual da América Latina. São Paulo é sem dúvida um grande pólo de produção audiovisual não por causa do vídeo, do cinema ou da televisão, mas por causa das produtoras de publicidade, principalmente devido à existência da O2. Da geração de 90, quem conseguiu entrar nesse esquema? A gente não pode se esquecer do Felipe Barcinski, que é da minha geração. Um cara extremamente talentoso que conseguiu, também, alcançar esse caminho, tirar o pé da lama porque já estava na publicidade. A partir do momento em que surgiram as leis de fomento à produção, seria inevitável que as empresas seguissem o caminho da publicidade e entrassem nesse esquema. Foi o que aconteceu com a O2 e com uma série de outras produtoras, que abriram um braço fora da publicidade para fazer os seus filmes, seja curta ou longa metragem. Quem, da geração de cineastas da década de 1990, que estivesse dentro das produtoras teria acesso direto à produção? Foi o que ajudou o Beto Brant, que abriu sua própria produtora junto com o Renato Ciasca, outro da minha classe. Se a gente tivesse uma escola assim, seja *nouvelle vague* ou neo-realismo, eles seriam um exemplo, seguindo meio à margem. Pelo menos na minha visão. Foi um caminho próprio, digamos. Nós éramos um grupo; se não fosse a gente seria o outro grupo, que era o do Roberto Moreira. Ele não, jamais se juntou com nenhuma dessas pessoas. Era uma coisa interessante. Ele estava à margem, mas não no sentido da estética, muito pelo contrário, dos modos de produção. Ele acabou vendo que não era por aí, que não era se juntando com outras pessoas que ele faria alguma coisa. E se deu bem porque foi o único que fez quatro longas-metragens, talvez o único cineasta paulista que conseguiu fazer mais de dois longas-metragens nos últimos quinze anos. O Toni Venturi é da minha geração também. Em 1989, quando eu comecei a me interessar por cinema, o Toni Venturi, o Paulo Sacramento, o Ricardo Elias, mais um outro de que não me lembro, e eu, fizemos uma oficina na Três Rios e pasmem, nós fizemos uma “peneira” para essa oficina e o Paulo Sacramento foi o único reprovado dos quatro. Não passou na peneira, quer dizer, um dos grandes talentos do cinema brasileiro hoje, um dos grandes produtores, o cara foi reprovado nessa oficina! Genial! E o Toni Venturi foi aprovado! Eu e os outros também, mas acho

engraçado. O Toni Venturi, que não era muito identificado esteticamente com nada naquela época foi aprovado, e o Paulo foi reprovado. Outra pessoa também foi reprovada, o Paulo Sacramento e um sócio meu, o Marcelo Toledo. Esse é um caso à parte, é para ilustrar um pouco essa coisa que o André Gatti disse sobre o caso Toni Venturi. Documentário, do ponto de vista de produção, lançamento e finalização, é um pouco mais fácil que longa-metragem de ficção. Hoje em dia, no Brasil, a produção de documentários é muito maior que a de ficção. Não desmerecendo a ficção, mas do ponto de vista da produção historicamente falando, acho que os maiores filmes brasileiros são os de documentário, não os de ficção. Se não são documentários efetivos, pelo menos utilizam a estética do documentário. Nesse sentido, um dos maiores filmes brasileiros é *Câncer*. Cada um do grupo foi seguindo o seu destino. O Beto Brant e o Toni Venturi são exemplos dos que já estavam seguindo seu próprio caminho. Do meu grupo, vou falar especificamente da minha turma, do pessoal que estava comigo e da minha produtora, a Paraísos Artificiais. Dos sócios mesmo, no papel, cada um abriu sua própria produtora, saiu e fez a sua empresa. No meu caso, a produtora era só de papel; alguns tinham produtora mesmo, com sede, sala etc. A gente não pode esquecer a Zita Carvalhosa, produtora forte do cinema da década de 1980-90, talvez o quinto grupo de cineastas, Chico Teixeira, Flávio Frederico etc., os apadrinhados da Zita Carvalhosa, a Tata Amaral. Ao se fazer a história do cinema paulista da década de 1990, você vai ver que existem uns quatro ou cinco grupos muito bem definidos. Estes agregados à figura de um produtor, de uma escola, de um bando ou de um pai, ancorados em multinacional, trabalhando com o próprio salário, que é o meu caso. Dá para contar cinco, seis focos de produção porque foi uma década difícil. Já que a gente não tinha esse poder político, atrelado às pessoas ligadas a órgãos como a Ancine, a Rio Filme. É preciso ter *know-how* para pegar dinheiro lá fora. Eu estava comentando com o Gatti minha experiência recente. Tenho um projeto para o longa-metragem: *O corpo presente*, muito interessante. É um filme diferente daqueles filmes feitos hoje em dia no Brasil. Ele dialoga muito com o cinema americano independente pós-Tarantino e que bebe um pouco na veia do Jim Jarmusch, meio na linha do *Eu, nós, você e todos nós*, em cartaz acho que no Unibanco, da Miranda July, dialoga um pouco com o cinema da Lucrecia Martel, enfim, o cinema moderno por assim dizer. O projeto alcançou relativo reconhecimento fora e já recebeu alguns selos. O que quer dizer selos? Quando você tem um filme

pronto e consegue passar num festival, internacional principalmente, você ganha um selo desse festival. O que isso significa? Significa que em todo material publicitário, todo cartaz, em qualquer foto do filme, em qualquer matéria do filme, você pode colocar o selo do festival: Cannes, Veneza, Berlim, Locarno, Oberhausen etc. Com o selo, você tem um respaldo daquele festival, que atesta a qualidade do filme. Com projetos, com argumentos ou com sinopse de filme – não estou falando de roteiro, mas de sinopse – você pode ter esse mesmo selo. O mais conhecido é o Sundance. Com o projeto *d'O corpo presente*, consegui o segundo selo em importância, depois do Sundance, no Festival dos Três Continentes, em Nantes, na França, que é o Produire au Sud, ligado ao Fond Sud, segmento da política cinematográfica francesa que produz praticamente filme de terceiro mundo há mais de vinte anos no mundo inteiro. Só para vocês terem uma idéia, em São Paulo tem três filmes em cartaz produzidos sob esse selo: *A noiva síria*, *Buenos Aires 100 Km* e dois que não lembro. O *Quase dois irmãos* também foi apoiado. Agora temos esse selo, essa chancela. Vamos ver o que acontece.

76

**André Gatti** – Hoje vou apresentar para vocês uma personalidade muito importante do cinema contemporâneo em São Paulo, refiro-me aí Roberto Moreira. Roberto, fale um pouco de sua trajetória .

**Roberto Moreira** - Eu me formei na ECA-USP em 1984/85. Fiz meu primeiro longa-metragem em 2002, que só ficou pronto em 2004, quer dizer, 20 anos para chegar ao longa-metragem. É um percurso árduo esse de fazer cinema. Contando um pouco a trajetória, na ECA, eu fiz dois curtas-metragens, foi muito legal, com todas as deficiências, com todos os problemas que a escola tem, acho que vale muito a pena fazer um curso de cinema. Não apenas para aprender, mas também para encontrar sua turma. Cinema é uma coisa de quadrilha no bom sentido. Não dá para fazer sozinho, você tem que ter esses parceiros, e quem são os parceiros da sua geração? Quando comecei a fazer cinema, a Tata Amaral e o Francisco César Filho (Chiquinho) eu já conhecia de projeções de cineclube. O Fernando Bonassi, que é da minha geração também, a gente se encontrou primeiro na GV. O André Sturm era quem fazia o cineclube da GV. Naquela época, não tinha DVD, então era religioso, as pessoas iam ao cineclube da GV porque era a única chance de ver os filmes do Godard, por exemplo. Ou então no cineclube da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

Antigamente, o cineclube era um ponto de encontro dos cinéfilos e de quem estava começando a fazer cinema. Hoje em dia, pode ser num debate como esse. Enfim, vocês têm que encontrar sua turma, a geração de vocês, que vai estar junto com vocês fazendo cinema. Muitos companheiros de hoje eu conheci no meu curso. Por exemplo, o Eduardo Santos Mendes era da minha classe, fez filmes da Tata, fez todos os meus filmes; o Marcelo Durst era da minha classe, a Ana Muylaert era da minha classe. Já a Tata e o Chiquinho freqüentavam o curso, a Eliane (Lili) Fonseca também. Enfim, eu recomendo, eu acho que é bacana.

**André Gatti** – Pode-se dizer que se trata de uma turma bem-sucedida no apurado da coisa, pelo que você está falando?

**Roberto Moreira** - Eu acho que a minha e a do Wilson Barros foram boas turmas, a primeira classe da ECA também foi boa. Existem algumas turmas que dão certo, a nossa foi especial mesmo. Se a gente pensar que eu fiz um longa-metragem, a Ana fez um longa e a Lili já fez dois, a Tata, que era ouvinte, também fez, pouquíssimas classes têm essa trajetória. E é legal porque, por exemplo, a Ana Muylaert não fez curta na ECA; ela virou roteirista e depois foi fazer seu filme. Uma coisa que acontece muito com alunos de cinema é: “Eu tenho que fazer meu curta no curso. Eu tenho.” Não tem porque a vida vai te surpreender... Depois, tem um monte de outras oportunidades... O mais legal é você aproveitar para aprender. Saí do curso e fui trabalhar com publicidade. Fiquei uns dois anos como assistente de direção de publicidade, cansei, surgiu uma oportunidade para ser assistente de direção do Francisco Ramalho no *Besame mucho*. Então, fui segundo-assistente de direção e depois não quis voltar para a publicidade. Fiquei um tempo trabalhando para Fundação Roberto Marinho como roteirista, enquanto isso, ia fazendo meus curtas. Fiz o *Amargo prazer*, fora da ECA, fiz o *Cão louco Mário Pedrosa* e fiz um episódio de um longa-metragem chamado *Oswaldianas*, composto por adaptações do escritor Oswald de Andrade. No contexto dos anos 80 e 90, o que aconteceu? Acabou a Embrafilme, todas as estruturas do cinema foram destruídas pelo Collor, e a minha geração pegou isso no dorso; foi fatal. Sem um apoio organizado do estado, ficamos condenados a fazer curta-metragem. Fizemos um monte, fizemos um *marketing* muito grande em cima dos curtas, que foi legal. Mas hoje em dia, revendo aquele período, acho que a gente deu um

derrapada. Ficar fazendo muito curta é um atraso na carreira (risos). Se você fizer um ou dois, é ótimo, mas 3, 4, 5 curtas... Hoje em dia, com o esforço que você tem para fazer um curta em 35 mm é só dar um pouquinho mais de gás e já é possível fazer um longa-metragem digital, uma oportunidade de aprendizagem muito maior. Enfim, naquele tempo nem tinha digital, não tinha como. Também foi um momento de transição, a gente vinha muito contaminado por um modelo de produção cinematográfica muito convencional. O que eu aprendi na ECA, o que eu pratiquei nos meus curtas, era: o diretor não bota a mão na câmera, tem aquele exército em volta dele, tem toda uma hierarquia, cada um faz uma coisa separada, o fotógrafo faz aquela luz toda recortada. Se vocês olharem os curtas dos anos 80, percebem que eles têm vontade de ser longas bem produzidos, de mostrar o que os americanos chamam de *production values*. Todos os meus curtas são super-cuidados, os filmes da Tata também, todos eles tinham esse lado de fazer pequenos longas, super-bem feitos. O melhor de todos, *Ilha das flores*, não é assim. Aí você diz "o filme é o contrário disso tudo, vocês tinham que ter seguido naquele caminho"... Enfim, foi um processo de aprendizado da geração toda, eu acho.

