

**IMPrensa**  
**JOATAN BERBEL**

# O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



# **JOATAN BERBEL**

## **IMPrensa**

. "Corcina", Sílvia Da-Rin, FilmeCultura nº 41/42, maio 1983, p. 46 a 49.

Apesar de muito jovem – foi fundada em 1978, quando o setor vivia a euforia do mercado recém-criado - já tem uma pequena história a contar e uma respeitável bagagem de filmes e prêmios.

Assim é a Corcina - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – "um dos barcos em que se faz a tormentosa viagem do curta entre a produção independente e o imenso continente do público impedido de vê-lo. E se, como o curta, está longe de ter chegado a um porto seguro, certamente a experiência desses quatro anos de resistência galvanizou um amadurecimento. Assim é que os primeiros longas-metragens, em preparação, vão superar na prática o apelido "cooperativa do curta", usado para diferenciá-la da CBC - Cooperativa Brasileira de Cinema.

Em março de 1982, após assistir e discutir um novo filme, um grupo de cooperados inicia este bate-papo sobre o passado, o presente e o futuro desta Cooperativa que, mais do que nunca, se propõe a voar com os pés no chão. Estavam presentes: Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lucio Aguiar, Leilany Fernandes Leite, Pompeu Aguiar e eu.

JOATAN - Eu acho que a Corcina, quer queira, quer não, é um dos maiores ganhos na história do curta-metragem. Um grupo de realizadores, em fase de início de assumir uma produção, de assumir a direção de um projeto, se reúne e parte para a organização de uma empresa coletiva, na forma de cooperativa: -Essa cooperativa está

constituída, tem uma infraestrutura montada, dezenas de filmes realizados, vinte e três sócios-cotistas... e a experiência que isso permitiu, em termos mesmo de interrelacionamento, de muitas pessoas que já estão fazendo os seus primeiros longas. Aliás, eu acho que é a partir daí que a gente deve discutir a Corcina hoje. Não mais a partir do contexto do curta-metragem, apenas. Isso implica inclusive definir o lugar do curta-metragem, que alguns anos atrás era visto pelo realizador numa perspectiva muito fechada, enquanto um fim na sua relação profissional com o cinema. Hoje, você pode dizer: o curta é uma atividade cultural que participa da ampla gama de atuações que o cinema oferece e que vai desde o cinema educativo ao filme institucional, ao longa comercial, ao longa cultural, e ao próprio curta dirigido ao mercado. Então, pautando nossa atividade de produção dentro desse universo, o curta volta a ser uma coisa viável, embora numa perspectiva econômica não tão "comercial" como ele era encarado. Eu acho uma coisa importante essa correção no nosso curso.

LUCIO - Eu acho que o curta serviu como um meio para nós alcançarmos um objetivo, que era o da nossa organização e da nossa profissionalização. Mas me parece que o grande problema da Cooperativa foi o abandono de certas bitolas. Eu mesmo, e muita gente que vinha filmando em 16mm, de repente se concentrou no 35mm sem organizar formas alternativas. E só recentemente nós começamos a esboçar essas formas, ao bolar projetos de filmes voltados para outros mercados, ao participar de concorrências como a da Embratur/EMBRAFILME...

JOATAN - Ao partir para o longa, também...

LUCIO - Isso. Mas faltou para nós uma integração maior com o tal "circuito alternativo". Nesse sentido eu acho que a gente bambeou muito, por uma ilusão de mercado. Dessa consciência deve sair uma nova visão nossa em relação à proposta de nossos filmes e a sua

veiculação. E nós temos hoje condições de desempenhar um papel muito mais importante do que temos desempenhado até agora. Porque até o momento nós somos a "cooperativa do curta-metragem", que tem mais de cinquenta filmes produzidos, ganhou mais de vinte prêmios em festivais, isso e aquilo, mas ninguém vê.

SILVIO - Se nós ficamos, por muito tempo, excessivamente ligados ao mercado compulsório, foi porque isso correspondia a uma tendência natural dos realizadores de curta-metragem e a uma necessidade de organização e sedimentação da própria Corcina. Não foi à toa que a Cooperativa foi fundada justamente em 1978, quando a reserva de mercado para o curta tinha sido recentemente regulamentada e quando se sentia a necessidade de organizar economicamente, de forma solidária, a crescente produção. Nós já contávamos com uma organização a nível político, que era – e é - a nossa entidade, a ABD. Mas nós sentíamos a necessidade de complementar seu papel com uma organização a nível econômico. Um instrumento que não fosse uma mera firma, uma produtora a mais, mas um, empreendimento coletivo que possibilitasse, num primeiro momento, o registro legal dos filmes produzidos; a formação de um "banco de negativos", a aquisição de um parque de equipamentos para uso comum... uma estrutura que, fortalecida, pudesse dar vôos mais ambiciosos no sentido da distribuição e mesmo da exibição alternativas. Então, essa ideia de juntar forças nasceu em função de uma demanda que estava existindo, de um mercado que estava aberto e que iria, pela primeira vez, permitir aos realizadores de documentários e de filmes

culturais ter sua produção auto-sustentável e alcançar uma autonomia em relação ao Estado e ao capital, enquanto avalizadores da produção. Em outras palavras, à consagração da produção propriamente *independente*. Por isso tudo, era fundamental alimentar esse mercado com filmes e, por outro lado, obter os dividendos que

permitiriam à Corcina se consolidar. Por muito tempo nós ficamos apostando exclusivamente nessa estratégia. O nosso erro foi esta exclusividade, na medida em que a reserva de mercado se esfacelava.

LUCIO - Sim, mas agora, mais do que nunca, é o momento de nós apoiarmos iniciativas tipo Dinafilme, Cinema Distribuição Independente CDI de São Paulo, etc. Como uma saída inclusive política, capaz de fortalecer a Dinafilme, a própria Federação de Cineclubes...

SILVIO - Tudo bem. Só me parece que nós não podemos abrir mão da reserva de mercado, renunciar à responsabilidade de sua preocupação. Porque eu considero este o projeto cultural mais importante formulado no Brasil pós-Médici. Do ponto de vista do pleno emprego do mercado de trabalho técnico, do amplo acesso de nossa produção ao público, da resistência à invasão cultural do cinema estrangeiro e, inclusive, da revelação de ideias, autores, diretores cinematográficos.

JOATAN - Para além dessas avaliações e autocríticas, tem um lado, em comparação, por exemplo, com a geração que fez o Cinema Novo, que nós somos até um pouco modestos. Não temos aquela agressividade, aquele aparato bombástico de relações públicas que eles conseguiram mesmo porque o panorama econômico e cultural em que nós surgimos é outro. Nós aparecemos no final de um período de repressão política e social do país. Na verdade, estamos surgindo a despeito disso. Mas, por outro lado, tivemos uma boa filosofia que, consciente ou inconscientemente orientou nossa cabeça coletiva. Foi uma coisa até sintetizada em um dos lançamentos de filmes produzidos pela Corcina, a frase: "voar com os pés no chão". Se você olhar o panorama do cinema brasileiro, historicamente, é a

primeira vez que alguém assume isso, ou seja, uma certa modéstia, um crescimento de dentro para fora. Veja que a gente continua pequeno, barato de existir, fácil de coexistir e de administrar. Uma coisa que, para o futuro, vai ser cada vez mais importante. E que vai se refletir nos filmes, no estilo de produção que vai vir daqui pra frente.

SILVIO - Se nós temos sobrevivido e crescido, paulatinamente, é porque nosso projeto se adequa à nossa capacidade de realização. Aliás, eu já acho notável a simples sobrevivência da Cooperativa, no quadro geral de devastação do curta-metragem e numa área desassistida como a nossa, do filme cultural. O fato de nós termos passado da marca dos 50 títulos e começarmos a realizar os primeiros longas é uma prova de vitalidade extraordinária. E a grande lição que eu tiro daí é a nossa capacidade de adequar os projetos à dimensão das nossas pernas. Por isso, nós não "quebramos".

FREDERICO - o que eu acho importante ressaltar é que dentro da Corcina nós temos condições de criar um sistema de produção cooperativista de que eu acho que meu filme o *Mangueira, semente do samba* é um exemplo típico, porque se não fosse a Cooperativa ele não existiria. E um documentário que está sendo feito em um ano e meio de convivência com a população do morro da Mangueira e com os participantes da escola de samba Estação Primeira; realizado através de um esquema solidário de produção, quase sem dinheiro nenhum!

SILVIO - Um traço interessante nesse funcionamento da Corcina é o fato de nunca ter-se estabelecido um sistema definido para a realização de filmes. Os cooperados se agrupam conforme suas identificações, conforme os interesses gerados pelo projeto do outro. As equipes foram formadas dentro das formas mais variadas - participação, remuneração, de graça - mas os filmes quase sempre

contaram com a participação de outros cooperados, sem que nenhuma regra tivesse sido estabelecida para isso.

POMPEU - Veja só: o Frederico levou um ano e meio rodando o seu longa, enquanto que recentemente eu filmei, em 15 dias, um média--metragem, o *Observatório*. E nós gastamos a mesma soma de dinheiro. Portanto, eu necessitei um empuxe inicial de grana muito grande; e essa grana escoou rapidamente. Porque para assumir o tipo de filme que eu tenho procurado fazer, que envolve o que eu chamo de uma "aventura estética", com um lado intimista, etc., é preciso pagar uma equipe técnica grande, eletricitista, atores... É fundamental, inclusive, um grande esmero técnico. E é justamente esse o tipo de filme que vai acabar sendo bloqueado na distribuição, no acesso ao mercado. Aliás, o bloqueio começa na hora de procurar o financiamento para a produção. Esse tipo de filme não se resolve tão facilmente através de um esquema cooperativo. Ajuda, mas não resolve.

JOATAN - Eu vejo que o que tem pautado a economia do cinema brasileiro a partir da década de 60 é fundamentalmente a participação do estado como um agente estimulador, emulador do cinema. Se o estado é quem traz os recursos, o produtor torna-se então um funcionário indireto do estado, na medida em que este repassa os recursos para o produtor administrar. Ou seja: o "grande produtor", que defende a posição industrial, vai na EMBRAFILME e levanta os recursos para a produção de um projeto...

SILVIO - E, diga-se de passagem, o realiza baseando-se numa estrutura de produção muito mais artesanal do que propriamente industrial

JOATAN - Então, o que é que está acontecendo? Esses produtores, que tanto reivindicam o "industrial", estão assumindo uma tendência que, para nós, diretores emergentes, é uma tendência concentradora

e extremamente negativa. Porque, ao concentrarem os recursos, eles fazem com que a possibilidade de você dirigir um filme de longa-metragem já não passe mais pela sua relação com a EMBRAFILME, enquanto realizador, mas passe pela sua relação com ele. Você já paga, indiretamente, um imposto a ele, que é a taxa de administração do seu projeto, para poder chegar à EMBRAFILME. Então, o estado está permitindo o desenvolvimento desta coisa perniciosa, que é a figura do intermediário.

SILVIO - O que mais me preocupa nessa tendência à eleição de meia dúzia de produtores como os interlocutores do estado com a área cinematográfica é a contradição disso com a tradição histórica do cinema brasileiro, que deu seus melhores frutos enquanto um cinema de autores-realizadores e não de produtores. Trata-se de uma exceção no panorama mundial, mas uma exceção extremamente saudável e democrática. E que está sendo ameaçada em nome de uma "qualidade industrial para exportação", que ainda não demonstrou ser nem um pouco mais viável do que os projetos industrializantes dos anos 40. E que fracassaram.

JOATAN - Qual é essa resposta? Uma padronização do cinema, o atendimento a uma estandarização cinematográfica dentro dos interesses políticos...

LUCIO - Quer dizer, o controle, do Estado dessa linha de produção.