Nos anos 90, eu fiz esse documentário, um média-metragem sobre o Mário Pedrosa. Enquanto isso, fui fazer meu mestrado porque estava cansado, não queria trabalhar com publicidade e não havia mercado de trabalho em cinema. O que hoje está começando a existir não tinha, não tinha como ser assistente de direção, não tinha como fazer cinema. Fui para o mestrado e acabei me formando em história da arte na Unicamp. E justamente porque eu estudava muita história da arte, conheci o trabalho do Mário Pedrosa, o melhor crítico de arte dos anos 50, do abstracionismo. Uma coisa que quase ninguém sabia é que o Mário Pedrosa até os anos 40 foi uma liderança de esquerda importante no Brasil. Foi ele que introduziu o trotskismo no Brasil. As pessoas que tinham ligações trotskistas no Brasil sabiam, quem teve um passado militante sabia, mas o Partidão escondia a história. Então, quem é o líder de esquerda no Brasil? É o Luís Carlos Prestes. Assim, o Prestes perto do Mário Pedrosa, coitadinho do Prestes... É um títere de Moscou. O Mário Pedrosa é um cara importante, um cara que pensava e agia, fez o que fez em termos intelectuais. Quando eu descobri toda essa história do Mário Pedrosa, pensei: tenho que fazer um documentário. Só que o dinheiro naquela loucura da inflação foi para o saco. Não tinha como fazer um documentário no modelo que eu aprendi, do cinema todo organizadinho, e aí eu filmei super-barato e finalizei o trabalho

numa ilha de edição digital, ainda com o VT analógico. Os efeitos eram digitais, mas a gente montou o filme numa beta analógica. É uma coisa impensável hoje. Naquela época, o Renato Bulcão estava com essa idéia da kinescopia. Ele tinha um processo hiper-caseiro de fazer kinescopia; ele experimentou no *Mário Pedrosa* e deu certo. A gente passou de vídeo para película 16 mm. Foi o primeiro filme kinoscopado que teve uma exibição pública no Brasil. Eu adorei a experiência de editar digital, de ter todos aqueles recursos que, para quem veio do cinema, eram inacreditáveis. Quer dizer, o cinema tinha todo um esquema de máscara, contra-máscara, fazer o positivo, o reverso, e vai para o laboratório, o laboratório risca o negativo, e volta para você... Para você fazer efeito no cinema, você queria se matar porque tudo dava errado. E ali, no vídeo, era tudo muito fácil. Naquela época, estava começando o Avid, e eu achei que o futuro era digital. Acabei o mestrado e acabei o filme. Eu acho que foi meu curta que deu mais certo, ganhou prêmio em Brasília, foi legal. Estava começando aquela instituição que a Benetton montou chamada Fabrica. Nesse meio tempo, eu comecei a dar aula na ECA como assistente do Jean-Claude Bernardet. A Tata estava com o projeto *Um céu de estrelas* aprovado e com problemas no roteiro. Jean-Claude conversou com a Tata e perguntou por que a gente não levava o roteiro do filme para discutir em sala de aula; podia ser legal, surgir idéias, uma forma de resolver. Ele já tinha passado por vários tratamentos, mas não davam certo. Ela topou, a gente levou, os alunos não apareciam, os alunos não discutiam, vinham num dia e não vinham no outro... tinha um filme de longa metragem na mesa para eles discutirem, e eles não compraram a idéia. É bem significativo da atitude negativa dos alunos de cinema. Eu acho um privilégio um professor proporcionar isso para os seus alunos, como o Jean-Claude fez. Nós nos olhamos: bom, então nós fazemos, o que você acha Roberto? Vamos lá, vamos fazer. A gente escreveu o roteiro do *Um céu de estrelas*, que foi uma ótima experiência. Fiz *application* para Fabrica e fui para a Itália. A Fabrica, naquela época, era um negócio super-bacana, quem dirigia era o Godfrey Reggio. A maior ironia é que eu fui para a Fabrica graças ao primeiro curta que eu fiz ainda na ECA, que, por acaso, é muito parecido com Koyaanisqatsi. Os dois foram feitos na mesma época. Um filme que eu tinha feito dez anos atrás, que não rendeu nada, que só foi exibido *hors-concours* na jornada da Bahia e numa mostra paralela para crianças do festival de Oberhausen. Um filme que deu em nada, me coloca 10 anos depois na



Benetton, com uma bolsa ótima para trabalhar com o Reggio. Por isso você tem que se apresentar para todos os concursos, tem que se concorrer em todos os festivais, as escolhas são arbitrárias, não têm uma lógica. Se você não ganha, ninguém está querendo te sacanear. É uma lógica própria de quem escolhe, não dá para saber. A experiência da Fabbrica foi interessante, mas um pouco fracassada porque o Reggio, no fundo, estava mais preocupado em fazer o último filme dele, o *Powaqqatsi*. Ele não estava tão preocupado com os alunos. A Benetton é uma estrutura burocrática, é muito difícil para uma empresa patrocinar cultura, definitivamente. O que aconteceu foi que o Toscani lá pelas tantas assumiu a direção da escola e falou: se virem aí, moçada, o equipamento está aí, se virem... E ofereceu uma televisão de que a Benetton era sócia em Milão para exibir a produção. Tinha uma High-8 Canon, uma câmera maravilhosa, e um Avid off line. No meio daquela crise do Reggio brigando com o Toscani, eu não tinha o que fazer, abria o manual e ficava aprendendo a mexer no Avid, pensando que poderia ser útil no futuro. Quando o Toscani liberou a gente para fazer o que quisesse desde que não tivesse custo, eu peguei a High-8 e fui trabalhar com um amigo estudante da Fabbrica, músico. A gente fez um clipe de 6 minutos em cima de depoimentos de pessoas de Milão falando o dialeto milanês. Ele gravava e eu filmava a pessoa; depois ele editou o material com o computador, fez uma trilha sonora em que incorporava a fala dos personagens e eu editei a imagem; a gente fez um mix de clip-documentário que passou na TV. O pessoal da TV adorou, e aí começamos a produzir uma série de coisas que o Toscani ia entregando. Para mim, foi muito bom porque ele era o cara, o poderoso, realmente. Fiz alguns *brainstorms* com o Toscani, e a maneira como ele pega uma idéia, puxa outra, encaixa, e gera uma campanha, gera um *outdoor*... é um cara que tem a mídia na veia. Ele sabe o que faz. Não é à toa que seus *outdoors* produzidos para a Benetton tiveram o impacto que tiveram na época. Fui para Cuba, fiz um documentário com a equipe da *Colors*, a revista da Benetton. O documentário era eu com uma câmera High-8 o tempo inteiro; depois, voltei para a Fabbrica e editei. De repente, eu me vi fazendo tudo: eu editava, filmava, montava, não tinha que carregar mais aquela tralha dos meus curtas-metragens, era uma sensação de liberdade muito boa. Fiz alguns trabalhos na Itália e resolvi voltar para o Brasil. Não queria mais fazer cinema, mas sim me tornar *videomaker*. Fiz alguns documentários em vídeo e fiz meu doutoramento, virei professor da ECA. Minha tese era o roteiro de um longa-metragem, que

finalmente ia ser o meu longa. Todo o processo italiano de viajar, voltar e desistir de fazer cinema foi um pouco ruim porque, por um lado... o Beto Brant é da minha geração, ele está no quarto longa. A Tata, super-companheira próxima, está no terceiro, todo mundo da minha geração foi indo, e eu fiquei. Vai dando aquela sensação de “estou ficando velho, não fiz ainda meu primeiro longa-metragem”; é uma pressão. No fundo, foi ótimo porque na hora em que eu peguei o longa, tinha uma maturidade do que eu queria com o filme muito grande. Definitivamente não queria fazer cinema como tinha feito nos curtas porque no modo como a gente produzia, eu ficava refém da equipe. Eu fazia o projeto, levantava o dinheiro, começava a filmar, e estourava o prazo. Quem corta o número das diárias de filmagem? Sou eu. O fotógrafo demora 3 horas para iluminar do mesmo jeito, um maquiador demora 50 minutos para maquiá, a direção de arte demora, todo mundo demora do mesmo jeito. Só eu tenho que correr senão, se estourar, o prejuízo é meu. Se eu não entregar, sou eu que respondo. Então, eu ficava refém da equipe, literalmente refém. Esse esforço todo, anos escrevendo o roteiro, tudo isso para chegar na hora que devia ser meu maior prazer, que é a filmagem, eu ter que virar produtor no *set*. Eu deixava de ser diretor. É um problema que acontece direto no cinema brasileiro. Eu já vi um monte de diretores que vivem isso, que está no *set*, mas está mais preocupado com os horários e com a produção do que com a direção da cena propriamente dita. Isso não vai se repetir no meu longa, pensei. E tinha lá o movimento do Dogma, que eu acho muito legal. O Lars von Trier provou que pode fazer um filme com nada. Eles redescobriram que era possível fazer cinema com dois atores, um carro e uma câmera, como dizia o Truffaut. Tem vários filmes da *nouvelle vague* que são assim. Não precisa de 300 pessoas, isso é o que a equipe quer impor a você. Você precisa de uma câmera e dois atores. Uma câmera digital, não precisa nem ser HDV, a DVzinha mesmo, entendeu... Como eu vinha dessa experiência da Fabrica, de absorver o digital, eu entendia muito bem todo o processo e parti para fazer o longa. Entrei num concurso para telefilmes, porque se eu ficar esperando o dia em que eu juntar 3 milhões, faço um filme só a cada 5 anos. Eu queria fazer o meu filme no ano seguinte, e no telefilme, a concorrência é muito menor, tem muito menos gente porque todos os cineastas querem fazer filme, então, todo mundo fica brigando pelas grandes verbas. Telefilme é miúra. Vamos fazer um filme miúra, eu disse. Tínhamos 500 mil reais, e a gente começou o *Contra todos* com isso. O MinC abriu o concurso de telefilme, depois a prefeitura completou, e a

gente começou a filmar. Eu gosto muito de *Festa de família*, é o filme que mais me agrada do Dogma. Como meu roteiro era muito dramático, tem cenas extremas de emoção, gente morrendo, revelação, eu tinha que ser muito realista senão as pessoas estariam todas rindo no final do filme, corria o risco de mexicanizar. Resolvi fazer como se fosse um documentário. Vou encenar essa ficção e eu filmar como um documentário. Chamei para fotografar o Adrian Cooper, uma pessoa que tem muita experiência em documentário e muita experiência de vídeo. Ele é mais do que um técnico, é um artista, um diretor de arte, um documentarista, uma pessoa que tem sensibilidade, com quem você conversa sobre política, sobre o mundo. O Adrian Cooper é uma pessoa que eu admiro bastante. Ele negociou um pouco... ficou com um pé atrás por causa de várias experiências com diretores autocráticos. O Adrian estava meio frustrado. Discutimos o roteiro todo, eu, ele, a Geórgia, minha sócia e produtora do filme, e a Júlia, assistente de direção. A gente fez várias reuniões, e o problema era: tem esse dinheiro e tem esse filme. Como encaixar esse filme nesse dinheiro? Filmando em digital porque o *Contra todos* é digital, mas tem um monte de atores, de locações para cobrir, não é um filme simples. A gente discutia e eu reescrevia o roteiro, discutia e reescrevia. Para mim foi super-importante porque também mostra o valor do trabalho coletivo. Você não faz um filme sozinho, você precisa criar uma cumplicidade grande com a equipe que está em torno de você. O maior exemplo é o Fernando Meirelles porque *Cidade de Deus* é um filme coletivo, e ele é um grande orquestrador de equipe. Ele dá o crédito para o Bráulio Mantovani o tempo inteiro, dá o crédito para o César Charlone, deu o crédito para a Kátia Lund. Eu acho que esse é o jeito moderno de fazer cinema. A visão do diretor autocrático, que é o grande autor, já rendeu grandes filmes no cinema brasileiro, mas a conjuntura, o contexto hoje é completamente diferente. O Fernando vem de uma tradição de televisão, ele vem da produtora Olhar Eletrônico. A trajetória dele é super-exemplar: sai da FAU, monta a primeira produtora de vídeo independente do Brasil e compra o primeiro gravador usado comercialmente nas produtoras brasileiras, o primeiro VT. Ele trouxe do Japão. Usar a tecnologia a seu favor é uma vantagem para você dar um salto. Esse pessoal tem um modo de trabalhar que é mais na raça, é mais na turma, é mais na gangue do que no modo hierárquico, todo coordenado do cinema tradicional, o cinemão que vem da Embrafilme, que até minha geração nos curtas praticou. É muito mais coletivo e muito mais processual. O Fernando é um cara que filma muito

rápido, ele tinha dois meses para fazer o *Cidade de Deus*, muito pouco tempo. Ele foi chegando e aprendendo quais eram os desafios de um longa-metragem, ele tinha um desafio muito grande no *Cidade de Deus* e ele equacionou a coisa de maneira impecável: um ano de preparação dos atores; antes de filmar, teve 15 dias de ensaio em vídeo com os atores e com toda a equipe; quando foi pro *set*, ele sabia, todo mundo sabia, dia a dia como ia ser cada uma das locações. Ele cumpriu um filme daquele tamanho em dois meses. Quem tem experiência em cinema sabe que isso é um baita desafio. Outra coisa importante pro *Contra todos* foi *O Invasor*. Nesse filme é possível ver duas escolas de interpretação de ator: uma é o Marco Ricca, que declama o texto; a outra é o Paulo Miklos, que fala, improvisa, com uma vivacidade que a mim agrada muito mais do que a formalidade do Marco Ricca. Eu quero também trabalhar com essa qualidade do Paulo Miklos, com improvisação, pensei. Ainda não tinha visto *Cidade de Deus*, mas sabia que o Fernando trabalhava também com improvisação. Acabei chamando o Sérgio Penna porque ele fez a preparação do *Bicho de sete cabeças* da Laís Bodansky, que eu acho muito legal. Assim, o *Contra todos* bebeu um pouco de todas essas experiências do cinema paulista. Eu queria esse registro realista. O Adrian topou fazer o trabalho em miniDV. Faço questão de frisar que foi feito em miniDV, e não em DVcam, com uma PD150. Outra coisa que acontece muito nas equipes de cinema: com a transição da película pro digital, todo mundo ainda está aprendendo, e surgem os mitos: DVcam é melhor que miniDV. DVcam é um formato para notícias, para televisão. A fita é mais grossa. A vantagem é que você pode gravar várias vezes, mas a taxa de compressão é a mesma. A desvantagem da miniDV é que pode dar *drop*. Mas no *Contra todos* eu tive três *drops*, que você corrige em qualquer Photoshop, não precisa da DVcam. As 30 horas de fitas custaram R\$ 3 mil; a da DVcam custava R\$ 10 mil. Não tem jeito: é preciso aprender a tecnologia. Não confie no que as pessoas dizem. Entre no site e leia as especificações. O codec (compression/decompression) da miniDV e da DVcam é o mesmo. Como as equipes não sabem direito, começam umas macumbas. Agora tá aí o formato HDV; todo mundo diz: a câmera da Panasonic 24 P é melhor do que a da Sony. Porque na DV, a câmera Panasonic é melhor e é 24 progressivo. Você tem um *frame* que equivale a um fotograma de película, o *transfer* é melhor. Já no HDV, a Sony e a Panasonic, na verdade, pegam os 60 fotogramas e fazem o que a gente chama *pull down*, tira alguns fotogramas para simular o 24, a câmera da Panasonic não é 24 P, ela é uma simulação de

24 progressivo. A única câmera 24 progressivo é a JVC HDV. Essas coisas são um pouco técnicas, mas fazem toda a diferença. Se você sair da câmera JVC para o Avid, dá tudo certinho, você imprime na película e fica lindo. Você tem que sentar, entrar no *site*, ver, pesquisar, ver o grupo de discussão. É meio chato, mas pode significar uma economia de centenas de milhares de reais se você aprende um pouco de tecnologia. Eu definitivamente gosto, a minha sócia Geórgia também, e a gente assumiu isso completamente, nós decretamos como se trabalha porque as equipes fazem muita confusão. Estou dizendo isso porque vocês não imaginam... De repente, é muito mais fácil bater a claquete do que ter uma câmera DVcam com saída de *time code* que custa uma fortuna. A qualidade, no final, é a mesma. Só que você tem que bater uma claquete; qual é o problema? São essas coisinhas que, se você for fazer um filme na raça, fazem toda a diferença. Quando você vê, faz por muito menos. Quanto mais você terceiriza, quanto mais você joga a responsabilidade para equipe, mais eles ficam inseguros, também porque a tecnologia é supercomplicada, e mais eles pedem o equipamento caríssimo. Se você tiver R\$ 50 mil e quiser fazer um longa com dois atores, e tiver a câmera, você vai descolar um jeito de fazer. Tem jeito. Isso é muito legal porque arrebitou aquela hierarquia toda para se chegar ao financiamento: você tem que entrar na Embra, tem que ganhar prêmio, tem que fazer política... Não! Se você for esperto... Está aí *As bruxas de Blair*. É super-difícil, é acertar na loteria? É, mas sempre é acertar na loteria, sempre é difícil a carreira cinematográfica, só que hoje a gente tem mais caminhos, mais recursos.

**André Gatti** – Vou apresentar o André Sturm, figura bastante conhecida em São Paulo, atual presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo (SICESP), que vai abordar a questão da produção cinematográfica. O André já fez quatro curtas e está no segundo longa-metragem. O primeiro filme, *Sonhos tropicais*, consta desta mostra, e está para lançar o segundo, *Bodas de papel*. Identifica-se uma nova geração de produtores fazendo filmes com certa regularidade. Ele pode esclarecer muitos pontos e colocar muitas interrogações também. Obrigado.

**André Sturm** – Trabalho com cinema porque gosto muito. Fazia administração de empresas na GV e ia muito, gostava muito de cinema, mas quando a gente é jovem, principalmente pela formação que eu tive, nem

passa pela cabeça ser cineasta, muito menos a existência de uma coisa chamada distribuição cinematográfica. Pode ser que um jovem de 15 anos diga que quer ser cineasta ou ator, mas duvido que alguém com menos de 18 anos diga que quer ser distribuidor de filmes. Mesmo quem é do cinema não sabe direito o que é distribuição, imagine um jovem. Eu estava bem satisfeito na GV. Um dia, vi lá uma placa dizendo “venha participar do cineclube da GV”. Na época, o cineclube estava meio fraco, mas tinha sido um lugar bacana, que usava o auditório da faculdade para exibir filmes. Nos anos 80, ainda não tinha o Espaço Unibanco, essas salas Arteplex, tinha praticamente os cinemas comerciais, que eram todos mais ou menos, e alguns cineclubes de São Paulo: o Bixiga, o Oscarito, do qual nós dois participamos, e outros, dentre eles o da GV. Eu comecei a freqüentar o cineclube da GV e descobri esse mundo da programação, da distribuição de filmes; freqüentar as distribuidoras, alugar um filme, fazer divulgação, como é que funcionava a exibição, o projetor, tudo isso. Comecei a participar do cineclubismo, movimento político muito forte na época, e, em função disso, participei da jornada de cinema da Bahia, evento muito importante, que existe até hoje, já não tão importante. Eram dez, quinze dias em que se exibiam filmes mais politizados, documentários curtas-metragens, uns longas. Eu era um cineclubista CDF, que assistia aos filmes e, com todo o respeito, muito ruins. Como o filme falava dos pobres cortadores de cana do Piauí, que perdiam os dedos, as pessoas batiam muitas palmas porque o filme era importante, o cineasta era bem tratado... Pensei: “eu vou fazer melhor.” Na época, havia um concurso anual em São Paulo chamado Prêmio Estímulo, realizado religiosamente pela Secretaria de Cultura – atualmente acontece de vez em quando – que aprovava dez filmes. Fiz o roteiro de um curta-metragem, apresentei meu projeto no concurso e ganhei. Como eu nunca tinha pisado num set de filmagem, chamei alguns profissionais, entre eles o Chico Botelho, já falecido, uma pessoa maravilhosa, um cineasta e fotógrafo sensacional, super-parceiro. Fiz o primeiro curta, outro logo em seguida e um terceiro. Comecei a montar a Pandora, que, obviamente, me ocupou muito tempo, e me aventurei para ter salas de cinema. Fiz o terceiro curta em 1994, ganhei muitos prêmios e senti que estava na hora de fazer meu longa. Comecei a escrever o roteiro, tive um problema pessoal meio grave, fiquei um tempo sem fazer nada, até que, em 2000, eu filmei meu primeiro longa. Ele demorou para ficar pronto, e somente o lancei em 2002. O *Sonhos tropicais* é um filme sobre o Oswaldo Cruz, a revolta contra as

vacinas e as polacas. No ano passado, fiz meu segundo longa, em fase de montagem, que deve ficar pronto no final do ano, pela dificuldade de conseguir recursos etc. É um filme bem diferente do primeiro, uma história de amor, intenso, intimista. O primeiro é um filme de época, um pouco mais grandioso, embora o orçamento não seja tão grande. Também trabalho com distribuição, sou diretor da Pandora Filmes, distribuidora de filmes europeus, filmes selecionados, filmes brasileiros. Então, eu tenho uma experiência de mercado bastante grande, além da área de produção propriamente dita. Pela militância política no cinema, no sindicato e, anteriormente, em outras entidades, estou sempre participando das questões legais do cinema, leis de incentivo, fomento etc. Nossa conversa pode seguir o rumo que for do interesse de vocês. É um tema amplo. O mais importante para se fazer um filme é a criatividade, é o talento, são as boas idéias, mas, antes de tudo, você precisa de dinheiro. Hoje, no Brasil, 99% dos recursos da produção cinematográfica vêm de uma lei de incentivo, a chamada Lei do Audiovisual. Essa lei tem dois mecanismos: o que a gente chama de artigo primeiro e o que a gente chama de artigo terceiro. O primeiro permite que qualquer empresa – a Petrobrás, a Shell, a Xerox, a mercearia da esquina – que tenha lucro e que pague imposto de renda utilize 3% do valor que ela iria pagar de imposto para investir na produção de um filme cinematográfico. É claro que quando eu digo que o armazém da esquina pode usar a lei é meio ficcional porque uma empresa muito pequena tem um lucro pequeno, o valor do imposto é pequeno, portanto, os 3% não comportam a compra de certificado, a emissão de documentos, e assim por diante. Quem acaba utilizando a lei são as empresas de grande porte. Na prática, infelizmente, um grande número de empresas não utiliza a Lei do Audiovisual. Eu vou falar dos mecanismos e depois dos problemas desses mecanismos. Um produtor quer fazer um filme: ele tem um roteiro, um projeto, ele faz um orçamento e inscreve o projeto na Ancine, Agência Nacional do Cinema, e pede autorização para captar recursos. De posse dela, começa sua peregrinação de porta em porta para convencer as empresas a investirem em filmes os 3% que elas pagariam ao governo como imposto de renda. Poucas empresas têm interesse em investir em filmes. Algumas têm comissões, um departamento, um responsável que recebe, avalia e escolhe os projetos nos quais elas vão investir. Outras só têm o gerente de marketing, e, dependendo do humor ou do interesse dele pelo projeto, você consegue financiamento. Outra categoria de empresas são as estatais, como