JOATAN - Exatamente. O estado começa a ter uma linha de produção, que, é essa da conquista do mercado internacional, e tudo o mais. Veja bem: não somos, em princípio, contra isso. O que há de errado nessa tendência é seu caráter excludente, massacrador. Em uma economia cinematográfica planejada você poderia ter o filme de milhões de dólares - que eu não sou contra, porque para competir a nível internacional você tem que apostar, investir também a nível internacional - mas preservar também as condições para que outras



esferas da produção se desenvolvam. O que há de errado nesse projeto, eu insisto, é que os poucos recursos que existem vão para poucas mãos e geram poucos filmes.

FREDERICO - Eu acredito que possamos fazer filmes baratos e que possam se pagar.

POMPEU - Eu também acredito em várias soluções nesse sentido, inclusive o longa-metragem em episódios. Em todo lugar do mundo isso já foi feito. Só aqui permanece uma abstração.

FREDERICO - Em episódios ou não, o que importa é que a concepção do filme permita que ele seja popular e barato. O problema fundamental é que nós vivemos em um país em que os meios de comunicação são completamente dominados por uma ideologia que não tem nada a ver com uma consciência do público. O produto que é mostrado ao público brasileiro, tanto na televisão quanto nos grandes circuitos de cinema, é um produto que aliena, ao invés de identificar. E se nós não temos nenhuma forma de pressão contra essa dominação dos meios de comunicação da indústria cultural, nossa posição se toma um pouco quixotesca.

SILVIO - Mas se essa é a situação colonial que nos define, temos que extrair dela a nossa força e não assumi-la como uma fraqueza.

LEILANY - Tudo o que está sendo dito até agora, a meu ver, faz parte de uma avaliação que abrange não só a Corcina, mas outros núcleos que integram essa nova geração de cinema. O movimento que gerou a Cooperativa, e que faz com que ela se mantenha viva através de tantas crises, é uma das coisas mais fortes que surgiram no panorama do cinema brasileiro desde o final da década de 70, em termos de renovação de talentos, métodos e sintonia com o próprio país. Eu sinto, por exemplo, uma crescente demanda de nossos filmes por parte do público chamado "alternativo", que nunca foi trabalhado a sério, comercialmente, enquanto um mercado. Parece-

me que nós temos que batalhar mais agressivamente para equipar novas salas com projetores 16 mm.

LUCIO - Eu me lembro quando fundaram um cineclube no Acre e vinham pessoas da Bolívia para assistir aos filmes no Brasil. E curioso como dentro do próprio Brasil acontece, de certa forma, o mesmo. Não que eu tenha uma posição xenófoba do tipo: "não devemos passar os filmes do Hawks, do Ford..." São filmes que inclusive fazem a cabeça da gente... Acontece que nós também produzimos e temos necessidade de mostrar os nossos filmes. E nossos filmes falam português, não falam inglês. Pela temática, eles são feitos para serem vistos, antes de tudo, por nós, brasileiros. Implantar essas salas em 16mm vai permitir a revelação de um lance de unidade nacional importantíssimo.

LEILANY - Temos que consolidar a nossa geração...

LUCIO - A gente não tem geração, não tem unidade. A meu ver; nós somos uma geração de cabeças individuais.

JOATAN - Mas o resto também é mitologia, meu caro.

LUCIO - Pode ser, mas o Cinema Novo, por exemplo, tinha um projeto político muito bem definido, tinha um trabalho teórico... Foi esse grupo que criou a EMBRAFILME, que trabalhou a conquista de mercado. Nesse sentido eu acho que eles avançaram.

SILVIO - O que eles tinham, fundamentalmente, e que muitas vezes falta a nossa geração, era uma profunda solidariedade. E contaram com condições objetivas extremamente favoráveis, no final da década de cinquenta, para que um grupo de jovens intelectuais aspirantes à realização cinematográfica com uma perspectiva nacionalista, preocupados em filmar o Brasil e desenvolver um cinema tematicamente popular, rompesse estética e culturalmente com a chanchada e com a dominação do cinema estrangeiro e avançasse compactamente na forma de um movimento. Além, evidentemente,

do vigor dos filmes, foi um certo sucesso em festivais internacionais e sobretudo a profunda solidariedade interna desse grupo que permitiu uma ampla divulgação de suas ideias e a conquista de uma grande visibilidade, um grande reconhecimento de seu papel transformador.

LEILANY - Eu acho que a gente devia esquecer um pouco a existência do Cinema Novo e tentar estabelecer a nossa identidade. O Silvio acabou de falar que eles contaram com um momento muito favorável. Mas nós também não estamos vivendo um momento tão desfavorável, porque hoje tem muito mais gente fazendo cinema no Brasil inteiro do que naquela época.

FREDERICO - Então, é mais desfavorável...

LEILANY - Sim, mas ao mesmo tempo tem outro lado favorável, com tantos filmes sendo feitos, com tantas pessoas fazendo cinema no Rio, em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte... Conseguiu-se introduzir uma semente que está brotando por aí. Precisamos nos ver como parte de um país que vem mudando aceleradamente. O Brasil de hoje é inteiramente diferente do que era há dez anos, 20 anos atrás. Tanto industrialmente quanto a nível das cabeças, das consequências da repressão, essa coisa toda. E como se nós estivéssemos acompanhando a convivência do Brasil conservador, reacionário, difícil de mudar, com o Brasil pós-repressão dos movimentos negros, *gays*, feministas... grilagens no campo, conflitos de solo urbano e outros mil problemas que estão eclodindo material e psicologicamente. Os filmes que nós realizamos, tipo *Mutirão*, *Tempo quente*, *Mangueira*, *semente do samba*, *Fênix*, *Legythyma depheza*, são embriões dos longas-metragens que nós temos pela frente. Porque nós estamos no momento de assumir nossa identidade dentro do cinema brasileiro.

JOATAN – Vamos retomar, então, o papo em torno da Corcina? Por exemplo, aquela mostra dos nossos filmes nas sessões ABRACI no

Meridien, foi uma coisa que de certa forma balançou com as pessoas *que* estavam lá, porque os filmes demonstram a intimidade que os autores já têm com a imagem, quer dizer, a imagem e o conceito no mesmo sentimento, incorporados. Os filmes fluem com uma energia, uma sensualidade que dispensam explicações. E um aperfeiçoamento, é claro. Tem todo um passado que a gente está bebendo aí...

SILVIO - Uma coisa muito marcante que nós extraímos dessa experiência da reserva de mercado para o curta foi o estímulo a filmar muito. Vários de nós fizemos, em poucos anos, cinco, seis filmes. O Paulo Veríssimo, por exemplo, realizou pelo menos oito curtas antes do *Roteiro de Macunaíma*. E essa experiência, essa depuração evidentemente vai se refletindo longa que ele está fazendo. Quer dizer que de alguma forma a "lei do curta" cumpriu um papel fundamental, mesmo tendo sido sabotada e diluída.

LUCIO - Outro dia o Pompeu estava conversando comigo e dizia: nós precisamos fazer uma revisão crítica de nossa experiência técnica e estética. Você vê o *Babilônia Revisitada*, é um filme composto por um plano sequência de dez minutos e mais vinte segundos de letreiro! O fato do Paulo Veríssimo produzir cinco curtas com um orçamento... Eu produzir dois curtas - esses últimos que eu fiz, *Legythyma depheza* e *Ato delituoso impune* - com o orçamento equivalente à metade de um curta... E, no fim, uma coisa que me gratifica, alguém chega para mim e diz: "Seu filme é o primeiro que eu vejo se assumir como uma brincadeira de cinema.

JOATAN - Outro dado, só para reafirmar o que você está falando: nós somos um grupo que passa por todas as experiências de produção, ao mesmo tempo. Você vê isso, facilmente, no letreiro dos filmes: uma hora o cara é diretor, outra hora ele é câmara, ou é assistente, ou é co-roteirista... Esse rodízio de funções nos dá uma formação, em termos de artesanato de cinema, de técnica, que também se reflete

nos filmes. Por isso, os filmes são, via de regra, bem acabados. Talvez esta seja, hoje, a grande prova de que a gente pode filmar rápido, barato e bem. E ã que nos dá condições de reivindicar espaço junto ao mercado do longa-metragem.

SILVIO - Eu acho significativo o fato de nós não termos adotado nenhum modelo ou gênero - tipo "social", "experimental", o que seja - e por isso mesmo não termos criado condições para que algum "patrulhismo" se estabelecesse em, torno de um determinado padrão cinematográfico. Foi isso o que nos permitiu, tendo nos formado com uma intimidade técnica muito grande com o cinema, mantermos ao mesmo tempo uma diversidade enorme de produção. A troca que isso possibilitou foi um fator de crescimento, de contribuição permanente entre nós, enquanto realizadores.

FREDERICO - E outro dado, que foi o fato de nós termos nos mantidos juntos durante esses anos, projetando nossos filmes, falando e ouvindo sobre eles.

SILVIO - Mas me parece que mais importante do que tudo isso é o fato da Corcina ter sempre recusado o caráter corporativo, fechado. De nós termos nos mantido sempre um organismo aberto à participação de qualquer realizador independente que queira se agregar à Cooperativa. E muitos ainda virão...

. "Tesoura na Nova República", Marcus Valério, CineImaginário nº3, fevereiro de 1986.

"...os tempos mudaram, e nós, bons índios que somos, acreditamos que o substituto de D. Solange na direção da censura, senhor Coriolano de L. Cabral Fagundes, tivesse deixado todo e qualquer objeto cortante de lado. As obras intelectuais poderiam finalmente deixar de ter pesadelos com guilhotinas. (...) Mas para a surpresa da tribo, a tesoura mais discreta vem pelas beiras e, recentemente, resolveu atacar o

curta-metragem Chico Caruso de Joatan Vilela. Um ataque que, na opinião de Joatan, 'vem um pouco atrasado, já que o filme foi liberado na íntegra pelos censores da Velha República.' (...) O cineasta se surpreende com o corte, (...) e comenta que o corte, na íntegra, se resume a 6,5 segundos do filme e três linhas de comunicado: - Livre, em versão remontada, da qual se excluem os termos 'masturbação' e 'tudo certo, Chico, mas quando eles vão liberar a masturbação? Joatan comenta: 'O problema da Nova República é o continuísmo na administração. Para se ter uma ideia, só entre o Ministro Aluísio Pimenta e o presidente do Concine existem cerca de 260 assessores. E enquanto isso, o Concine não 'concineia' e a Embrafilme não 'embrafilmeia' e o Ministério da Cultura não 'ministereia'. Na carta onde Joatan afirma apresentar um protesto contra a decisão da Censura, o cineasta também lembra ao ministro da Justiça que 'o filme é um documentário sobre a obra do cartunista Chico Caruso e aborda a relação do artista com seu trabalho e o universo político, tendo sido liberado para exibição em circuitos culturais, em festivais e mostras em 1984 e 1985.' (...) Mais adiante Joatan fala da luta pela exibição obrigatória do curta-metragem brasileiro junto a um filme estrangeiro de longa-metragem, nos anos setenta. E da falta de atenção dos organismos como Embrafilme e Concine em promover a exibição nos cinemas. Finalizando, sugere que 'o curta-metragem brasileiro, que pela legislação é definido como um produto cultural, seja isento de Censura através da assinatura de um protocolo entre o Concine e o Ministério da Justiça.'

. "Crítica e criação na marca do pênalti". Correio Brasiliense, 04/11/1986

O diretor de Warchavchik, Joatan Vilela Berbel, escreveu ao CB comentando a crítica "E os aplausos do público", de Severino Francisco, ao seu filme. Diz que o curta mostra o aspecto polêmico

que envolveu a arquitetura nos anos 30/40, corrige o título que havia sido impresso errado, fala da ótima aceitação do público e do preconceito que ele percebe nas críticas de Severino, principalmente àquelas voltadas aos documentários.