Petrobrás, BNDES e os Correios, principalmente, que têm um volume muito grande de recursos que podem ser investidos em cinema; fazem comissões e editais, quase um concurso público, porém com dinheiro de incentivo fiscal. O artigo 3 é específico para as empresas distribuidoras de filmes que lançam títulos estrangeiros no Brasil. Quando remetem dinheiro para fora para pagar os direitos dos filmes estrangeiros que exibirão aqui, elas pagam 25% de imposto de renda na fonte sobre esse valor. A empresa pode depositar em uma conta até 70% do valor do imposto, quantia bastante considerável, que ela pode investir na co-produção de filmes brasileiros. No ano passado, esses recursos chegaram a mais ou menos 35 milhões de reais, volume significativo de dinheiro que tem alavancado a produção dos principais filmes nacionais, os de maior êxito de público, os filmes comerciais brasileiros, feitos com recursos oriundos desse mecanismo. É claro que nesses filmes também se utiliza o artigo primeiro, apesar de complicado porque, além da Lei do Audiovisual, existe a Lei Rouanet, que permite à empresa utilizar 4% do seu imposto de renda para investir em qualquer atividade cultural: teatro, literatura, folclore, patrimônio histórico, música, dança... e cinema. Entretanto, a Lei Rouanet não dá 100% de abatimento para a empresa que investir em cinema, só para a empresa que investir em qualquer outra atividade cultural. Então, o que aconteceu com muitas empresas? Chego eu com o meu filme que custa 2 milhões de reais; o sujeito vai investir 300, 400 mil reais. Ele não tem 2 milhões para investir no meu filme; os 3% não chegam a 2 milhões. Vamos supor que ele tenha 1 milhão para investir: ele não vai querer pôr todo o dinheiro dele só no meu filme, ele vai investir 500 mil no meu filme. Porém, ele não sabe quando o filme vai ficar pronto porque com esse dinheiro eu não faço o filme, eu preciso de 2 milhões. Eu ainda precisarei ir a outras empresas, conseguir mais 300 mil em uma, 400 mil em outra, ou seja, ele não sabe quando o seu investimento terá retorno. Não retorno financeiro, mas de *marketing*, que é o que, a princípio, interessa para aquela empresa. Por outro lado, com 300 mil ele patrocina uma peça com o Antônio Fagundes, que dali a dois meses estará no teatro, com grandes anúncios nos jornais, e ele poderá levar a esposa, a namorada, a amante, a filha, quem ele quiser e dizer: “eu patrocinei esta peça”. Então, a concorrência das outras formas de arte é muito grande contra o cinema – e aqui não vai nenhuma crítica, a questão é como as coisas são feitas e os custos que elas têm. O cinema custa caro e é complicado de se fazer. As outras atividades culturais demoram menos para se



concretizar. Por isso, várias empresas não investem em cinema, só em outras atividades, principalmente teatro e shows de música. Outro problema foi o lamentável acontecimento, de que todos já devem ter ouvido falar, com o famoso filme *Chatô*. Infelizmente, aquele rapaz recebeu autorização de captar 10 milhões de reais há doze anos, saiu no mercado – ele era um cara boa pinta, conhecido, famoso – e conseguiu captar 8 milhões de reais, na época, 8 milhões de dólares. Ele não tinha nenhuma experiência e não acabou o filme. Este fato é um prejuízo imenso para o cinema brasileiro porque foi supervalorizado pela mídia. Se a gente contar de 1995, quando a lei entrou em vigor, até 2005, foram produzidos e ficaram prontos mais de duzentos filmes. Somente seis não foram concluídos, e um deles custou 8 milhões de reais; os outros cinco são filmes pequenos, geralmente documentários que, por algum motivo, não foram concluídos. Eu encontro amigos que não fazem parte do mundo do cinema e sempre ouço uma gozação: se eu também estou dando um golpe como o cara do *Chatô*, se eu peguei dinheiro e não fiz o meu filme, e assim por diante, ou seja, gerou uma imagem de que os cineastas pegam dinheiro e não fazem filme. Várias empresas que investiram no *Chatô*, entre elas a Volkswagen e o Banco Real, pararam de investir em cinema. *Canudos* recebeu recursos delas no início da Lei do Audiovisual, de maneira séria. Depois do acontecido, simplesmente pararam, duas empresas que investiam bastante em cinema. Um prejuízo que estamos carregando até hoje por inépcia de um produtor. Na verdade, eu considero e reputo o principal culpado o MinC, que autorizou um cidadão que nunca tinha feito um curta-metragem a captar milhões para fazer um filme de época. Ninguém, com oito neurônios funcionando ao mesmo tempo, autorizaria uma coisa dessas. É claro que não! Não é que o Guilherme Fontes roubou esse dinheiro, não é o caso. O que ele fez foi gastar mal. Claro que tem erro, ele merece a punição que recebeu, mas objetivamente não é nem caso de má-fé, é caso de incompetência: 8 milhões é um filme gigantesco na cabeça só pode dar errado sem experiência. Um filme médio já é difícil de fazer. Enfim... Só para adiantar, daqui a pouco vou falar sobre produção de cinema propriamente dita. É uma operação de guerra, cem, cento e cinquenta pessoas que você tem que administrar, controlar, são diversos fatores, uma operação de logística muito complexa. Além de tudo, criatividade para pensar como filmar, como dirigir. Uma pessoa sem nenhuma experiência... Originalmente, ele não era o diretor, só o produtor do filme, o que já estava errado, mas, aos quarenta do segundo

tempo, ele resolveu dirigir. Então, lamentavelmente, a gente carrega esse problema que fez com que muitas empresas abandonassem o investimento na Lei do Audiovisual. Hoje se faz cinema praticamente com esses dois mecanismos, o artigo primeiro e o artigo terceiro. Quando vocês vão assistir a filmes brasileiros, em boa parte deles aparece “Petrobrás apresenta...” Ela não doa dinheiro, a Petrobrás usa incentivo fiscal para investir em cinema. O BNDES e os Correios também, e assim por diante. Na minha opinião, é um mecanismo absolutamente saturado. Sou a favor da lei de incentivo, a Lei do Audiovisual foi um avanço para o cinema brasileiro. O erro do governo anterior – mantido no atual – foi decidir que a política cultural do país não era mais responsabilidade do Estado. Ao transferi-la para a iniciativa privada, o governo abre mão da sua obrigação. Volto a dizer, o mecanismo de incentivo fiscal é muito positivo, mas ele seria mais dentro de um sistema em que o Estado também agisse de maneira positiva e propositiva na decisão dos projetos, num mecanismo em que o Estado investisse diretamente na produção cultural e deixasse o incentivo fiscal como um estímulo para que as empresas investissem em cultura. Simplesmente colocar toda a responsabilidade na mão das empresas é um erro. Vamos falar sério: é responsabilidade do diretor da Shell saber se o meu projeto é melhor que o do outro, se o outro é melhor ou mais competente que eu? Não é obrigação dele. O negócio da Shell não é fazer filmes, é vender gasolina. Então, das duas uma: ou o diretor contrata alguém para fazer isso ou vai agir baseado em critérios que ele considera relevantes. O Gatti é mais bonito que o Sturm; o Sturm é mais alto que o Gatti, são esses os critérios que ele vai ter de avaliação. Eu gosto de cara barbudo, não gosto de cara barbudo. Do ponto de vista da avaliação dos projetos, é muito difícil. Claro, de repente o meu projeto é uma história de amor, com a qual ele simpatiza mais, diferente do projeto do Gatti, mais ousado, mais radical. Onde é que o Gatti vai arrumar dinheiro para fazer o dele? Vai depender dos diretores de marketing? Volto a dizer que eu não sou contra as leis de incentivo, eu sou contra um sistema em que o cineasta dependa da boa vontade de diretores de *marketing*. E mais, um sistema que transforma pessoas diferentes em iguais. É preciso ter cuidado com a diferença entre democracia e democratismo. A Lei do Audiovisual, a princípio, democratiza o acesso aos recursos porque você abre inúmeros guichês – cada empresa passa a ser um guichê, ao contrário de antes, quando existia a Embrafilme como um guichê único: ou você era amigo do diretor da Embrafilme

ou você estava ferrado, o que também não era saudável. Na verdade, é uma pseudo-multiplicidade de guichês porque a ótica dos diretores de marketing que os administram é a mesma. Você tem o cara que fez dois ou três curtas-metragens e tem um primeiro projeto de longa-metragem, um filme pequeno, experimental. Você tem o Néelson Pereira dos Santos, que já fez quinze longas-metragens, um papa do cinema brasileiro. Você tem o Diler, que produz os filmes da Xuxa. Você tem o Paulo Thiago, que já fez quinze filmes, é um produtor importante, mas que faz lá aqueles filmes que ele faz. Você tem o André Klotzel, que já fez três longas-metragens legais, interessantes e que tem um projeto de R\$ 2,5 milhões. Você tem o Felipe Barcinski, que fez curtas superpremiados e tem um projeto grande, que tem potencial... Quer dizer, todas essas pessoas completamente diferentes batendo na porta da Shell, não tem cabimento! Seria fundamental que houvesse um fundo público e uma lei de incentivo que não fosse como a Lei do Audiovisual, que dá 125% de desconto para empresa que investe num filme. Isso é uma imoralidade. Sou cineasta, sou produtor de filmes, mas eu acho isso uma imoralidade. Por que a empresa investe 100 no meu filme e ganha 125? Vou explicar. A empresa não paga os 100 do imposto de renda. Até aí tudo bem: a gente deu incentivo integral. Além disso, ela pode lançar esses 100% como despesa operacional e abater do lucro do ano seguinte, que dá 25% de ganho – porque o imposto de renda é 25%. Eu entendo que o sistema mais adequado é você ter um fundo público em que o Estado cumpre sua obrigação de decidir os filmes que devem ser feitos. Obviamente, quando eu falo em fundo público eu não falo em ministro ou secretário do audiovisual que vai decidir sozinho que filmes devem ser feitos; é preciso ter três ou quatro concursos diferentes, com comissões diferentes, de maneira que se o cara da comissão um não gosta de mim, mas meu projeto é bom, com a comissão dois ou três eu vou conseguir, de repente, que ele seja aprovado. Enfim, você tem um conjunto de editais públicos e a lei de incentivo, que é complementar. Eu também acho absurdo que o Estado brasileiro permita que sejam investidos R\$ 8 milhões de dinheiro público para fazer um filme só. É o fim da picada. Não tem cabimento, não é republicano. Se o cara quer fazer um filme de 8 milhões, ele tem que conseguir o dinheiro do mercado: da Columbia, da Rede Globo, de alguém que corra o risco. Oito milhões para fazer um filme no Brasil é dinheiro demais! Você faz no mínimo três filmes com esse valor. Ao fazer três filmes, você emprega mais gente, gera mais negócios e, principalmente, você tem mais chances de que