. "Saudações Pós-Modernas", Severino Francisco, Correio Brasiliense

Severino responde à carta de Joatan, dizendo que sua visão é ultrapassada e que a opinião de sua crítica é muito mais importante que a opinião do público. Taxa o filme de burocrático, pobre e reclama da falta de experimentação. Termina dizendo que essa é sua opinião sobre a maior parte dos documentários brasileiros, determinando a causa desse problema como resultado da associação sindical de cineastas e da influência da Embrafilme.

. "Extremos", Joatan Vilela Berbel (sem data e sem fonte).

Carta de denunciando a crise do cinema brasileiro e o mascaramento dessa crise com os grandes sucessos de bilheteria. Fala de um genocídio cultural no cinema brasileiro praticado pela 'visão de mercado', sendo um exemplo disso o abandono do curta-metragem. Termina convocando os leitores a debates promovidos pela ABD 'sob o comando' de Sérgio Santeiro.

. Seção Política: "O curta em questão", Jorge Espírito-Santo, CineImaginário, nº 15, fevereiro 1987.

Por que os filmes de curta-metragem não vão para as telas?

- a) Tem produção para ir às telas?
- b) Porque a Embrafilme se recusou a distribuir e o Concine não aceitou a proposta de distribuição.

- c) Porque o curta falhou.
- d) Porque não há fiscalização do Concine que force os exibidores a exibir os filmes.
- e) Nenhuma das respostas anteriores.

No vestibular interminável sobre as questões mais polêmicas do Cinema Brasileiro, a pergunta acima é das que têm resposta mais difícil. Se você marcou a cruzinha na letra a é porque, certamente, um exibidor faz parte de seu grupo de estudos. Segundo Roberto Darze, exibidor da cadeia Bruni e presidente do Sindicato dos Exibidores, não existe produção nem curtas de boa qualidade para se cumprir a Resolução nº 103 do Concine. Esta Resolução, de 6 de abril de 1984, obriga a exibição do curta brasileiro em sessão comercial, antes do longa estrangeiro, e cria o Certificado de Reserva de Mercado concedido por júri do Concine. No júri de setembro último por exemplo, Roberto Darze disse que os sete curtas selecionados tiveram que ser agraciados com certas concessões: "A cada júri a qualidade dos filmes diminui. Mas o júri se torna interessante para o filme não ser apupado pelo grande público".

Apesar de considerar que "hoje existe paz na cinematografia" entre exibidores, produtores e realizadores, o exibidor da cadeia Bruni tem algumas propostas para a questão do curta: uma fórmula que integre público, exibidor e curta-metragista e a criação de uma reserva de mercado para o público, colocados em horários de filmes compatíveis de 140 dias por ano até se chegar a uma conquista maior. Proposta mais alternativa tem o curta-metragista Sérgio Santeiro, que marca sua cruzinha na letra b, a resposta de recusa da Embrafilme e do Concine em distribuir os curtas. Autor com Maria das Graças Senna do projeto Curtacom, encaminhado ao Concine em julho de 85, Sérgio Santeiro propõe desenvolver as atividades dos projetionistas e dos curta-metragistas, categorias não integradas no projeto do Cinema. Para ele existe um sistema comercial que é capitalista e



reúne o que se passa entre produtores e exibidores, e um outro cultural, que é socialista e pequeno, devendo girar em torno dos realizadores e projetionistas. Seria o “pacto social” dos curtametrageiros com os projetionistas.

- O que o projeto quer chamar atenção, é que queremos crescer com a mão-de-obra do cinema. A premiação dos filmes seria junto com os festivais de cinema em cada região e em cada período. Junto aos festivais, teria a seleção e exibição dos curtas. Convidariam-se os projetionistas e os gerentes de cinema para escolher os filmes.

De acordo com esse projeto, os projetionistas se transformariam nos DJs (discjockeys) do curta brasileiro, ou seja, os filmes ficariam a cargo dos projetionistas, que até decidiriam se os curtas passariam antes ou depois do longa estrangeiro. Segundo Santeiro, o vice-presidente do Concine, Gustavo Dahl tem a seguinte opinião sobre o projeto: “O projetionista arranha os filmes. Imagina se ele vai ter uma função cultural”.

Já nas letras c e d estão os maiores índices de “chutes” da história dos vestibulares. Mas não vem a ser o caso de Joatan Vilela, curtametrageiro e marcado da letra c. Para ele foi decretada a falência do curta na última reunião da classe com o ministro da Cultura Celso Furtado. O curta *Chico Caruso*, de sua autoria, ganhou o certificado do Concine em dezembro de 84 e estava apto a ser distribuído em maio de 85 pela Agedor, distribuidor credenciado pelo órgão. A exibição é marcada, o exibidor paga a taxa de 5% referente à bilheteria do longa estrangeiro e o filme não é exibido. Joatan diz que isso é uma falha do Concine por falta de condições administrativas ou por questões políticas: “O Concine está comprometido com os distribuidores. Não há cumprimento da lei.” Ele ainda aponta a omissão de entidades como a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) e ABECIC (Associação Brasileira do Cinema Cultural): “Não estou sentindo gancho político. Por desgosto meus

projetos não passam mais pelo curta.” Com menor desolação, o distribuidor Wilson B. Lins acredita que chegou a hora de se exhibir efetivamente os curtas-metragens, apesar de considerar que a Resolução nº 103 “já caducou há muito tempo”. A iniciativa da exibição deveria partir do órgão fiscalizador porque, segundo ele, o distribuidor força os exibidores, mas eles não exibem. Dos curtas que a Wilson B. Lins – Filmes conseguiu colocar nas telas estão *“Assaltaram a gramática; Oh de casa; Fla x Flu; A sombra das chuteiras / mortais; Palácio de Maurois.*

O Darze (cadeia Bruni) e o Pathé exibiram o *Palácio de Maurois* para cumprir horário de sessão. Curtas com 14, 15 minutos são mais problemáticos por causa do horário, diz ele.

Para esse problema, Sérgio Santeiro tem uma saída de emergência. Substituir a exibição dos cinemas pela TVE, dos filmes em 16 mm e daqueles maiores de dez minutos. Resolveriam-se dois problemas de uma só vez. Os curtas não atrapalhariam os horários dos cinemas e ocupariam um “espaço ocioso da Funtevê”, que, para Santeiro, ainda seria palco para mais um espetáculo: “Quem achar que os filmes não cumprem sua função cultural, que marque um debate público, de preferência na TVE. Quanto à qualidade dos filmes, eu garanto”, desafia.

Se diante de tanta resposta polêmica você ainda não sabe em que letra dar o seu “chute” para responder por que o curta não vai as telas, o melhor é marcar a cruzinha na letra e (nenhuma das respostas anteriores) e ler o quadro abaixo, sobre a longa história da “lei do curta”.

. “Anastácia: negra, escrava, santa”, Vidente Duque Estrada.  
CineImaginário, nº 30, maio 1988

Crítica de “Anastácia: negra e escrava”, filme de Joatan Vilela Berbel,

## **TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA FEITA PARA O PROJETO**

Moura: Hoje é o dia seis de maio de 2005, estamos dando sequência ao trabalho sobre o cinema alternativo carioca entrevistando o Joatan Vilela. Eu queria que você começasse a falar sobre suas origens, a sua cidadezinha, Sertaneja, a sua mudança para a cidade maior, o seu envolvimento com o movimento estudantil chegando até a sua entrada no Banco do Brasil. Primórdios.

Joatan: Eu nasci numa região do Paraná, que pra vocês terem uma idéia é divisa do Paraná com o estado de São Paulo, naquela região que hoje sai muito nos jornais por causa dos conflitos de terra de um lado, e do outro por causa da abundância da produção de soja no Brasil. Na época que eu nasci a produção lá era produção de café, que eram pequenas propriedades, era produção de café. A cidade maior da região era Londrina, e a cidade se chama Londrina porque? Porque era uma homenagem a Londres, era fruto da colonização dos ingleses, a região toda foi muito influenciada pelos ingleses e por americanos porque foi a região que a ferrovia Sul-Brasil cortou de São Paulo ao Rio Grande do Sul, e essa mesma ferrovia deu origem a algumas histórias como os conflitos do Contestado em Santa Catarina, junto com essa ferrovia vieram as empresas de colonização inglesa e os ingleses na região fizeram uma espécie de reforma agrária, porque eles vendiam lotes pequenos para os colonos que haviam chegado do exterior, espanhóis, japoneses, italianos, alemães. Então entre esses imigrantes está o meu pai que era espanhol e se casou com a minha mãe que era uma mineira, e eu nasci então em uma região pequena,

afastada, fui morar em uma cidade pequena chamada Sertaneja, que não tinha mais do que um ginásio e já era um grande progresso, foi ali que eu conheci cinema, que eu vi pela primeira vez um filme sendo projetado, e os meus primeiros contatos...ver por exemplo na sala de projeção os pedaços de filme que o projetor tinha que emendar, então sempre sobrava um pedacinho de filme pra você olhar e tentar imaginar o porque que aquele quadro se movimentava na tela e ali era fixo, querer ver como é que a coisa funcionava, mas não foi aí meu início de interesse pelo cinema. Meu interesse pelo cinema começa em Londrina quando eu já era estudante colegial, participava do movimento estudantil secundarista

Moura: Isso era o quê? Final dos anos sessenta?

Joatan: Final dos anos sessenta início de setenta, sessenta e oito. Sessenta e oito começa então a participação no movimento estudantil, época em que você começa a receber em Londrina O Pasquim que foi seguramente um guia importantíssimo para uma geração de pessoas que morava no interior e que começa a despertar para uma visão crítica do Brasil, Millô, Henfil, uma geração que começa a despertar para ver que o Brasil estava dominado por uma ditadura militar, que existia algo além daqueles pensamentos ordenados daquelas aulas de Organização de Política Brasileira, daquele mundo perfeito, estabilizado, o milagre brasileiro, da televisão que estava chegando, em 1970 chega a televisão a cores, muda completamente o panorama das cidades pequenas também, porque os prefeitos começam a mudar a praça do centro da cidade e ao invés de ter uma fonte luminosa que era moda na época, põe uma televisão, as pessoas não tinham televisão em casa, então iam para a praça para assistir televisão, isso espalhou pelo Brasil a fora. Então quando eu fui para Londrina e começo a participar do

movimento estudantil você começa a se engajar e participar também de outras atividades, o movimento estudantil é ainda hoje mas na época era muito importante porque você militava no movimento estudantil mas participava de teatro, festival de música, mostra de cinema, e com isso você ia se inteirando então dessas atividades.

Moura: Como é que repercutiu pra você, aí trazendo referências explicitamente cinematográficas, o movimento do Cinema Novo e os ecos das esquerdas que naquele momento enfrentavam novos movimentos culturais como o início de um pós-modernismo brasileiro com o tropicalismo, com o movimento udigrúdi, como é que esse diálogo, esse conflito chegou para você?

Joatan: Foi muito engraçado porque eu gostava de cinema pelo movimento, eu gostava tanto de ver filmes como...das sessões duplas lá de Londrina que eram sessões de bang bang, western italiano, filmes de guerra, essas coisas, mas gostava muito do cinema brasileiro como toda pessoa do interior por causa dos temas, por exemplo a chanchada que o Cinema Novo vai desprezar, a chanchada é importantíssimo porque levava o Rio de Janeiro para o interior, as músicas de carnaval, o carnaval, quando começa a surgir esse movimento dos festivais, por exemplo o Vandrê cantando "Pra não dizer que não falei das flores" no Maracanãzinho, eu ouvi pelo rádio, então você escutava pelo rádio porque não tinha televisão, não tinha essa coisa de transmissão ao vivo, você ia receber o VT da Tupi...chegava seis meses depois, e até um fato curioso que aconteceu nessa época, o jornal de tela que também era importante, que levava o noticiário...quer dizer levava o mundo urbano para o mundo rural ou semi-rural, chegava em Sertaneja com dois anos de atraso, então aconteceu uma coisa assim já tinha o golpe militar de sessenta e quatro a um ano e a gente assistia

em Sertaneja o Jango fazendo comício, então o governo do Jango continuava nos jornais de tela, isso até me ensejou uma vez querer escrever um argumento sobre essa história com a ideia de que o DOPS mandam dois agentes recolher esses filmes pelo Brasil a fora e aí chega nessa cidadezinha um grupo de admiradores do Jango resolve esconder esses filmes pra ficar constantemente passando porque pelo menos ali o Jango continuava sendo presidente do Brasil, então essas memórias me levam para Londrina...

Moura: É uma variação daquele filme alemão que passou agora do cara que esconde da mãe.

Joatan: Exato. E quando chego em Londrina, Londrina é uma cidade muito conectada com o mundo, com São Paulo, porque tinha muito dinheiro, o dinheiro do café circulava lá, então tudo que acontecia em São Paulo se fazia um seminário em Londrina. São Paulo tinha um cinema 3-D, Cinerama, fazia alguma coisa lá.

Moura: Lá você vê os filmes do Cinema Novo?

Joatan: Aí sim, começou então minha vida de movimento estudantil secundarista mas também ligado à faculdade, eu em 70 fui fazer Direito na faculdade de Londrina e fui participar do Centro Acadêmico, em Direito então começo a trabalhar com o movimento cultural e aí nós fazíamos então apresentação de filmes claro que vinha então...

Moura: Cineclube na universidade

Joatan: Cineclube. No cineclube nós passamos "O Caso dos Irmãos Naves" porque tinha a coisa do Direito, mas ao mesmo tempo você tinha contato com o cinema do Person, depois...

Moura: Já era Dina Filmes? Você tem ideia disso?

Joatan: Não, não é Dina Filmes ainda não. Mas mesmo assim chegava em Londrina... "Deus e o Diabo..." passou em Londrina como um filme comercial, normalmente. Surpreendentemente passou por exemplo "O Anjo Nasceu" que já é um filme antes do Cinema Novo também foi exibido lá, então passava muito cinema brasileiro em Londrina.

Moura: Como é que isso ecoava em você, essa é a minha pergunta, esse Cinema Novo e esse ante-Cinema Novo, essa mutação de ideia, essa renovação?

Joatan: Eu não tinha nenhuma...

Moura: Mas você era ligado às esquerdas?

Joatan: Não, na esquerda todos eram filhos do partidão, o partidão tinha uma célula que...mas o partidão tinha a...a cultura para a esquerda não era um meio de você polemizar, de você digamos discutir estética, a cultura do partidão é um instrumento de mobilização, então, se passa um filme em uma reunião do partidão é

para as pessoas estarem juntas pra depois fazer digamos a formação e você tomar direção, ainda se tinha uma cultura do manifesto, do papel, o cinema era mais uma cultura de apoio não se discutia essa coisa da linguagem, algo que se discutia mais, engraçado, num outro grupo que eu participava era a música por circunstância de grupo, então se discutia muito o Tropicalismo versus a tradição, o violão versus a guitarra, chegou a ter na minha época em Londrina grupos que não se falavam, a turma do Noel Rosa se reunia num bar e a turma que já estava pensando...isso no Imaginário, Clube da Esquina, a experimentação do som, e nos festivais universitários esses afluentes se reuniam e numa disputa acirrada mas no campo da música, cinema não era muito...porque não se tinha o que fazer.

Moura: Agora, essa faculdade você não concluiu?

Joatan: Não. Em 70 acontecem duas coisas muito importantes, primeiro que a ditadura militar arrocha nas universidades, então o movimento estudantil mesmo universitário começa a sofrer pressões e, como eu era do Centro Acadêmico comecei a sofrer pressões indiretas mas muito visíveis do diretor da faculdade, "olha tem um 477, bem paternalisticamente, você não pode cair nessa de ficar ai querendo fazer greve e discutir liberdades porque você tem que se formar e ser advogado", então em 71 a coisa foi ficando muito difícil, ficar numa cidade como Londrina, porque você é muito visível, cidade pequena, qualquer um fica muito conhecido. Eu tinha uma opção, ou entrava para uma carreira política tipo PMDB que na época era a grande oposição e vai sendo patrocinado por um político, que é a carreira natural de alguém, sai do movimento estudantil para a carreira política, e na época eu tinha um colega que já era mais velho do que eu mas que estava já bem avançado na política que hoje é senador pelo



Paraná, Álvaro Dias, que " olha você tem talento para a política, você tem carisma, é articulado, vamos lá entra para o PMDB eu te banco a candidatura inicial ai você vai, você faz parte do nosso grupo" ai eu pensei, pensei, na mesma época eu tinha um ex-professor de colégio que dizia assim, não, entra para o Banco do Brasil, você tem que fazer carreira no banco, tal, e eu queria sair de Londrina, então eu fiz um concurso para o Banco do Brasil para ter um emprego que me possibilitasse sair de Londrina e morar em São Paulo, Rio, até que eu chegasse em um lugar que eu pudesse...aqui é o lugar que eu vou fazer alguma coisa mas já com a intenção de estudar cinema ou teatro, fui para São Paulo, fiquei um ano em São Paulo, em 72, também um ano pesadíssimo em São Paulo, você conhecia...eu cheguei em São Paulo e em uma semana conheci um grupo de pessoas ligada ao teatro, cinema e ficamos nos encontrando no apartamento da Maria Antônia e depois sumiram todos, era um grupo de apoio do Mariguella, a maioria foi presa, dois dias depois eu soube que um deles tinha sido morto na rua. Eles liberavam o sujeito e diziam "sai correndo" o cara sai correndo eles atropelavam pra dizer que tinha havido um conflito, isso acontecia muito, Alexandre Varuck Leme é um caso desse, e nessa época São Paulo era muito pesado, para um cara que saiu de Londrina, sozinho, com 22 anos de idade sem conhecer ninguém, ai eu estava no banco e vim ao Rio visitar um menino que eu tinha conhecido em Londrina, e cheguei aqui no Rio de Janeiro, juntou tudo na minha cabeça, toda aquela ideia do "O Cruzeiro", Carnaval, a ideia de uma cidade que tinha cultura, uma cidade espontânea, pelo menos aparentava pra mim, aí eu consegui uma transferência do banco e vim para o Rio de Janeiro trabalhar numa agência onde hoje é o Centro Cultural Banco do Brasil e já com um foco, eu vou estudar cinema. Porque em São Paulo eu já tinha tido mais contato com o cinema, eu fui estudar fotografia no Foto Cineclubes Bandeirantes que tinha um núcleo de cinema, aí você tinha aulas de linguagem e eu comecei a me interessar inicialmente por fotografia de cinema...

Moura: Você fez o curso do MAM, todos nós passamos, Avellar e Ronald?

Joatan: Depois que cheguei ao Rio foi o curso do MAM, eu tinha um colega no Banco do Brasil que estudava esse curso do MAM e logo no primeiro semestre seguinte eu me inscrevi, então eu fui estudar lá numa turma que os professores eram o José Carlos Avellar, Ronald Monteiro, Aluisio Porto era o coordenador, Cosme Alves Neto era o presidente, diretor da Cinemateca e eu fiquei assim...a minha vida era banco, cama pra dormir e MAM, o MAM era uma ilha de liberdade e de fomentação cultural, mesmo com a importância que o CCBB tem hoje no Rio de Janeiro não dá para dimensionar a importância que o MAM teve nos anos 70 na formação cultural de uma geração inteira, enorme, em todos os campos, seja no cinema, na música, nas artes plásticas, ali era um centro de ebulição. Porque primeiro você podia chegar no MAM a qualquer hora, a qualquer dia da semana e estava acontecendo alguma coisa interessante. Dois, era um espaço de liberdade onde você podia vamos dizer assim pelo menos aqui é cultura, não tem polícia invadindo, não tem as blitz do Chagas Freitas, você se lembra das blitz do Chagas Freitas? que nêgo usava para rastrear assaltante mas também tinha gente do DOPS que revistava bolsa de estudante pra ver se não tinha um panfleto ou outro, nisso muita gente foi presa porque achava que essas blitz eram só para pegar bandido. Chagas Freitas tem uma relação intrínseca com o regime militar, com a ditadura e muito do que o Rio de Janeiro vive dessa coisa da violência, dessa coisa enraizada entre a polícia e bandidagem, essa violência que você não sabe onde é a fronteira, nasce nesse período, e isso me toca muito porque eu cheguei nesse período do Rio de Janeiro.

Moura: Então é nesse ambiente do MAM que você começa a fazer os primeiros filmes? E fotografando não é?

Joatan: Eu começo então no Rio de Janeiro...como eu conhecia fotografia e conhecia um pessoal que queria fazer cinema, nós começamos a fazer em Super 8, então eu fazia câmera...

Moura: Quem era? Você lembra das pessoas?

Joatan: Olha um deles eu até encontrava porque ele era do CCBB é o Júlio Bronizavski, que hoje deve ser assessor de imprensa da RioArte, mas foi do CCBB.

O Júlio era um dos que faziam o curso de cinema e que me indicou o curso de cinema, Luis Arnaldo Dias Campos que eu conheci já nesse meio do MAM também e era um militante de esquerda do grupo MEP - Movimento de Emancipação do Proletariado, então em 1974 que houve aquela campanha pelo voto nulo o Luis Arnaldo resolveu fazer um documentário sobre o dia do voto nulo, no dia da eleição tinha uma campanha muito forte a favor do voto nulo, era uma eleição forjada pela ditadura militar, então o voto nulo era uma forma de mostrar uma não aceitação daquele jogo.

Moura: Super 8?

Joatan: Foi em Super 8. Então o que eu filmei como fotógrafo câmera foi Super 8. Nesse filme "Novembro Triste" eu fiz câmera, fiz pra esse grupo de amigos do banco, Júlio, Luis, eu fiz câmera de um filme que eles iriam fazer mas também não sabiam muito bem o que

iriam fazer e comecei a fazer câmara e quando eu comecei a fazer câmara de Super 8 que eu via os filmes, o resultado, eu gostava muito do que eu via, não sei se era bom mas eu gostava, sabe aquela coisa você gostar do que faz é o primeiro passo pra você fazer o seguinte, e acabei que eles não sabiam como terminar esse filme e um dia eu escrevi o roteiro, o texto e tal, e levei pra eles "olha acaba esse filme", mas esse filme eles ficavam "mas como é que a gente vai dar o nome", vamos fazer o seguinte como a gente não pode ter a veleidade de achar que nós estamos fazendo um filme e tal, vamos botar o título de "Pré-Estréia", porque é uma pré-estréia nossa para um dia a gente fazer um filme de verdade. Em 74 começou a Jornada de Salvador...

Rodrigo Maia: Joatan, antes de você falar da Jornada eu gostaria de saber dessa sua experiência do Rio, você chegou a frequentar os Festivais JB de cinema?

Joatan: Sim, mais tarde. Mas em 74, nessa fase de Super 8 eu fechei esse filme, porque eu não estava estudando ainda no MAM mas já conhecia o pessoal do MAM e tinha um grupo....

Moura: Não chegou a participar do JB então?

Joatan: Em 74 não, só em 79 que eu participei do último, com o (há sobreposição de falas) que foi um dos ganhadores do Festival JB Shell que foi o último dos festivais.

Moura: Sim a gente vai chegar lá.