um dos três seja realmente competitivo. Cinema é uma atividade, ao contrário da fabricação de carros e sapatos, sujeita a muitas chuvas e trovoadas. Quantos episódios a gente tem no cinema americano, nem estou falando do cinema brasileiro, de projetos que tiveram cem milhões de dólares, elenco estelar, produção, diretor e viraram um grande fracasso? Ao mesmo tempo, existem inúmeros filmes que eram para ter desempenhos medianos, filmes médios que, de repente, estouram. O que eu quero dizer com isso é que não tem uma fórmula. Se você diz que “tem que pôr R\$ 8 milhões no meu filme porque vai ser um filme de mercado e eu vou fazer 5 milhões de ingressos” você pode até ter a boa intenção de querer fazer isso, mas certeza você não tem. No cinema brasileiro dos últimos cinco anos tem diversos episódios, lamentavelmente infelizes, de filmes que custaram muito dinheiro e tiveram muito recurso, mas cujo resultado foi bastante pífilo, para dizer o mínimo. Se a gente não tem certeza do resultado, não pode colocar tanto dinheiro em um filme só. Portanto, no sistema ideal, você teria um fundo público com tetos de investimento – vamos estabelecer que o máximo que o Estado brasileiro se dispõe a investir em um filme é R\$ 3 milhões; acima disso, o cara tem que buscar dinheiro no mercado; ou, nesse fundo público, o Estado investe até R\$ 2,5 milhões. Caso você queira pegar dinheiro do fundo, você não pode usar a lei de incentivo, se você quer fazer filmes de R\$ 5 milhões, usa a lei de incentivo e vai batalhar nas portas da Shell, na porta de outras grandes empresas. Voltando à questão da Lei do Audiovisual, vou contar minha própria história. Escrevi meu roteiro e registrei na Ancine: R\$ 2 milhões foi meu orçamento. Saio à luta: quase todas as empresas decidem investir no dia 28 de dezembro, quando já têm definido quanto vão pagar de imposto. Os realizadores ficam desesperados, aguardando o fim do ano para saber se vão ou não conseguir patrocínio. Em dezembro de 2003, eu consegui R\$ 600 mil. Fiquei feliz, mas não aconteceu nada porque eu preciso de, no mínimo, 50% do meu orçamento para movimentar o dinheiro. Enquanto isso, os R\$ 600 mil ficam depositados, presos numa agência do Banco do Brasil. Como eu, 150 produtores conseguiram dinheiro, mas abaixo do necessário. Toda essa montanha de dinheiro fica parada no Banco do Brasil. Dezembro de 2004: eu consigo mais R\$300 mil, o que me deixa feliz, mas não altera minha situação nem a de 150 outros cineastas. Claro que, dos 150, 20 ou 30 conseguem passar os 50%. E tem mais vinte ou trinta novos que só conseguiram um pouquinho. Então, sempre se tem uma média de 150 projetos parados. No ano

seguinte, consigo mais R\$ 200 mil. Resultado: tenho R\$ 1,1 milhão e meu filme custa R\$ 2 milhões. Para filmar, segundo meu orçamento, eu preciso de R\$ 1,4 milhão. Já é o meu terceiro ano de captação, eu tenho R\$ 1,1 milhão e não agüento mais! Estou estressado e louco para fazer o filme. E mais: se eu não filmar naquele ano, tenho que devolver todo o dinheiro para o governo. O que eu faço: reviso meu orçamento, onde constavam sete semanas, corto uma semana de filmagem. Estavam previstos dois meses de pré-produção? Eu corto um mês. Uma equipe de vinte pessoas eu reduzo para quinze. Estava previsto quarto individual para os membros da equipe em hotel, coloco todos num albergue. E assim por diante, de maneira que eu consiga filmar com R\$ 1,1 milhão. Não é que o filme custava R\$ 1,4 milhão porque eu sou perdulário e queria hospedar a equipe no Emiliano, mas o filme precisava. Mas, para ele acontecer, terei que filmá-lo com R\$ 1,1 milhão. Eu consigo filmá-lo com essa quantia, mas as chances de me dar mal são muito maiores porque o risco e a tensão são muito maiores e a chance que se tem de corrigir erros é muito menor. Se eu tinha que filmar em sete semanas, mas vou filmar em seis, o meu plano de filmagem é de onze horas por dia, e não de oito. A equipe tem que filmar ininterruptamente. Se, por um acaso, acontece algum problema que implica atraso da filmagem de uma determinada locação e nós temos que nos deslocar para outra no mesmo dia, eu tenho que, ali no set, redescupar o filme porque muitas vezes não teremos aquela locação no dia seguinte. Se a gente conseguiu emprestado, por exemplo, o museu do Catete por um dia, não tem conversa, não tenho escolha: tenho que filmar tudo naquele dia! O ator que eu contratei só pode ficar aquele dia no meu filme. E diversas outras coisas variáveis que tem uma filmagem. Nessa tensão, nesse estresse, nesse ritmo acelerado, é óbvio que a produção do filme acaba sofrendo com a falta do recurso (financeiro). Isso implica que um filme que era para ser ótimo fique bom, e de um filme que era para ser bom fique razoável. Claro que muitos ficam bons, mas esse fato diminui a eficiência da realização dos filmes. Além do contra-senso de você ter uma fortuna de dinheiro parada. Eu consegui filmar em 2005, mas daqueles meus 150 companheiros, 100 ainda continuam lá, batalhando para obter dinheiro em 2005 e filmar em 2006. Todos os anos, o governo brasileiro baixa um decreto que diz qual é o valor da renúncia fiscal disponível para o próximo ano. Em geral, o valor fica em torno de R\$ 120, R\$ 150 milhões, ou seja, o volume de dinheiro que as empresas, teoricamente, poderão utilizar através dos mecanismos de incentivo fiscal. Dificilmente

atinge esse teto... Raramente atinge esse teto, acho que nunca atingiu. Pois bem: se o governo diz que está disposto a abrir mão de R\$ 150 milhões, por que não faz diferente? Reduz a disponibilidade de renúncia fiscal para R\$ 70 milhões – sobram oitenta, não sobram? – R\$ 10 milhões ficam para o governo; pega R\$ 70 milhões e coloca em um fundo para investimento direto. Dessa maneira, ao invés de dar R\$ 500 mil para cada um, escolhe trinta cineastas e dá R\$ 2 milhões para cada um. O realizador consegue fazer o filme e, um, dois anos depois, o entrega pronto. É muito mais eficiente de todos os pontos de vista que você imaginar: do ponto de vista do Estado, da sociedade, dos cineastas e da indústria. Isso garantiria uma produção mais constante e espaçada ao longo do ano, diferente daquela loucura que acontece quando, em dezembro, todos conseguem captar o dinheiro para a realização do filme e, em janeiro, todos querem fazer filmes ao mesmo tempo. O que acontece? Não há técnicos, não há equipamento suficiente, e então se sente a falta de uma indústria plenamente estabelecida, uma infra-estrutura. Se existisse esse tipo de edital que eu mencionei, em que o cineasta conseguisse, de uma só vez, os R\$ 2 milhões necessários para a realização do seu filme, as pessoas também iriam fazer orçamentos de R\$ 2 milhões. Claro, se hoje é possível fazer um orçamento de R\$ 8 milhões, e o cineasta quer fazer o filme com esse valor, por que não fazê-lo? Ele inscreve o projeto na Ancine, consegue captar R\$ 4 milhões e acaba fazendo o filme de R\$ 8 milhões com R\$ 4 milhões. É um ciclo vicioso que gera, inevitavelmente, cada vez mais distorções. E eu não estou falando de situações que envolvam má-fé ou corrupção, estou falando dos vícios do sistema. Nem estou falando de situações em que a empresa realiza o patrocínio, mas recebe 20% desse valor de volta e casos de orçamentos superfaturados; essas situações são deixadas de lado neste momento. Estou falando dos vícios que, mesmo com boa-fé, o sistema acabou acarretando, e como seria simples criarmos um outro mecanismo, mais eficiente e positivo para o cinema brasileiro. Podem dizer que o sistema não é democrático porque alguém vai escolher trinta filmes... Cara pálida, eu prefiro entrar em um concurso que escolhe trinta filmes por ano e dá o dinheiro integral para eu fazer meu filme. Posso perder nos primeiros anos, mas é bem provável que eu ganhe no terceiro se o meu projeto for bom e desde que haja uma comissão julgadora alterada todos os anos. Se for para ter um czar, um secretário do audiovisual ou um ministro da cultura que vai ficar quatro anos decidindo quem filma e quem não filma no Brasil, eu prefiro

enfrentar a selva dos diretores de marketing. Se houver um sistema de comissões que, necessariamente, é alterado todos os anos, uma hora eu vou ganhar o dinheiro total do orçamento para realizar meu filme. É preferível que eu ganhe um concurso a cada três anos e esperar dois anos para realizar o próximo filme a ficar me humilhando durante três anos para conseguir dinheiro de empresas que não estão interessadas em investir no meu projeto. Essas são as aventuras financeiras principais. O artigo 3º permite que empresas estrangeiras invistam no cinema brasileiro. Eu sou a favor. Se a empresa recolheu o imposto de renda, nós sabemos o que acontece com o dinheiro que vai para o governo: ele se perde e nunca chega para o cinema. Esse mecanismo faz com que o dinheiro que sai da empresa vá direto para a produção cinematográfica, porém gerou também uma distorção e um vício inacreditável: ao investirem na produção cinematográfica, as empresas se tornam sócias do filme e exigem o direito de distribuí-los. Isto faz com que todos os filmes brasileiros com potencial de mercado acabem controlados por empresas norteamericanas. Elas já detêm 80% do mercado explorando aqui os filmes de Hollywood. Ao ficarem donas dos direitos de exibição dos filmes brasileiros com potencial de mercado, elas passam a deter 95% do mercado, criando um mecanismo de fomento que concentra ainda mais o poder das empresas norteamericanas sobre o mercado cinematográfico nacional. Além disso, ao lançar um filme, a distribuidora tem uma comissão de distribuição sobre o bruto faturado – o investimento que ela faz para lançar o filme. É importante ressaltar que o dinheiro da renúncia fiscal ela investiu na produção do filme. Quando ele fica pronto, tem o que a gente chama de custo de comercialização: as cópias, a publicidade, o *trailer* etc. A distribuidora faz o investimento que ela acredita recuperar com a bilheteria daquele filme. Como já foi mencionado, não existe matemática exata quando se trata de distribuição de cinema; às vezes, você acha que o filme fará 2 milhões de ingressos, e ele faz 500 mil. Entretanto, no geral, as distribuidoras têm uma noção do que o filme pode fazer. Vamos supor que ela gaste R\$ 2 milhões para lançar o filme: supondo que o filme faça 1 milhão de espectadores – número bom para os padrões nacionais – com o preço médio do ingresso a R\$ 7, significa R\$ 7 milhões de renda bruta. Desses, a distribuidora receberia 50%, simplificando, R\$ 3,5 milhões. Esse valor cabe à distribuidora e ao produtor. Para a distribuidora, o valor da comissão fica entre 20% e 25%. Para facilitar a conta, que estou fazendo de cabeça, vamos supor que a comissão seja de 20%: R\$ 3,5 milhões

menos R\$ 700 mil dá R\$ 2,8 milhões. A distribuidora investiu R\$ 2 milhões nos custos de comercialização e, por isso, retém, prioritariamente, a receita do produtor para recuperar esse investimento. R\$ 2,8 milhões menos R\$ 2 milhões, são R\$ 800 mil, o que sobrou para o produtor. Se a empresa investiu R\$ 1 milhão na produção de um filme através do artigo 3º – vamos supor que ele custava R\$ 3 milhões e a distribuidora tem direito a 1/3 do filme – ela terá direito a R\$ 240 mil (para facilitar a conta R\$ 250 mil). R\$ 800 mil menos R\$ 250 mil sobram R\$ 550 mil para o produtor. A distribuidora recebeu R\$ 700 mil de comissão de distribuição mais R\$ 250 mil por sociedade no filme, tendo investido R\$ 1 milhão de dinheiro público. Ou seja, não só foi criado um mecanismo que concentra ainda mais o poder das distribuidoras norte-americanas sobre o mercado nacional como ainda as enriquece substancialmente. Volto a dizer que não sou contra o mecanismo de incentivo, mas ele criou uma perversão. Quando a Shell e Petrobrás investem – você poderia dizer que ambas, quando investem em um filme, o fazem com o mecanismo de incentivo fiscal, mas quando o filme tem lucro na bilheteria, essas empresas também usufruem dele, portanto a Columbia também poderia receber sua participação como sócia do filme. O que não é justo é que ela, ao usar dinheiro público, se aproprie do que é o negócio dela. O negócio da Shell e da Petrobrás é o petróleo, o do Pão de Açúcar é supermercado, não é distribuição de filme. Ao investir aquele R\$ 1 milhão no filme, ela ganha os direitos de comercialização. É aí que está o problema. Não poderia ser obrigatório a distribuidora tomar para si os direitos de exibição do filme patrocinado porque isso faz com que os distribuidores nacionais, que são muito menores, fiquem totalmente alijados da possibilidade de distribuir filmes brasileiros com potencial comercial. Por exemplo, no Brasil, a distribuidora Columbia tem um custo operacional: diretores, funcionários, escritório, luz, transporte etc. Quem paga esse custo? Uma parte da receita dos filmes estrangeiros que elas exploram no Brasil. Portanto, elas remetem o que sobra. A partir do momento em que elas exploram os filmes brasileiros, a receita deles serve para pagar as despesas da empresa no Brasil, e a receita dos filmes estrangeiros fica líquida para ser enviada para fora. Assim, estamos ajudando essas empresas a exportar mais dinheiro do Brasil, fato que, inquestionavelmente, não é nosso objetivo. Volto a dizer que meu discurso não tem nenhum viés intervencionista ou contrário aos filmes norte-americanos, ou ainda, contrário às companhias estrangeiras. Que isso fique claro, pois não é o espírito da minha colocação.