Joatan: Mas nessa época eu era espectador, as filas intermináveis, vocês não têm idéia do que era o Festival JB Shell no cinemão, eram filas e filas e filas intermináveis, o cinema entupido, uma coisa que é importante nesse recorte que vocês estão dando de falar cinema alternativo, eu entendo que é um cinema além de ser esse cinema alternativo ele que era a alternativa, o cinema é a alternativa de ser aquilo que a televisão não mostrava, então fazer um documentário sobre a questão do trabalhador, sobre a questão do preso político, enfim qualquer coisa que o realizador resolvesse registrar e gerar um discurso, uma emissão de conhecimento, era uma alternativa, uma possibilidade de você levar uma alternativa de olhar sobre a realidade brasileira e esses festivais então conseguiam até por uma certa força que o JB tinha, Jornal do Brasil mais a Shell eram duas grandes instituições que tinham um certo campo de liberdade mesmo dentro de uma ditadura, mesmo dentro da censura, havia esses certos nichos de liberdade de funcionar, mais pela força dessa duas instituições do que por achar que esses filmes não tinham que ser censurados, pelo contrário todos os filmes tinham. Mas também era assim, era liberado para o Festival JB Shell mas você não ia conseguir exhibir em outro lugar não, ou até era uma forma deles de perceberem quem estava fazendo o quê, mais ou menos

assim, vamos deixar um espaço delimitado pra gente conhecer o que que está sendo feito e com isso demarcar e ter a ficha de quem faz pra gente acompanhar, ou quais os núcleos que estão fazendo, e isso era muito bem vigiado e você sentia que te acompanhava e tudo mais. No Festival de Brasília também tinha isso, quando o filme ia ganhar uma certa dimensão de exibição aí a censura cortava, uma tática que a ditadura fez com a FUNARTE e com a Embrafilme foi incentivar com uma mão e cortar com a outra, com isso é mais ou menos como se trata as plantas, você vai podando e vai direcionando

o formato e a maneira como ela vai produzir, então isso é o momento e acho que o eixo dessa produção é principalmente como esses grupos que vão surgindo desses cursos, pessoas que vêm de Londrina, de Pernambuco, de Campo Grande - MS, uma porção de gente que vem de todas as partes do Brasil e que vão encontrar no MAM essa ilha que vai existir até 78, mais ou menos, em outubro de 78 com o incêndio do MAM então apaga-se a grande fogueira, o grande lugar de encontro, isso tem uma repercussão fortíssima porque por um lado apaga-se esse lugar, tira do Rio de Janeiro essa capacidade de articulação, e por outro obriga essas pessoas a se organizarem, vão dar origem então ao fortalecimento da ABD, ao surgimento da Corsina, à existência da Corisco que era um núcleo também forte de articulação, mas vocês vão ver também que logo em seguida acaba o Festival JB Shell aí começa um período de vazio até muito tempo depois que começa a se reorganizar.

Moura: Agora, te interrompendo um instante e observando esse lado pragmático que você tem que acompanhou esse lado mais viajante, revolucionário, parece uma característica forte sua com o banco etc e tal, eu queria também perguntar a você desse estágio ou é um emprego que você consegue na Rede Globo no início da década de 70, onde é que você estava situado?

Joatan: A minha vida no Banco do Brasil não era nada agradável, trabalhar em banco né...principalmente porque eu vivia uma dicotomia, uma esquizofrenia, eu saía do banco e ia para uma reunião de cinema, o banco é uma coisa rígida, cinza, extremamente burocrática e eles tinham uma vigilância mais do que sobre a minha mente, tinha uma coisa no corpo, você tinha que cortar o cabelo, tinha que usar gravata, então tinha uma agressão constante, tinha uma

relação muito conflituosa, no MAM eu conheci então, quando eu fiz esse filme Super 8, eu fui pra Salvador, e antes de ir para Salvador..

Moura: Jornada?

Joatan: É, a Jornada. A Jornada de Salvador também é um outro pólo importantíssimo, porque além do MAM, a Jornada reunia então cineastas do mundo inteiro dentro das limitações que a censura permitia, mas liberava, então eu fiz esse curta em Super 8 que chamava "Pré-Estréia" que tinha um texto bem panfletário que falava bem da realidade, você pegava esse papel picado de fim de ano e mostrava isso mas mostrava o quanto tinha essa festa da economia brasileira, esquecia que tinha uma miséria no país e tal era uma coisa bem assim, bem panfletária mesmo. E aí esse filme vai para a Jornada, uma cópia única em Super 8 que eu escrevi, na mesma semana esse grupo do MAM que eu estava conhecendo estava com um filme em 16 mm, um documentário bem... Era uma moda no Brasil fazer documentário sobre cultura popular, aquela série PAC, o Ministério da Educação tinha um programa chamado Programa da Ação Cultural que financiava filmes documentários sobre a cultura popular.

**Moura:** O Projeto Diegues né?

Joatan: É, o Projeto Diegues Jr. Então era assim, Carranca de São Francisco, então chegava lá e filmava, botava um texto sociológico " estamos vendo a Carranca de São Francisco..." tinha um formatinho que é bem uma estética definida pelas limitações que se tinha, você não tinha câmera com som direto, então você tinha que obrigar o sujeito a filmar com a câmera, depois pegar aquele material dar uma

certa ordem e criar um texto que digamos explicasse ou dialogasse com aquelas imagens, isso a gente chamava da estética DAC PAC, essa estética DAC PAC então...esse pessoal vai fazer um filme sobre GTO e eles tinham feito em 16.

Moura: É um artista plástico né, um artista de rua?

Joatan: O GTO era um artista mineiro que fazia essas mandalas, e eles estavam num café preocupadíssimos porque o contraste do negativo não tinha ficado como...era um grupo muito exigente tinha o Paulo Chaves Fernandes, você deve ter conhecido, o Paulo Chaves hoje é Secretário de Cultura do Pará, mas era um arquiteto erudito, altamente rigoroso com as coisas e que queria fazer um cinema de alta qualidade, Eisenstein era pouco pra ele, e quando ele viu o material ele ficou muito frustrado e eles ficaram com medo de enviar o filme para Salvador porque..." como é que a gente vai ficar? O filme não está bom..." ai eu cheguei pra eles e disse assim "olha eu estou mandando um filme em Super 8 montado no dedo, o importante é vocês mandarem o filme, se vocês não mandarem ninguém vai ver, e cinema é assim, alguém vê, alguém critica, aí você faz um outro e vai melhorando" então a minha chegada no cinema foi com esses filmes, eu sei que eu nunca vou fazer o melhor, mas eu vou tentar melhorar no outro, o outro filme vai ser melhor, pelo menos eu vou buscar isso. Então fui pra Salvador, encontro lá com o diretor do Festival, o Guido Araujo, e o Guido diz "olha você está sendo esperado, as pessoas estão preocupadas" eu disse " Por quê?" " a censura censurou teu filme, a censura não quer que seu filme seja exibido", eu achei o máximo poxa é a glória, eu comecei meu pé no filme e já é censurado, muitos artistas fizeram fama com a censura, a censura construiu muitos artistas neste país, construiu muitas obras muito ruins mas porque foram



censuradas...então, assim como tem aqueles exilados que ganham a aposentadoria porque um dia passam pela prisão, não estou discutindo se é justo ou injusto estou dizendo que isso existiu, e eu não era diferente, achei o máximo, se eu sair daqui com o meu filme censurado, com essa turma fazendo manifesto pelo meu filme, vou voltar lá cheio de galhardões, é o espírito da época.

Moura: Você tem direito a uma reparação agora.

Joatan: Pois é, mas dois dias depois o Guido já me aparece, " pô negociamos com a censura e o seu filme foi liberado" aí eu fiquei apreensivo, porque agora vai ser exibido, olha só a loucura da época, ser exibido é complicado porque daí você vai ter contato com o público, eu penso que hoje o cinema brasileiro ainda tem essa dicotomia, não ser exibido, botar culpa no cinema americano porque o filme não foi exibido, dizer que não existe distribuição é uma máfia porque o dia que tiver condição de exibir vai ter muitos cineastas com esse choque, então pra mim foi um choque da responsabilidade, aquela dúvida que os meus amigos estavam tendo em relação aos filmes deles começou acontecer ali naquele ato, bom, foi interessante porque o medo...porque o Super 8 arrebentava, o projetor comia metade do filme se arrebentasse, então meu medo era que o som não funcionasse, era uma coisa fisicamente muito frágil. Cheguei lá, fui ver o filme no projetor, era um Bauer alemão e os primeiros filmes...a maioria dos filmes Super 8 não tinham som porque era um negócio complicado, você tinha que montar o filme levar numa empresa lá acho que era a Sonovídeo, eles colocavam uma película magnética na borda, na bandinha magnética, depois você tinha que ir na casa de um sujeito, funcionário do Banco do Brasil, que tinha tudo em casa, sabe esses caras que compram tudo, então o cara fazia mixagem, levei na casa

dele, esse cara depois que o filme terminou ele disse "pô gostei, é um filme forte o seu", aí depois um amigo me contando...esse meu amigo do banco que era amigo do sujeito, eu não o conhecia, o sujeito era filho do cara da marinha que era diretor do Cenimar, então também tinha essas coisas você vivia no meio da ditadura militar e de repente ia mixar o seu filme na casa do sujeito que era filho do almirante que era o coordenador do Cenimar, a pessoa mais barra pesada da marinha. O filme foi exibido lá em Salvador e duas coisas eu aprendi nesse festival da Jornada, a primeira é que foi muito legal o dia da exibição, me surpreendeu a reação do público, tem coisa mais maravilhosa do que você ser surpreendido pela reação do público, eu não esperava muita coisa, mas houve uma reação muito grande, das pessoas se sentirem tocadas pelo discurso do filme, eu me lembro que quando o filme terminou um cara gritou lá "Esse é macho", porque os filmes eram muito assim aquele documentarizinho sobre o burrinho que vai desaparecendo, o outro era a rosa não sei que, tinha uma coisa de efeitos...o Super 8 dava uma coisa que agora o digital está voltando, que as pessoas tinham umas máquinas modernas que as pessoas faziam retroagir o filme, dá pra fazer fusão, então os caras faziam um prisma, botava a mulher e um piano ao fundo, era mais ou menos isso tinha muito disso, mas também tinham documentários desse porte e isso marca então pra mim: o cinema era uma forma de eu fazer uma militância política, era uma forma de eu dizer olha eu estou contra isso e ao mesmo tempo essa história do Banco do Brasil me obrigava a ter um outro comportamento e aí surge numa amizade com o Paulo Chaves, a possibilidade de ir para o Belém do Pará para trabalhar na primeira repetidora da Globo no Pará que é a Tv Liberal.

Moura: Não tem nada a ver com aquele grupo de documentário?

Joatan: Não. Nada, nada, eu fui fazer um estágio na Globo para me preparar pra mim coordenar a área de câmeras e imagens dessa emissora de tv e que não deu certo mas que me serviu para um tremendo aprendizado na Tv Globo, onde eu aprendi do jornalismo à edição de novela, durante seis meses eu tinha liberdade para entrar em qualquer núcleo da TV Globo e ficar lá um dia inteiro estagiando.

Moura: Então foi uma coisa episódica?

Joatan: Foi episódica.

Moura: Então vamos voltar pro Rio e vamos entrar no contexto do "Destituição Cerebral"

Joatan: Então em Salvador eu encontro com esse pessoal...

Moura: Agora uma coisa, minha primeira memória sua é justamente na Jornada, mas você era cabeludo na minha memória

Joatan: É, você quer eu vou buscar uma foto depois.

Moura: Como era no banco?

Joatan: Eu cheguei a entrar em conflito com isso, eu cheguei a ser ameaçado de expulsão...

Moura: Eu me lembro

Joatan: Em 75 eu quase cheguei a ser expulso do banco porque eu reagia, eu reagia até quando pude, aí um dia eu cortei porque era cortar ou ser demitido, cinema ainda não me dava dinheiro.

Moura: Então vamos falar do "Destituição Cerebral"

Joatan: Em Salvador então eu encontro com esse pessoal, um deles era o Paulo Chaves Fernandes do Belém do Pará, que hoje voltou pra Belém e hoje é o Secretário de Cultura, e numa viagem para Itaparica num barquinho, ele sentado...exibiram a repercussão do Super 8 lá e reuniram e decidiram me chamar pra fazer parte do grupo e aí o Paulo puxou do envelope seis fotografias e as seis fotografias eram a sequência do suicídio de um operário que tinha saído de Osasco, passou por Brasília e foi para Belém e um dia ele subiu no topo de um prédio em construção pra descansar, não tinha onde ficar, mas ficou lá, achou lá interessante, mas os vizinhos que já desconfiavam do prédio estar sendo ocupado por bandidos chamaram a polícia e ele ficou assustado e subiu no topo e ele ameaçava pular, e ele ficou horas ali entre pula e não pula, e um repórter de um jornal local foi fotografando a sequência até o momento em que ele pula e cai no chão. Bom, aí o Paulo fala então que estava com uma idéia de fazer um documentário sobre esse cidadão, eu vou conversar com o Avellar, o Avellar era o professor mas era ele que coordenava os grupos que faziam documentários com o apoio da Cinemateca do MAM, na época lá tinha um laboratório de som que fazia um certo apoio. O Avellar tinha uma câmera Parabolex magazine de 100 pés, você rodava três minutos tinha que parar, então entrava naquele sistema você não podia fazer um filme com depoimento e som direto, mas fazia. Então

o Avellar entrou e foi a primeira vez que eu trabalhei com uma equipe...

Moura: O Avellar fotografou?

Joatan: Fotografou. Uma equipe e que nós paramos e desenvolvemos o roteiro, então foi um roteiro trabalhado, elaborado, o Paulo até hoje é um homem de uma formação muito grande em arquitetura e designer e pra mim foram minhas maiores experiências e pra mim foi o maior sortilégio da minha carreira foi ter participado desse grupo, dessa equipe, que me deu uma certa consistência de conhecimento de linguagem, do fazer. Avellar por conta também do conhecimento do Avellar, por ter sido assistente de câmera dele nesse filme, porque como eu conhecia fotografia então a turma ficava morrendo de ciúme porque o Avellar só deixava a câmera comigo, porque "você sabe cuidar de uma câmera, sabe mexer numa câmera".

Moura: Diretor e assistente de fotografia?

Joatan: É. Aí esse filme "Destituição Cerebral" ficou pronto e foi para o Festival de Brasília de 77 e lá no Festival ele ganhou...disputou com o filme do Zelito Vianna, "Choque Cultural" do Zelito, os dois ganharam então o prêmio de melhor filme em 16 mm do Festival de Brasília

Moura: Como é que é o filme? com atores? é um documentário clássico?

Joatan: É um documentário clássico onde nós pegamos as fotos e vamos recompondo a origem desse personagem, ele era um operário que morava em Osasco, tinha nascido no interior de São Paulo na zona cafeeira...

Moura: Voz em off?

Joatan: Com entrevistas com a mulher, com o cunhado, com a família.

Moura: Tinha uma locução central ou não?

Joatan: Não tinha uma locução central era só pontuado por esses depoimentos.

Moura: Já tinha uma característica de modernidade no filme então?

Joatan: Já. Aí o filme faz essa trajetória toda com imagem de Brasília, ah a única narração que tem é até daquele grande narrador Álvaro Freire, o Álvaro Freire era o narrador, sendo que esse cara antes de morrer deixou três cartas, ele escreveu três cartas, uma pros filhos, uma pra mulher e uma ele deixa...onde ele fala da relação do poder político e do poder religioso, porque esse operário ele tinha uma formação religiosa evangélica e em certo momento ele entrou em crise porque ele lia a Bíblia e interpretava ao pé da letra a Bíblia e dizia assim "se nós temos que promover a igualdade porque que aos domingos vai

todo mundo pra igreja e tem os mais ricos e pobres e termina o culto e os pobres continuam pobres, porque não reunimos aqui e vamos fazer mutirão pra ajudar a acabar a casa do fulano e beltrano, e ele fazia isso, ele era um operário muito bem sucedido para os padrões, então não era um suicídio porque o cara ganhava mal, não era um suicídio porque estava desempregado, então esse lado simbólico desse suicídio que deixa três cartas e fala "olha vou me matar porque não consigo conciliar a obediência ao Estado e a Deus, porque Deus me manda lutar pela igualdade e o Estado me limita"

Moura: Você viveu uma situação análoga sendo que Deus pra você era Marx, uma coisa assim?

Joatan: A nossa geração...eu to vivendo uma situação muito curiosa, por exemplo meu filho que mora comigo está vivendo um momento de alta depressão e eu tentei buscar um pouco na minha história, porque que eu conseguia enfrentar esses dilemas eu acho que a minha geração tinha pelo menos na fantasia uma vontade de ser Che Guevara ou um movimento cultural muito forte que puxava a gente, então nos momentos mais difíceis de morar sozinho, de Banco do Brasil e tudo mais tinha aquela vontade de saber que você ia vencer a ditadura, que ia se estabelecer uma democracia no país, que haveria uma possibilidade de mudança, que Fidel Castro era uma verdade, que Cuba era revolucionária mesmo, essas coisas já estão mais do que desencantadas na minha vida e decantadas, mas na época esse cidadão vai buscar na religião um conforto, só que na religião ele vai aguçar essa contradição, porque o pastor chega um dia pra ele e diz "menos meu caro, não vai querer botar em prática", isso gera nele uma angústia, ele foge de São Paulo pra tentar uma nova vida em Belém, e nessa nova vida em Belém...porque Belém? Ele diz "Belém

porque era o ponto mais distante de tudo" não teria como ninguém mais acessá-lo, nem buscar de volta e ele começa então tentando ser vendedor de fruta na rua, só que esse dia então ele vai descansar, acontece isso e ele se mata, então essa metáfora...o título do filme é "Destituição Cerebral" porque se foi pegar uma cópia do atestado de óbito dele, então no atestado de óbito estava lá "causa da morte: destituição cerebral" , o cara pula de um edifício de quinze andares e...essa ironia desta destituição cerebral também de certa forma do país, como a repressão estava acabando com a possibilidade de pensar do movimento não só operário mas do movimento cultural de um modo geral, dos sindicatos...veja bem o Lia paz e amor ainda não tava...só em 79 que ele começa a surgir, esse movimento sindical. Então o que é importante nesse documentário é que ele forma um grupo, nós formamos um grupo, esse grupo é formado pela junção das primeiras letras dos nomes, Paulo, Caruaru, Nick que vocês devem conhecer, é um roteirista que ainda trabalha com...e Joatan, então é PACANIJÓ, e o Paulo muito malandro, ele fazia mestrado lá na ECO, nos debates um dia alguém perguntou "Por que vocês adotaram esse nome PACANIJÓ?" e ele começou no debate...porque a gente tinha um lado também meio irônico, éramos aquele maoísta provocador e tal, pra nós o Cinema Novo era a direita, no nosso consenso, a coisa da carta do Glauber Rocha, a adesão do Cinema Novo à Embrafilme era pra gente uma traição digamos histórica, tanto que chegamos a escrever um artigo num jornal que foi editado em 97, foram três números, "O Beijo" que reunia Carlos Henrique Escobar, Ana Cristina César e...

Moura: Você teria esse jornal?

Joatan: Eu não tenho esse jornal, mas a Ana Amélia Melo e a Heloisa Buarque de Holanda, no arquivo da Heloisa Buarque tem



esse...tem um artigo escrito pelo Paulo Chaves Fernandes com a minha participação em que se fala desse....

Moura: Episódio do Glauber e da Embrafilme

Joatan: Mostra muito bem como esse discurso da esquerda em dado momento eles se fundem e tem como base de discurso a idéia da defesa das raízes brasileiras, nada diferente do que está acontecendo hoje. Então desse grupo PACANIJÓ surge um outro projeto, a idéia do grupo é que fizéssemos um cinema coletivo, os diretores atuassem todos como diretores, tudo era discutido, tudo era feito em conjunto até o primeiro, depois que terminamos...que veio o sucesso do "Destituição Cerebral", ganhou Festival de Brasília, foi exibido nos circuitos. O Paulo chega um dia e diz "acho que a gente deveria mudar um pouco, porque nós temos que fazer o seguinte, somos quatro, o cinema é diretor, então nós vamos fazer o seguinte a partir de agora cada um faz um filme"

Moura: O "Destituição Cerebral" é direção coletiva?

Joatan: Coletiva. É cinco pessoas, o Avellar inclusive é um dos autores. Aí o Paulo propõe ele começar a série, a gente passa a produzir...

Moura: PACANIJÓ é o nome do grupo?

Joatan: É. Ele passa a produzir um filme que se chama "Céu de

Anil", direção do Paulo com roteiro dele que é um filme com marionete, encenando uma peça de um autor integralista chama-se "Morrer pela Pátria" que o Amir Adad chegou a encenar essa peça depois, era um trabalho que o Amir Adad estava fazendo e nós juntamos, pegamos até o elenco dele para dublar os bonecos e nessa aí cada um tem uma função, co-roteirista, o outro é assistente, enfim...é o primeiro e único filme dessa nova configuração e aí em 78 quando esse filme fica pronto o grupo se desfaz, Paulo volta para Belém do Pará e eu estava já pensando em fazer um filme, aí também saí com uma proposta de um filme meu, da minha autoria.

Moura: Antes disso tem a sua participação no "Flor do Mato"

Joatan: "Flor do Mato" é essa convivência da Lente Filme com a ABD, eu comecei também nesse período já na Jornada em 76...

Moura: Você já entrou na ABD?

Joatan: Já entrei na ABD e participava das reuniões da ABD na Lente Filmes numa época em que eram umas reuniões conjuntas, tinha lá o Barreto, Cacá, Leon, Zelito, faziam essas reuniões de cinema brasileiro e eu queria registrar nisso aí a importância que o Sérgio Santeiro tem para o movimento do curta-metragem, do documentário e principalmente da ABD. Porque o Sérgio Santeiro com a vivência que ele tinha, ele era o mais experimentado, ele era mais novo que o Cinema Novo mas mais experimentado que a nossa turma e o Sérgio Santeiro que começa a falar "nós precisamos nos unir, nós precisamos criar uma associação nossa, fortalecer a ABD, porque se nós ficarmos na dependência do Cinema Novo eles sempre vão ter as melhores

fatias e vão ficar repassando as migalhas e não vão deixar de fazer filme” e isso era verdade, então tinha uma concorrência do DAC PAC, quem ganhava? A empresa do Nelson Pereira dos Santos com o filme do Cacá, abria um não sei quê na FUNARTE você ia disputar você não tinha força individualmente pra disputar, nem também um poder de pressão junto às instituições, então o fortalecimento da ABD começa quando o Sérgio Santeiro começa a participar, quando o Sérgio escreve um documento da maior importância para o documentário brasileiro que é aquela comunicação dele, "A Dramaturgia do Documentário", com esse texto "A Dramaturgia do Documentário"...e esse texto é editado pela ABD é importante isso...

Rodrigo Maia: É aquele que ele fala do ator natural?