Não sou a favor de proibir nem filmes nem empresas estrangeiras. Esse mecanismo, assim como o artigo 1º, gerou distorções que precisam ser enfrentadas para que a situação fique mais equilibrada. Em alguns casos, os contratos são tão draconianos que os produtores precisam entregar os direitos de seus filmes por noventa e nove anos para o mundo inteiro. O Aníbal Massaini, que produziu *Pelé eterno*, acabou de entrar na justiça para tê-lo de volta. A empresa que investiu no filme tem os direitos mundiais sobre ele por não sei quantos anos. O problema é que ela não lança o filme em lugar nenhum. O Aníbal foi à Alemanha e encontrou um distribuidor que queria comprar o filme para lançá-lo por lá; óbvio, estamos no ano da copa. O Aníbal foi até a empresa dizendo que tinha conseguido uma oferta. Atenção: como essa empresa é sócia do filme do Aníbal, ela receberia uma parte do dinheiro. A empresa pediu a ele proposta por escrito. A proposta foi enviada, mas a empresa não responde, não lança o filme, nem permite que o Aníbal lance o filme. Tudo isso em razão do dinheiro que a tal empresa investiu para a produção do filme. Cria-se uma situação de completa distorção. Nesse caso, nem acho que seja má-fé. O que acontece é que a empresa é tão grande, sediada em Londres, com tantos problemas para lançar *Missão impossível 3* dos EUA até o Japão, que o cara não vai perder tempo para ler uma carta de um produtor brasileiro que quer vender seu filme para a Alemanha por US\$ 50 mil. Ele tem outras prioridades. Não é o *core business* dos caras vender *Pelé eterno* para a Alemanha. Então, ele fica perdido, engolido dentro dessa estrutura. Por que as empresas exigem os direitos mundiais? Primeiro, por prepotência. Segundo, porque é preferível não correr o risco de sair um *Cidade de Deus*, que vale a pena para a própria empresa lançá-lo no mundo inteiro, e ela não ter os direitos mundiais...

**André Gatti** – Tenho acompanhado essa discussão ao longe, mas eu sei que tem um projeto de mudança da Lei do Audiovisual. Você sabe alguma coisa sobre isso, o que eles estão pensando, o que eles estão urdindo?

**André Sturm** – Na verdade, está prometido para semana que vem o anúncio. Não é bem mudar a Lei do Audiovisual. O que está se fazendo é o seguinte: a Lei do Audiovisual acaba em 31 de dezembro de 2006. É claro que ninguém quer que ela acabe, até porque não há outra coisa no lugar. No ano passado, fizemos um seminário, nos mexemos, um senador fez um

projeto de lei que prorroga a Lei do Audiovisual até 2016. Mas, como tudo no congresso, as coisas demoram, se arrastam. O que o governo está fazendo é um projeto maior que prorroga a lei, praticamente só isso. O que eles fazem também é criar o que chamam de artigo 1 A, mais ou menos adaptar o artigo primeiro e tirar o tal do benefício da despesa operacional. Quando a empresa investe num filme, ela compra um certificado que passa a ser um ativo dela. Para algumas empresas não vale a pena porque, por ser um ativo, ela tem que colocar na contabilidade, tem que depreciar e tal. O artigo 1 A será um mecanismo pelo qual a empresa vai investir no filme como se fosse a Lei Rouanet, ou seja, uma doação, um patrocínio que não a torna sócia do filme. Teoricamente, só para simplificar. O que eles estão anunciando é a criação de um fundo público. O problema é que os recursos serão oriundos do orçamento: um problema e uma qualidade porque há dois anos esse mesmo governo quis criar uma agência que teria um fundo público, baseado em taxações sobre o preço do ingresso, vendas de DVD e VHS, a publicidade na televisão, enfim, uma taxação gigantesca sobre vários setores da atividade. O projeto gerou uma guerra civil no cinema brasileiro – não sei quem de vocês acompanhou em 2004 durante seis meses...

97

**André Gatti** – Era o projeto da Ancinav.

**André Sturm** – Nós dois estávamos em lados opostos nessa guerra civil, mas com muito respeito. Teve gente que ficou muito a favor do projeto, gente que era radicalmente contra e pessoas que até tentaram discuti-lo. Eu não era contra o projeto, eu era contra alguns itens do projeto, até fiz parte de uma comissão que ficou seis meses trabalhando para melhorá-lo. A gente chegou a um projeto melhorado, mas existia esse clima de guerra civil no cinema brasileiro e por isso o projeto acabou sendo destruído como um todo. Infelizmente, não houve habilidade política por parte do Ministério da Cultura para negociar o projeto, os opositores também se aproveitaram de uma situação de força e de uma situação momentânea, enfim... Apesar da boa intenção, o MinC foi o grande culpado que não soube, no momento certo, recuar e ceder em alguns pontos para conseguir 60, 70% do que estava lá. Eles acharam que tinham força para bancar 100%. Quando propuseram ou tudo ou nada, forças muito maiores do que o próprio ministério disseram: é nada! E acabou sendo nada. O grande prejudicado foi o cinema brasileiro

porque dentro desse projeto tinha mecanismos extremamente positivos, que poderiam já estar funcionando perfeitamente – ao longo do ano de 2005 teríamos implementado esses mecanismos e estaríamos em uma situação muito mais favorável. Eram mecanismos não só de recursos para a produção, mas de regulação de mercado, mecanismos positivos e importantes. Eles quiseram fazer uma guerra contra a rede Globo... e aí, companheiro... O projeto que se anuncia agora é algo muito menor, que deve ter lá duas páginas, e que, basicamente, cria o fundo público, prorroga a Lei do Audiovisual, cria alguns mecanismos de regulação para o mercado de vídeo e DVD – um mercado que é uma caixa preta porque o mercado de salas de cinema é bastante transparente. Se você quiser, você assina o boletim do Filme B, que custa acho R\$ 200 por mês, e recebe toda terça-feira os acumulados de público de todos os filmes brasileiros lançados naquela semana. Se você quiser entrar na página não sei o quê, você tem filme a filme, por ano, enfim, os números da exploração dos filmes no cinema são algo bastante transparente – claro, não sai no jornal, mas quem é do mercado tem acesso a essa informação. Os números do mercado de vídeo são absolutamente desconhecidos. Ninguém tem idéia, claro que quem vende o seu próprio filme sabe, não existe circulação das informações referentes ao mercado de vídeo. Ele [o Ministério da Cultura] está querendo criar algumas regras para o mercado de vídeo ficar mais transparente. Vai ser anunciado quinta-feira da semana que vem, vai ter um evento com o Lula... Espero que não seja como da outra vez e que realmente só tenha medidas consensuais...

**André Gatti** – Estou te perguntando isso porque eu li, não me lembro onde, que vai abrir para as empresas de tele e radiodifusão também utilizarem a lei de incentivo.

**André Sturm** – Isso é importante explicar: é, mas não é. As empresas de radiodifusão não vão poder captar recursos para produzir seus filmes, não é isso. O que vai acontecer é o seguinte: o regulamento do imposto de renda separa, no parágrafo xpto, alínea A os distribuidores de filmes estrangeiros no Brasil, e alínea B os exploradores de radiodifusão. O que significa isso? O artigo terceiro que eu expliquei para vocês só vale para a alínea A, ou seja, para os distribuidores, não vale para as televisões. As televisões são compradoras de produto importado em volumes cavalares, e elas não podem usar o artigo terceiro. O que vai se permitir é que a emissora ao fazer o

pagamento dos direitos de exibição das produções internacionais, seja filme, novela, série, e assim por diante, possa deixar os 70% do imposto de renda para investir na produção de filmes independentes. Não se está permitindo que a TV Globo faça novelas com dinheiro de incentivo fiscal, o que se está permitindo é que ela se torne sócia de produtores usando incentivo fiscal sobre a remessa que ela já faz. O que é justo porque, ao final das contas, se a Columbia pode ficar sócia do filme, prefiro que a TV Globo fique sócia do filme, o SBT, a Bandeirantes, a Record, pelo menos são empresas brasileiras, não é a Columbia. Volto a dizer: nada contra a Columbia, mas é uma empresa multinacional.

**André Gatti** – André, fala um pouquinho só sobre os filmes da Pandora para o pessoal localizar quais filmes você distribuiu porque às vezes eles não sabem...

**André Sturm** – Recentemente, eu lancei o *2046*, do Wong Kar Wai, *As bicicletas de Belleville*, *O corte*, do Costa Gravas, enfim, são filmes legais. Nem todos os filmes legais que passam são da Pandora, mas os da Pandora são sempre bons. Aí minha carreira de diretor ficou meio de lado. Bom, eu já falei bastante. Alguém tem alguma pergunta?

**André Gatti** – Vou fazer uma pergunta para você. Na escala da sua distribuidora, qual a importância do cinema brasileiro para você, na sua atividade, atrapalha, ajuda, o que você acha, como você vê? É fácil a gente falar da Columbia, mas ela trabalha com parâmetros diferentes do seu. Você distribuiu, por exemplo, *Domésticas*, que o Fernando elogia o tempo inteiro, fala que foi bem lançado... Distribuiu *O invasor*, enfim, distribuiu alguns filmes pequenos que foram bem para o tamanho deles, vamos dizer assim. Como é isso, dá muito trabalho, como é esse negócio?

**André Sturm** – Eu teria o maior prazer em lançar mais filmes brasileiros, mas não lanço porque os filmes brasileiros com algum potencial de mercado vão parar nas mãos das *majors*. *Domésticas* e *O invasor*, dois filmes que eu lancei e de que tenho o maior orgulho, foram situações raras: o *Domésticas* porque o Fernando fez com o dinheiro dele, então ele não tinha nenhum vínculo com *major* nenhuma, a gente se conhecia e ele queria fazer um

lançamento diferenciado. Ele sabia o filme que tinha feito – o que é uma qualidade do Fernando, a maioria dos cineastas não sabe o filme que fez, o Fernando sabia – não era um filme para fazer cem cópias, gastar R\$ 1 milhão. Fizemos um lançamento criativo, com muito cuidado, e conseguimos com seis cópias fazer cem mil pessoas. Foi um resultado espetacular com investimento de R\$ 50 mil. Para *O invasor*, o Beto tinha conseguido um pequeno recurso do artigo 3º, de uma empresa de vídeo que só lançava vídeo. Então, ele tinha o cinema livre, nenhuma Columbia, nenhuma empresa desse tipo ia investir para só ter o cinema. Como eu expliquei, elas exigem todos os direitos. O Beto ficou órfão e, como a gente se dava bem, se conhecia, tinha feito curta juntos, ele me procurou e eu lancei o filme dele. Nesse caso, investi no custo de comercialização, e a gente fez 130 mil pessoas com dez, doze cópias. Também foi um resultado muito legal, e até acho que o filme do Beto podia ter tido um pouco mais de resultado, mas teve algumas coisas... Tem uma coisa que eu falo para o Beto, portanto posso falar aqui porque não é fofoca. Falei para o Beto na época, antes, durante e depois. O filme do Beto é um *case*; o cartaz do filme era péssimo. Eu não sei se vocês viram. O cartaz era super-legal, na verdade, era super-bacana, era o Paulo Miklos enorme, e todo o cartaz tinha uma cor meio verde e meio amarela, cor de bÍlis. Era um cartaz super- charmoso, mas absolutamente chocante. Quando a gente lançou o filme, eu consegui colocá-lo nos melhores cinemas possíveis. Aqui em São Paulo, ele entrou no Espaço Unibanco, no Vitrine e no Pátio Higienópolis. O que acontecia no Pátio Higienópolis? As pessoas viam o cartaz e desistiam de ver o filme, e o que eu estou falando não é lenda. Quando me falaram, fui ver e vi com os meus próprios olhos. O público do Pátio Higienópolis é diferente do público do Espaço Unibanco, a pessoa tem uma outra perspectiva sobre o tipo de filme a que quer assistir. Eu tenho certeza de que a maior parte daquelas pessoas até teria gostado de ver o filme porque ele é bom, forte, é ousado, o filme é bom! Não é um filme que incomoda o espectador, não é aquele filme exageradamente forte, mas o cartaz teve um efeito devastador. O filme atingiu 130 mil pessoas, mas se você olha o resultado dele nas salas do Espaço Unibanco e do Belas Artes, era excepcionalmente bom e nas salas de shopping era excepcionalmente fraco. Isso aconteceu em São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre e Brasília. Quando chegou a hora de ir para o segundo circuito, Piracicaba, Itu, Jundiaí, que só tem um shopping com cinco salas, o cara não marcava o filme. O filme poderia ter tido uma circulação maior,

mas, quando eu ligava para o cara do cinema em Piracicaba pedindo para ele colocar o meu filme, ele perguntava: “quanto fez no Higienópolis?” Eu dizia: “no Pátio Higienópolis fez quinhentas, mas no Espaço Unibanco fez duas mil”, “mas no Higienópolis fez quinhentas”. Então, a gente acabou perdendo um pouco. Não vou dizer que é culpa do Beto, é uma opção do cineasta, e outras coisas também interferiram. É só para falar um pouco que distribuir cinema brasileiro tem esse inconveniente. Pode ser uma vantagem ou uma desvantagem. A vantagem é que quando você lança um filme brasileiro, você tem o cineasta, o elenco, dá para promover o filme com eles, ir ao Jô Soares, ao *Videoshow*, fazer entrevista, festa, pré-estréia, ou seja, você tem as pessoas em volta que ajudam a promover o filme. Por outro lado, o cineasta – claro, o cara demora quase seis anos para fazer o filme – acha que sabe tudo. O *trailer* é outro problema. Fazer *trailer* de filme brasileiro vira e mexe empaca porque o cineasta diz que aquela cena tem que estar no *trailer*: “essa cena é linda!”, “mas não para o *trailer*”. Não adianta, o cara acha que aquela cena é fundamental e, às vezes, é uma cena que compromete o filme. Não é que você tem que esconder o filme do espectador, mas você precisa fornecer a ele elementos que estão no filme e que são mais interessantes. Você não está mentindo nem enganando ninguém, mas estimulando o espectador a assistir ao filme. Esse é o trabalho de embalar um filme, que é um produto. Por mais que ele seja uma obra de arte, quando ele entra no mercado vira um produto. Ele é obra de arte quando passa em um festival, na mostra, mas a partir do momento em que você vai para o mercado, a obra se torna um produto. E aí, não dá para ficar no meio termo, o que muitas vezes acontece. Tenho lançado outros filmes brasileiros; infelizmente, os filmes que eu tenho possibilidade de lançar não têm chance no mercado. São todos os filmes rejeitados pelas outras distribuidoras que têm dinheiro para investir na produção de filme. Tudo bem, estamos aí, fazemos o nosso melhor, a gente se esforça e tenta lançar, mas são filmes que não têm possibilidade de mercado. Eu lamento muito porque eu gostaria de lançar... É óbvio que eu gostaria de lançar *Carandiru* e eu tenho certeza de que eu conseguiria, senão o mesmo resultado, um resultado muito próximo da Columbia. Não é difícil lançar *Carandiru*, é só pôr no cinema porque as pessoas querem ver. Não é preciso grande criatividade para lançar *Carandiru*. O lançamento de alguns filmes implica criatividade, mas lançar *Carandiru*, *Dois filhos de Francisco*, *Lisbela e o prisioneiro* não têm mistério. É como dizer “só a Columbia para lançar *O código Da Vinci*”... Desculpa, cara

pálida, eu também lanço *O código Da Vinci* e chego ao mesmo resultado. Não precisa fazer nada, é só abrir o cinema e colocar uma pessoa vendendo ingressos. Não tem *expertise* para lançar um filme desses. *Expertise* tem para lançar *2046* e fazer 80 mil pessoas com um filme chinês meio complicado...

**André Gatti** – Fotografado por um australiano...

**André Sturm** – Esse teve *expertise*, criatividade.

**André Gatti** – Escolher a sala certa, esse tipo de coisa.

**André Sturm** – A data certa, o tamanho do lançamento, uma série de coisas que você precisa fazer. O cinema brasileiro, você me pergunta sob o ponto de vista da minha empresa, ele tem uma importância pequena no resultado, mas não na vontade.

102 **André Gatti** – Claro. Eu vou monopolizar aqui, mas não por muito tempo. Eu sei que você está no Sicesp já faz uns dois anos, é isso?

**André Sturm** – Vai fazer três.

**André Gatti** – Vai fazer três. Você vai para o segundo mandato?

**André Sturm** – Vai ter uma eleição agora.

**André Gatti** – Enfim, tudo indica que você irá continuar. Você é candidato?

**André Sturm** – Sim.

**André Gatti** – Você estava com aquele prêmio que você instituiu lá na FIESP e outras ações que você tem feito no âmbito da FIESP que são interessantes porque, creio eu, são inéditas. Explica um pouco para a moçada o que você está fazendo lá.

**André Sturm** – Eu virei presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica

do Estado de São Paulo. O sindicato não é tão importante assim, mas ele está na FIESP. Eu virei presidente do sindicato há três anos, no final de 2003, em outubro. Ia ter uma eleição da FIESP no ano seguinte e um senhor, o Paulo Skaf, queria ser presidente da FIESP concorrendo contra o candidato do então presidente Horácio Lafer Piva. Logo que eu fui empossado, o Paulo Skaf me procurou para saber se eu precisava de alguma coisa, nós conversamos muito e ele, efetivamente, se mostrou super-ativo, não parecia ser aquele tipo de pessoa que se mostra solícita e depois desaparece. Eu ligava e ele ajudava, e ele pediu nosso apoio. Ao mesmo tempo, o candidato da situação sequer foi na minha posse, nunca telefonou nem para me parabenizar. Eu pensei que se ele não me procurava nem quando precisava de mim, imagine só quando for eleito. Esse daqui (Paulo Skaf) pode estar querendo somente o meu voto, mas eu precisava tomar um partido e eu tomei o partido dele; fomos um dos primeiros sindicatos que não estavam participando da campanha a apoiá-lo. Ele ficou muito grato a isso e hoje eu faço parte da diretoria da FIESP. Ganhei de brinde um lugar na chapa do cara, e isso me abriu um espaço na FIESP. A gente conseguiu algumas coisas bastante relevantes: a primeira foi o prêmio do cinema paulista, que ainda não teve a devida repercussão, mas este ano já foi bem melhor do que o ano passado – nós fazemos uma mostra de todos os filmes paulistas lançados comercialmente no ano anterior (isso acontece em março), aberta ao público, as pessoas vão lá e votam em doze ou treze categorias: melhor filme, diretor, ator etc. Nós anunciamos os três finalistas, um júri formado por cineastas, produtores e críticos escolhe os vencedores, em segredo, e a gente faz uma festa em que se tem três indicados para cada prêmio e a gente anuncia o vencedor. Neste ano, tinha quinhentas pessoas, foi um negócio super-legal, que a gente espera que seja, talvez não como o Oscar, mas como o César francês, o Goya da Espanha, uma premiação que chame a atenção para o cinema paulista. Além disso, o prêmio vem para aproximar os empresários do cinema. O nome é Prêmio FIESP, acontece lá, é patrocinado por ela, o Paulo Skaf prestigia pessoalmente, então muitos empresários também vão, é um evento que tem a sua importância. O SESI e o SENAI são ligados à FIESP. O SENAI é ligado ao ensino, e o SESI é ligado a uma série de coisas, dentre outras a cultura, embora, ao contrário do SESC, que prioriza a cultura, o SESI prioriza esportes, educação e ciência social. Mas tem um pequeno espaço para a cultura. Há quinze unidades do SESI no interior, e eu descobri que em várias delas havia projetores de DVD. Eu



consegui, com o Paulo Skaf, reformar ou colocar aparelhos de DVD em onze unidades, e nós começamos em 2004 uma programação de cinema – projetada em DVD, mas em tela de cinema – com filmes paulistas, coisa que nunca tinha acontecido na história do SESI. Várias cidades não têm cinema, outras têm um cinema ou dois que, obviamente, só passam produções de Hollywood. É uma oportunidade de acesso dessa população a produções nacionais que ela jamais teria. É também uma maneira de os cineastas terem seus filmes exibidos para mais pessoas, e tem lá um pequeno aluguel e, em cada cidade, uma vez por mês, há um debate com um cineasta, um ator ou um produtor para as platéias conhecerem o pessoal de cinema. Neste ano, estamos fazendo a segunda série de exhibições. Outra coisa que a gente conseguiu foi criar um curso de eletricitista de cinema no SESI. O Brasil está cheio de faculdade formando cineastas, mas técnicos não. Eletricitista é uma função essencial no cinema. Você tem uma casta de eletricitistas de cinema, que são poucos, e de uma hora para outra começaram a cobrar altos valores porque só existem eles no mercado. Só vira eletricitista de cinema o filho, o primo ou o sobrinho do eletricitista. E a gente virou refém desses caras! É óbvio que esse comentário é meio pejorativo e não são todos os eletricitistas, mas, efetivamente, não tem onde formar. Então, montamos o primeiro curso de formação profissional de eletricitista de cinema, que vai formar a cada ano entre quinze e vinte técnicos eletricitistas que poderão também exercer a função de eletricitista, caso não encontrem trabalho como eletricitistas de cinema. Em parceria com o SESI, montamos o curso, passamos as informações necessárias, daremos estágio para essas pessoas e, dessa maneira, estaremos criando, anualmente, novos profissionais para ingressar no mercado. A idéia é criar mais dois cursos para formar outros técnicos ou até mesmo para desenvolver aqueles que já trabalham como assistentes. Acho que as coisas mais importantes que fizemos na FIESP foram essas, além de ter seu apoio em questões da política cinematográfica e dar mais peso à minha representação, já que ela está por trás. Foi uma parceria importante. Há eleição neste ano. Vamos ver o que acontece.

**André Gatti** – Só para esclarecer para vocês, em Hollywood, um chefe de eletricitista ganha mais de cem mil dólares por ano, é uma profissão boa. Quem quiser fazer perguntas para o André, fique à vontade.

**Júlio, estudante de comunicação social** – Com relação à Lei do

Audiovisual, o filme tem que ter um caráter nacionalista ou pode ser *Eliane e os golfinhos* filmado nas ilhas do Caribe?

**André Sturm** – Para o filme recorrer aos recursos da Lei do Audiovisual, precisa cumprir alguns requisitos: ser falado em português, ter diretor e roteirista brasileiros, além de dois terços de sua equipe formados por brasileiros. Você pode filmar fora do Brasil, adaptar um livro norte-americano ou chinês, pode ter um ator estrangeiro... No meu filme, por exemplo, o ator principal é um argentino, mas é filmado no Brasil e atende a todos os requisitos acima mencionados. A sua pergunta, obviamente, tem um sentido capcioso, quero dizer, tem uma crítica nisso, mas, efetivamente, atende. São esses os requisitos necessários para o filme se beneficiar da Lei do Audiovisual.