Joatan: Isso do ator natural. Porque além de ser um trabalho sociológico da maior importância, do maior significado, ele serve pra unir uma certa identidade no núcleo inicial da ABD, uma outra coisa que o Sérgio também vai fazer também por uma questão muito particular dele é que ele não sentia membro do Cinema Novo, ele meio que se sentia excluído da turma, então ele vai criar um núcleo onde ele passa a ser uma liderança expressiva e vai ser o nosso...eu chamava ele do nosso santo guerreiro, com toda a loucura e o radicalismo do Sérgio, ele era aquele cara que botava fogo, empurrava a ABD pra frente, então isso aí começa a me dar uma participação na ABD e na ABD começa a se criar uma idéia de nós nos cooperativarmos, quando eu começo então a pensar em fazer um filme eu começo então a comprar negativo, comecei a estocar material, eu não tinha idéia nenhuma do filme que eu iria fazer, até um dia que cheguei pela manhã no Banco do Brasil, eu chegava sempre antes, eu pegava o Jornal do Brasil e lia de cabo a rabo antes de trabalhar, se eu não fizesse isso eu

não iria trabalhar, mas eu já trabalhava num departamento que tinha um senhor que.. apesar de eu trabalhar, era de extrema direita e me respeitava pra caramba, o cara era assim, o Brigadeiro Burnier era o deus pra ele, pra você ter uma idéia, ele achava que o Paraçar era um traidor, mas ele falava pra mim " espanhol eu gosto de você porque você é um cara verdadeiro então eu te respeito", então me dava essa liberdade, aí um dia eu li no Jornal do Brasil, estava assim uma fotografia "Clarisse Herzog consegue na justiça a responsabilidade do Estado pela prisão e morte de Vlado", foi a primeira vez que a justiça se viu, responsabilizou o Estado da ditadura militar pela morte de um preso, abri a matéria pra dentro do caderno tinham três fotos, a da Eunice Paiva que estava incentivada a voltar com uma ação pela morte do Rubem Paiva que tinha morrido em 69/70 e tinha desaparecido, e a Teresa Fiel Filho cujo marido Manoel Fiel Filho tinha morrido um pouco depois do Vlado, quando eu vi essas três fotos eu vi assim, engraçado você tem um líder político da burguesia, PTB mas.., um jornalista classe média e um operário que foram mortos pela ditadura, eu falei assim essa ditadura está acabando, quando uma ditadura não consegue representar nenhuma das classes, ela não é privilégio de nenhuma das classes ela está completamente descolada da realidade, eu digo porra esse aqui é o filme, eu quero fazer um filme que materialize isso, que mostre a partir do discurso da fragilidade, os filmes normalmente tinham...os filmes denúncia daquela época tinham uma coisa de denúncia muito agressivos, muito amargurados e eu digo não, eu vou fazer um filme com a fala da mulher, é a mulher do cara que vai falar, ao invés de eu pegar imagens, textos dos caras e botar um...oposto do filme Super 8 que eu fiz que era imagem e um texto muito forte, eu vou trabalhar com o oposto, com a fragilidade, aí eu reuni com o Noílton, Dileni Campos, Silvio Da-Rin que estava chegando de uma experiência, de um curso que ele foi fazer em Los Angeles com a Sandra Werneck, eles estavam se casando naquela época.

Moura: Já fazendo som?

Joatan: Ele comprou, nessa estadia em Los Angeles, uma câmera da mesma família da Nikon que já vinha com sinc master e comprou um NAGRA, então na verdade ele comprou um equipamento para alugar, ele não sabia ainda se ia fazer som mas estava mais ou menos, aí a Sílvia ia fazer o som da minha produção, não pôde, e aí acabou que o Sílvio que estava querendo...falei Sílvio vem cá vamos fazer o seguinte, nós estamos começando e você vai começar e creio que não vai ser problema, então o Sílvio foi e foi o primeiro som que o Sílvio Da-Rin fez, foi muito bom porque a gente tinha claquete eletrônica, era assim uma revolução tecnológica você fazer um documentário com claquete eletrônica, você não precisava ficar ali ajustando, batia aquela luzinha, isso dava uma certa agilidade, os microfones Sennheiser. e eu fiz o filme com outra proposta, vamos parar de fazer filme com som ruim pra depois ter que ficar explicando que o som é ruim porque...eu quero que o filme seja visto e ouvido, porque o melhor serviço que eu posso fazer se eu estou fazendo um filme denúncia é que ele seja muito bom porque senão ele não vai ser denúncia de jeito nenhum e eu tinha um compromisso com elas...

CORTE

Joatan: Então essa experiência da ABD vai gerar um sentido cooperativo que dá condições de eu fazer o .... sem muitos custos, eu pagava em serviços, então o Noílton trabalhou pra mim e eu fiz o roteiro do "Flor do Mato" que é um filme que o Dilenir dirigiu, um curta, que é um filme de história pra criança é uma adaptação de uma lenda

cabocla, uma lenda popular brasileira filmada num sítio lá em Friburgo, direção do Dilenir Campos, câmera do Noílton, o "Leucemia" é um filme do Noílton mas com apoio do Dileni.

**Moura:** Você trabalhou no "Leucemia"?

**Joatan:** Não, nesse não. Mas sempre existia essa parceria, até no ponto de...o cara tava montando o filme ficava na dúvida pra fechar o filme chamava todo mundo pra moviola, a gente sentava ali e ficava colaborando.

Moura: Então esse ambiente da ABD que passa a funcionar como um pólo de organização, de trabalhos cooperativados, e você já em 77 se torna secretário geral da ABD. Regional ou nacional?

Joatan: A ABD tinha uma coisa assim, tudo que nasce no Rio de Janeiro é nacional, aqui não nasce assim a associação carioca de.., é mania de capital, então a ABD, Associação Brasileira de Documentaristas nasce no Rio de Janeiro, embora as primeiras reuniões dela sejam em Salvador...

Moura: Se torna nacional em Salvador.

Joatan: Se torna nacional em Salvador porque São Paulo tinha uma participação muito forte no documentário, João Batista e outros, só que ela tinha que funcionar no Rio de Janeiro, porque a Embrafilme era no Rio de Janeiro, os órgãos todos eram no Rio de Janeiro,

CONCINE, Embrafilme e tal, então o Rio de Janeiro assumiu uma certa representação nacional, então nas reuniões em Salvador existia uma plenária com os representantes de outros estados, á medida que a questão do curta foi crescendo foram criados também os núcleos regionais, Brasília, Rio Grande do Sul, Minas e São Paulo, então elas criaram sessões num estilo meio OAB, você tinha as sessões regionais e você tinha total independência quando se falava de questões locais, município, estado, quando se falava de representação junto a Embrafilme e CONCINE então se tinha uma comissão que era muito mais do Rio de Janeiro por causa da facilidade de contato e era assim que funcionava, eu fui secretário da ABD em 76 num momento inclusive crítico porque o Marquinhos Altbeg era o presidente e foi meio que destituído pelo Osvaldo Caldeira por causa de umas brigas que são eternas, é o coisa do longa-metragem, parte dos curta-metragistas ou dessas pessoas faziam o curta e militavam na ABD mas de olho na possibilidade de fazer o primeiro longa e muita gente, e eu não vou citar nomes, usou dessa passagem pela militância política e muitas vezes...algumas posições políticas muito fortes da ABD ou do documentário eram negociadas ou amainadas em função da promessa de um longa-metragem da Embrafilme, alguns conseguiram outros não, mas tem um presidente da ABD por exemplo que às vésperas da disputa entre o Gustavo Dahl e o Roberto Farias, Roberto já estava na campanha para voltar pra Embrafilme, foi 78 no Festival de Brasília, os dois disputando, Dahl querendo assumir, não foi nem um nem outro, acabou sendo o Celso Amorim nomeado, mas teve um presidente da ABD que deu uma entrevista apoiando o Roberto Farias num dia, numa segunda-feira, e quando a reportagem saiu no Jornal do Brasil e o nomeado foi o Celso Amorim, então...

Moura: A matéria que nós temos inclusive, que é a matéria do Noílton inclusive.

Joatan: Exatamente, e o Noílton pagou um mico com essa história, e ele foi avisado, uma instituição de classe não pode ter esse tipo de compromisso, não pode ter esse tipo de compromisso com esse ou aquele candidato, ganha quem ganhar você continua sendo defensor da ABD, agora se você continuar fazendo esse tipo de compromisso...ganhando você perde e perdendo você perde muito mais. E nessa época eu tinha uma divergência muito forte, em 78, em relação à direção da ABD, me afastei por isso, e é nesse período que eu conheci o Abranches e essa turma nova que estava...

Aluno: Nesse episódio da carta pedindo a renovação do Roberto Farias na Embrafilme, que motivos levava a essa adesão da ABD...

Joatan: Não era uma adesão da ABD, foi uma posição isolada do presidente da ABD, na época o Noílton Nunes, de dar uma entrevista para o Jornal do Brasil dizendo que ele presidente da ABD estava apoiando o Roberto Farias, eu não estava apoiando o Roberto Farias, eu era tesoureiro na época, ele nem consultou nomes em nenhuma reunião, ele um pouco ingenuamente ou com excesso de espontaneísmo foi fazer essa manifestação, errada, e isso motivou inclusive o meu afastamento da diretoria da ABD na época, eu fiquei um tempo afastado e foi quando eu encontro o Roberto Abranches um dia naqueles tantos encontros que a gente tinha de exibição de filme e tal e diz " Joatan nós estamos indo para a Corsina"...

Moura: Eu tenho uma pergunta antes da Corsina, ainda no universo da ABD, eu queria que você falasse um pouco desse momento que o foco da ABD era a regulamentação da Lei do Curta, a partir de



74 isso fica muito nítido, as várias gestões se aproximam da proposta de criação de um mercado efetivamente com a Lei do Curta e como é que essa relação era resolvida entre o antigo Cinema Novo já encastelado na Embrafilme e essa nova geração organizada na ABD?

Joatan: Seguramente não interessava ao Cinema Novo, todos, que tivesse qualquer atrito, qualquer coisa que perturbasse esse acordo da Embrafilme. A Embrafilme quando foi criada ela previa a criação de um núcleo, o CENTROCINE, seria uma fundação que iria se dedicar ao cinema...vamos dizer o cinema que não é comercial, mas à pesquisa, ao documentário, ao cinema experimental, ao cinema de investigação.

Moura: O conceito do Santeiro de cinema cultural.

Joatan: Exato. O que acontece é que nas negociações de formação da Embrafilme existia também a força muito grande de um representante da área da ditadura que não queria abrir mão do cargo que ele tinha, então houve um acordo que se criaria uma diretoria chamada Diretoria de Operações Não Comerciais e tinha uma superintendência comercial que foi a distribuição da Embrafilme, nesse meio de tempo houve uma negociação que se criou então um artigo na lei da Embrafilme que tinha lá obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem em todo o programa de cinema no Brasil, e essa obrigatoriedade previa a cobrança de 5% da renda do filme para remunerar o curta, como você não tinha um ingresso pago pro curta então o curta ganharia 5%, aí que começa a coisa, quando a ABD começa a se reunir para pensar o curta-metragem, foi em função desse artigo da lei e de se dar validade pra isso, Sérgio Sanz foi um dos pioneiros nessa luta, Sérgio Santeiro chegando junto desse núcleo,

Regina Machado estava nessa turma e havia-se uma divisão porque essa cobrança e a implantação da exibição do curta era um elemento perturbador porque...os exibidores não queriam porque isso geraria um custo que não seria cobrado...apesar da lei dizer que seria cobrado do distribuidor estrangeiro, o distribuidor estrangeiro dizia simplesmente "eu pago, mas repasso o custo para o exibidor" ou seja o lote de filmes que você tem vai custar agora  $x + 5\%$ , era essa a briga, depois de muita luta conseguiu se fazer uma legislação no CONCINE, uma resolução em que se regulamentou a exibição do curta e na pressa ou no afã de querer fazer, tivemos erros monumentais, um deles era como regulamentar a remuneração, como é que o curta se remunerava, como é que se pagava essa remuneração, então criou-se uma retenção baseada em  $x\%$  e baseada no indexador da época que era o maior valor referência, mas não se determinou quem poderia entrar nesse sistema e quais os filmes, eu participei muito disso, quando começou a discutir a regulamentação do filme que entra e que filme não entra nós estávamos numa contradição, porque ao mesmo tempo que nós tínhamos que criar um limitador para qualquer filme não entrar nós não podíamos criar um limitador tal que virasse um objeto da censura, aí ficou uma coisa aberta e o que os exibidores fizeram, bom se eu tenho que pagar um percentual a alguém e tinha que sair do bolso do exibidor, o distribuidor não ia pagar, eles inventaram um sistema onde eles compravam filmes a preço fixo, e descobriram um filão, um produtor de jornal de tela de São Paulo que tinha um arquivo enorme, contratou dois, três estagiários de curta-metragem eles iam pro arquivo lá e puxavam três ou quatro cenas não sei do que, antigas, ou pegavam jornal de tela e remontavam, botavam uma música e uma narração...é brasileiro? é, é filme? é, e o CONCINE aprovava e dava o certificado

Moura: Mas então antes de você entrar nisso, gostaria que você

falasse da Corsina, que foi exatamente antes disso, então o que suscita o Jorge Abranches te chamar e tal?