**Fabício, que pretende ser operador de câmera** – Falta profissional qualificado dentro do cinema brasileiro com qualificação específica?

105 **André Sturm** – Falta, faltam técnicos. Como eu falei, as pessoas se formam cineastas, e cineasta não é técnico. Cineasta é um artista à procura de dinheiro. Faltam eletricitas, operadores de câmera, assistente de câmera, diretor de fotografia... Diretor de fotografia até que tem bastante, mas técnico, ou seja, operador de câmera, assistente de câmera, eletricitista, produtor, produtor executivo, diretor de produção, assistente de direção, todas essas funções. Um bom profissional, um bom assistente de direção, em São Paulo, hoje, ganha de dez a vinte paus por mês. Fácil. Um bom assistente de câmera ganha a mesma coisa porque tem poucos bons profissionais. Tem que lembrar que um técnico de cinema não trabalha somente em longa-metragem, trabalha em publicidade, e esta última em São Paulo é uma potência. Acho que são feitos mil filmes publicitários em São Paulo por ano, é um número astronômico, fora os longas-metragens, documentários institucionais, séries, é uma produção enorme. E mais, o desenvolvimento da tecnologia e da digitalização irá revolucionar a maneira como usufruímos o produto audiovisual. Por exemplo, ontem eu dei uma aula na GV e estava falando sobre isso: daqui a três anos não vai mais existir videolocadora. Já existe, embora ainda não plenamente desenvolvido, um negócio chamado *video on demand*, que é um *superpay-per-view*, é uma locadora no computador. Você acessa o site e diz “quero assistir a *Apocalypse now* amanhã, na minha casa, às 15h”; ou por *download* ou por

sinal codificado, você assiste ao filme no dia seguinte, na sua casa, às 15h. O *pay-per-view* é uma programação que você compra, *video on demand* é uma biblioteca de filmes que você escolhe. Você vai sair da sua casa, pegar um filme – tudo bem, é gostoso ir até a locadora escolher um filme, mas tem aquela coisa horrível que é devolver o filme na locadora...

**Andre Gatti** – Esse é o drama sempre. Em casa, a gente fica sempre brigando para ver quem vai devolver o filme.

**André Sturm** – Exatamente. Então, as locadoras vão acabar. Pode me cobrar isso daqui a três anos. Tudo bem, vai sobrar uma 2001, uma locadora que tem um serviço especial, com filmes raros para pessoas que gostam de coisas diferentes. A locadora *blockbuster*, daqui a três anos, não tem mais nenhuma. O *video on demand* vai acabar com isso. Eu saí um pouco do que estava falando só para dizer que a maneira como usufruímos o audiovisual vai mudar, mas o conteúdo audiovisual e a sua produção vão crescer; portanto, para os bons técnicos é um mercado super promissor.

106

**André Gatti** – Isso é um aviso para alguns alunos de cinema que estão aqui.

**Kesia** – Eu gostaria de fazer uma pergunta, mas não sei se é muito relevante, mas é um assunto que me incomoda muito. O que o senhor acha dos cinemas do centro, o fato de eles terem fechado ou virado pornográficos?

**André Sturm** – Isso é um problema. Eu acho muito triste, obviamente. É uma situação que decorre de vários fatores. O primeiro de todos é a degradação do próprio centro. Eu não sou idoso e não vou dizer “no meu tempo...” mas quando eu era jovem, nós dois (André Sturm e André Gatti) fomos programadores do cineclubes Oscarito, que ficava na praça Roosevelt e enchia de gente. A gente ia no Cine Marabá, no Cine Ipiranga, eu ia com a minha namorada no Cine Olido, no Comodoro, isso há dez, quinze anos atrás. Não era uma coisa corajosa fazer isso, era uma coisa normal. Infelizmente, o centro da cidade degradou de uma maneira que as pessoas já não vão mais lá. Depois das seis da tarde, o centro da cidade vira um deserto, você vê muito menos gente do que em outros tempos, em que passear no centro

da cidade era um hábito comum. Na Barão de Itapetininga, na 7 de Abril, naquela rua que vai da praça da República até o largo do Arouche... a Vieira de Carvalho, tinha uma quantidade enorme de restaurantes, lanchonetes, mas vários deles já fecharam. Outro dia, eu fui em um a que eu costumava ir, mas ele não estava mais lá, o Carlino, um dos restaurantes mais antigos de São Paulo. Houve um afastamento das pessoas do centro da cidade, e essa degradação é que faz com que os cinemas não consigam se manter. Então, eles foram fechando um por um. Os cinemas pornográficos não são uma coisa recente. Eles existiam simultaneamente aos bons cinemas do centro. O Cine Comodoro nunca foi pornográfico, o Cine Metro nunca foi pornográfico, o Cine Olido nunca foi pornográfico, o Marabá, o Ipiranga, o Arte Palácio, mas infelizmente, viraram pornográficos. O cinema pornográfico é uma coisa que tem em qualquer lugar do mundo, não é privilégio da avenida São João. Em Nova York tem, em Paris tem, infelizmente faz parte. O que eu acho triste é o Cine Comodoro ter fechado, o Cine Metro ter fechado e não ter mais esses cinemas. O que me deixa mais chateado é não poder mais ir ao centro da cidade no sentido de que não tem mais a opção de lazer e as condições, o ambiente como existia antes; eu acho lamentável, assim como os cinemas de bairro que também fecharam. Há vinte anos, tinha um monte de cinemas de bairro, mas não tem mais. O cinema de bairro, quando tem, fica no shopping. Em São Paulo, eu acho que sobraram os cinemas de bairro em Santana, em Itaquera, chamado Super Diretão, ou coisa assim...

**André Gatti** – Isso, chama Super Diretão e cobra R\$4.

**André Sturm** – E se você quiser considerar o Cine Lumière um cinema de bairro, ele fica no Itaim. Fora esses, todos fecharam. É uma outra maneira da lógica urbana, infelizmente.

**André Gatti** – É bom lembrar que o André recuperou um cinema de rua, não é de bairro nem é de centro, que é o Belas Artes. Na realidade, são cinemas de rua, que foram todos fechando, tem um ou outro, e o André, recentemente, já fez duas reformas lá no HSBC. É uma realidade. Mais alguém, por favor?

**Júlio** – Se eu tenho um longa, eu vou na Pandora, quais serão os aspectos analisados para ser distribuído? Qual é o procedimento?

**André Sturm** – Existem alguns critérios que são subjetivos. Eu vou avaliar se o filme tem algum potencial. É claro, como eu falei, eu lanço filmes brasileiros de potencial praticamente nulo, mas tudo bem, é um filme que tem um valor pelo seu tema ou pela sua estética ou porque aquele cineasta já fez alguma coisa importante, o filme tem a sua relevância cultural... A gente, de certa maneira, é bastante tolerante e generoso na avaliação. A não ser que eu me ofenda de alguma maneira com o filme, deteste por algum motivo pessoal meu ou considere que não tem a menor condição de ser exibido no cinema, não vai dar nada. Nesses casos, não justifica lançá-lo. Falo com tranqüilidade, a gente lança filmes que dão prejuízo para a Pandora porque um filme que dá cinco mil pessoas, que eu coloque minha estrutura para funcionar, telefone, funcionários, equipe, horas de trabalho, faça a conta: cinco mil pessoas vezes sete é igual a trinta e cinco mil reais de renda bruta. O faturamento do distribuidor num filme desses é de 40%, vai dar quatorze mil reais; a minha comissão é de 15%, eu ganho dois mil reais para trabalhar seis meses, percebe? A gente lança filmes que fazem cinco mil pessoas. Não é só a questão do lucro, é preciso ter algum potencial de, no mínimo, receber boa crítica, ter um determinado interesse para um público específico. Agora mesmo estamos lançando um documentário chamado *Dia de festa*, do Toni Venturi. Um filme sobre ocupação, sem-teto... Gente, potencial bem próximo de nulo. Mas o filme tem uma temática importante, passou no festival *É Tudo Verdade*, o Toni é amigo, tudo bem, a gente lança o filme com uma cópia e vê o que vai acontecer. Mas a gente faz porque acredita no projeto.

## :: V - PERFIL DOS PALESTRANTES

**André Costa** – Formado em cinema e pos graduado pela FAU/USP, atua como professor no curso de Cinema da FAAP e de Rádio e TV na Belas Artes. Trabalha com jovens da periferia em cursos e oficinas de inserção aos meios audiovisual já faz algum tempo. Além disso, é *videomaker* e documentarista, seu último trabalho é um documentário premiado por Edital da Prefeitura Municipal de São Paulo, o objeto deste filme foi a história do bairro de São Miguel Paulista. Recentemente, foi premiado pelo Itaú Novos Rumos.

109 **André Gatti** – Formado em Letras com mestrado e doutorado na área cinematográfica. Ex-cineclubista, na cidade de São Paulo programou cineclubes como o Oscarito e o Elétrico Cineclub e a sala Lima Barreto do CCSP. Atualmente, trabalha como pesquisador do CCSP e também como professor nos cursos de cinema da FAAP e da Universidade Anhembi-Morumbi. Organizou o ciclo de palestras e filmes que integram O novo cinema em São Paulo. Além disso, publicou *Embrafilme: cinema brasileiro em ritmo de indústria*, colabora em publicações especializadas da área audiovisual e cultural, tais como Dart, Facom, Estudos de Cinema etc. Foi colaborador da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* e *Diccionario Ibero-Americano del Cine* (no prelo).

**Arthur Autran** - Formado em cinema com pós-graduação na área (mestrado e doutorado). Publicou o livro *Alex Vianny: escritor e jornalista de cinema* pela editora Perspectiva. Colabora regularmente com várias publicações especializadas entre elas: Contracampo, Cinemais etc. Verbetista da Enciclopédia do Cinema Brasileiro e do Diccionario Ibero-Americano del Cine. Presentemente, é vice-diretor do curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), onde também atua como professor no curso de graduação.

**André Sturm** - Formado em administração de empresas. Trabalhou muitos anos junto ao cineclubismo, programando salas como o Oscarito, GV, Veneza etc. Atua nos mais variados segmentos da cinematografia, através da sua empresa Pandora Filmes se consolidou como um dos

distribuidores mais importantes da nova geração. Além disso, já dirigiu vários filmes, destacando-se as longas-metragens *Sonhos tropicais* e *Bodas de papel*, este ainda inédito no mercado. Recentemente, junto a produtora O2 recuperou o lendário Cine Belas Artes.

**Eduardo Santos Mendes** – graduado em cinema com mestrado e doutorado sobre o desenvolvimento do som no cinema brasileiro. Atuou como técnico de som direto em filmes publicitários, curtas e longas-metragens. Um dos pioneiros do *sound design* no Brasil, seu trabalho pode ser visto em filmes como: *Um céu de estrelas*, *Contra todos* e *Antônia*.

**Paolo Gregori** – formado em cinema e pós-graduado pela PUC-SP. Foi um dos fundadores da produtora Paraísos Artificiais que marcou o cinema paulistano na década de 1990. Curta-metragista premiado nacional e internacionalmente, desenvolve projeto de filme de longa-metragem de ficção, com roteiro laureado por importante festival internacional. Atua como professor do curso de cinema da FAAP e de Rádio e TV da Universidade Anhembi-Morumbi.

**Roberto Moreira** – graduado em cinema e pós-graduado, com mestrado e doutorado, na área. Professor de cinema do curso de Audiovisual da ECA-USP. Sócio da empresa Coração da selva que entre outros produziu as longas-metragens *Contra todos* e *Antônia*.

São Paulo, 2008  
Composto em Myriad no título e ITC Oficina Sans, corpo 12 pt.  
Adobe InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>