Joatan: Então acontece que isso fragilizou os realizadores, eles não conseguiam entrar no mercado, porque o exibidor pegava o filme e exibia até ele chegar próximo do quanto, do maior valor referência, tirava o filme, dois meses depois por causa da inflação o maior valor referência aumentava aí ele pegava e botava de novo, então com cinco filmes o exibidor cobria a exibição e ficava com a renda pra ele porque tinha comprado a preço fixo, aí os realizadores ficaram de fora, então começa na ABD...só que nós precisamos nos organizar, não basta mais a ABD ficar batendo o bumbo pra conquistar a lei, nós precisamos ter organização e produto para pressionar e aí começa então uma pressão sobre a Embrafilme para ter uma diretoria de curta, paralelo a isso o Sérgio Pel começa a trabalhar com um outro técnico do BNH que é o Rubem Corveto...

Moura: Lúcio Aguiar também?

Joatan: Lúcio Aguiar, na idéia de que se o gargalo é a exibição porque não desenvolver uma cadeia exibidora com recursos do BNH, porque o BNH quando fazia os núcleos sociais urbanos, chamados conjuntos habitacionais, tinha uma verba para fazer um centro social, então eles tiveram essa idéia de montar isso. Então a Corsina nasce da visão voltada para a exibição porque o Cinema Novo tinha criado uma cooperativa para comprar cinemas de exibição, então foi um momento que se abriu o olho, perai se o cinema brasileiro...

Moura: Apoiado pela Embrafilme.

Joatan: Apoaido pela Embrafilme. Então o cinema brasileiro tem a distribuição, mas não basta ter a distribuição tem que ter a exibição.

Moura: Espólio da PIOMEX.

Joatan: Exatamente. Então compraram um espólio da PIOMEX e tentaram montar uma cooperativa, e dessa cooperativa que excluía também os novos, vem a idéia do Pel de criar uma cooperativa à imagem e semelhança porém com essa visão de criar cinema popular, aí o projeto entra no BNH e o Pel com muita capacidade de articulação, pouca capacidade de organização, cria um negócio mambembe, a Corsina quando nasce é um negócio muito frágil tanto que não me interessou em participar, as reuniões da Corsina eram um caos, quando o Jorge Abranches que é um sujeito sério, organizado, quando você falava Jorge Abranches, a turma da Corisco, você entendia assim, esse povo sabe produzir, é sério, conseguem tocar o negócio adiante, aí ele me chamou "nós estamos com um negócio organizado, vai lá visitar a Corsina, a gente tá com um escritório ali na Siqueira Campos" e eu fui ver e fiquei maravilhado, escritório, tinha um contador, o Teodoro, bom aqui dá pra eu entrar, dá pra mim botar minha energia aqui e fui então para a Corsina com essa visão, não dá pra ficar só falando nós precisamos nos organizar, precisamos ter produção de qualidade, precisamos ter filmes que realmente conquiste o mercado, seja bem realizado, e a minha entrada na Corsina foi por aí.

Rodrigo Maia: Voltando só um pouco na questão da exibição, essa cadeia exibidora da cooperativona...vocês chegaram a negociar exibição de curtas nessa cadeia, não foi? Através do Noílton.

Joatan: Não chegou a se concretizar não, acontece que a vida é longa e o bom de ficar velho é que a gente fica experiente e acumula essas histórias, e mais acaba se reencontrando com diversos personagens, o ano passado quando eu estava lá em Brasília fazendo uma consultoria pra UNESCO eu fui uma noite no aniversário do secretário do MEC, num bar muito popular em Brasília, muito conhecido que é o Beirute, onde ainda hoje se reúnem um grupo...a esquerda mais ou menos tem uma tradição se reunir lá, e aí estava lá numa mesa ao lado a turma do Ministério do Desenvolvimento Social, Patrus Ananias, reunido comemorando, e uma certa hora uma pessoa se levantou e foi ao banheiro e na volta eu olhei pra cara dele, quem era? Era o Rubem Corveto, aquele que criou essa idéia do Banco Nacional, na verdade quando eu fui interessado tocar adiante esse projeto já com um aporte administrativo, ou seja, eu tinha um lado executivo, um lado de conhecimento de administração por trabalhar no Banco mas também por formação que era isso que afinava com o Jorge Abranches, ele entendia o que eu falava e nós tínhamos uma visão estruturante de projeto e quando eu fui lá conhecer de perto o negócio do BNH era uma ilusão, na verdade era ao contrário, o funcionário do BNH que trabalhava com o Rubem Corveto que achava que a cooperativa da Corsina tinha condições de alavancar empréstimos para ocupar esses espaços construídos e eles ficavam sonhando que o BNH iria dar uma verba para eles implementar, então era uma coisa vaga, eu me lembro que eu fui nessa reunião no prédio do BNH que era ali atrás do bondinho, perto da PETROBRAS, nós saímos da reunião eu e o Jorge Abranches sentamos no meio-fio e eu fiquei quieto, na próxima reunião da Corsina eu chamei o Rubem e falei você tem vinte anos de prazo pra me apresentar uma proposta igual a essa, mas na verdade não tinha nada e isso é uma coisa terrível nesse meio, as pessoas inventam uma ilusão, inventam projetos balões mas não têm concretude e fica

um fingindo pro outro que a coisa existe e se auto-alimentando, então a Corsina nesse aspecto mudou completamente, qual foi o foco da Corsina então quando nós assumimos, foi: o que que a Corsina tem? Realizadores. O que que os realizadores tem? Curta-metragem. Onde botar esses curtas? tem que botar na tela. Quem pode fazer isso? A Embrafilme. Então fomos ao Gustavo Dahl, que era diretor de distribuição,, e falamos "olha precisa ter uma diretoria de curta", e aí Paulo Márcio Martins que era dono de uma distribuidora foi posto lá na Embrafilme para coordenar a distribuição do curta; e ter massa crítica, porque se você tiver produto você pressiona o exibidor, se você não tem cada realizador individualmente é muito frágil, então vamos pressionar com produto e ao mesmo tempo com resolução, tem que mudar a resolução, a mudança da resolução ela é uma negociação, eu participei intensamente dessa negociação, o Severiano Ribeiro velho disse na minha frente várias vezes, não vamos nos iludir, essa contribuição ao curta vai ser paga pelo exibidor então vamos ter que minimizar, ele disse nós fizemos um cálculo dá pra suportar 2,5% mas 5% não dá, tem que baixar pra 2, ai fizemos cálculos, se for 2% quanto que um curta pode render em quanto tempo e começamos então elaborar a possibilidade de um acordo, mas aí falamos nós podemos recuar desde que seja dentro de um pacto maior com o cinema brasileiro, mas ai eles fizeram uma outra proposta, nós fechamos esse acordo, mas baixa uma resolução que nos obriga exibir o jornal de tela, que ainda era obrigatório, tinha que exibir o curta e o jornal de tela, o jornal de tela ganhava uma parte...bom, a gente se livra do jornal de tela põe mais um dinheiro aqui e paga o curta e vamos ser feliz que nós não queremos mais jornal de tela que é um trambolho pra gente, mas quando se montou esse acordo pra discutir em Brasília, eu me lembro que eu defendi o acordo, Miguel Borges era o presidente do sindicato e também defendia o acordo porque isso fazia parte de uma nova configuração com o cinema brasileiro, uma aproximação com o exibidor, uma mudança de paradigma porque até então o Cinema Novo

acusava o exibidor de ser macomunado com o cinema americano pra criar essa tensão, mas na verdade para justificar o financiamento da Embrafilme e mais quando o filme era um sucesso era comercial quando o filme era um fracasso era cultural com isso eles se sustentavam no sistema Embrafilme, a equação era essa, o filme foi um fracasso, bacana foi um fracasso porque o filme é cultural, aí começa "Dona Flor..." dá sucesso, não pode botar dinheiro porque é comercial e o curta ficava nesse meio e o curta como um elemento perturbador não era interessante para o Cinema Novo e nunca foi, e nos momentos mais agudos o Sérgio Santeiro foi fundamental porque ele tinha representatividade para peitar uma discussão com o Cacá, com o Barreto e eu assisti muitas dessas, nós não vamos dar mais carta branca pra vocês na representação junto ao governo, uma das coisas que a turma fazia era fazer uma assembleia com todo mundo, tiravam uma comissão era eles...

Moura: Frente única

Joatan: É, frente única e eles anunciavam o interesse deles e...

Moura: Santeiro disse que não ia ter mais carta branca?

Joatan: Disse não tem mais carta branca, a ABD agora é independente e mais, se vocês disserem que o cinema brasileiro está ruim nós vamos dizer que vocês estão desunidos

Moura: Isso você dataria de quando? setenta e...

Joatan: 78, é aí que abre a possibilidade do acordo, quando o acordo foi feito, chegou a ser assinado o acordo no CONCINE, com a TVE filmando, o Walter Carvalho lá como câmera da TVE, aquele programa da TVE de cinema e tal, tudo assinado, mas o Cinema Novo movendo pelos bastidores para detonar o acordo e eles usam um episódio que é: o Primo Carbonari sai de São Paulo, invade o CONCINE, invadiu o CONCINE, o Primo era um sujeito gordo, enorme, invade o CONCINE e ameaça quebrar tudo se o acordo fosse efetivado, com a pressão do Cinema Novo em cima do Roberto Farias para não ter esse acordo, porque esse acordo ia legitimar a tese do Miguel Borges que era da turma do sindicato que não era do Cinema Novo, é possível você fazer um acordo com os exibidores, é possível você melhorar a exibição pela negociação e não com essa pressão, o que que eles faziam com a Embrafilme, a Embarfilme fazia a fiscalização da exibição e a distribuição, a fiscalização era multar um exibidor, mas naquele mesmo tempo tinha um filme do Barreto sendo distribuído, então nêgo fazia uma negociação, eu perdoo a dívida se você distribuir esse filme, era assim que era feito, então quando o Miguel Borges ganha a eleição pro sindicato em 78 e faz o primeiro congresso do cinema brasileiro, esse é o segundo, porque o Fenelon tinha feito um em cinquenta, aqui na Fundação Getúlio Vargas, um congresso extremamente estruturado, com todos os setores participando, e sai dali uma proposta de um grande acordo, a primeira coisa que acontece é que o Luis Carlos Barreto, o Paulo Thiago, essa turma toda saem do sindicato e montam a Associação Brasileira dos Produtores que aí vem uma outra coisa importante a salientar...

Moura: A ABRACE não é?

Joatan: A ABRACE não, a Associação Brasileira dos Produtores



que acabou, porque agora eles voltaram ao sindicato, então quando é conveniente eles estão numa mas quando não é...mas sempre agindo em interesse próprio pra defender o pacotinho deles, então essa questão que vai levar a um outro viés do cinema brasileiro que é o caráter precário da representação das entidades e até hoje é assim, se na época da ditadura era conveniência pra você não ter arquivo de sócio, com medo da repressão, todo mundo sabia quem era e todo mundo se reunia...agora você não tem uma instituição registrada, você não tem uma dessas organizações que tem representação perante a lei inclusive de cumprir as exigências da representação, por um lado, por outro lado quem está no governo acha um máximo não ter, porque ele sempre tem a possibilidade de ameaçar com essa puxada de tapete, em muitas vezes usou e abusou disso, e hoje não é porque não interessa a atual conjuntura, você não tem uma ABD registrada, você não tem uma ABRACE registrada, você tem uma ou outra entidade que tem estatuto registrado, CNPJ e lugar, isso cria uma situação em que a organicidade do cinema enquanto atividade não se desenvolve, não há organização da produção e não interessa inclusive que tenha organização da produção, porque interessa que uns poucos sejam organizados para que outros tantos não tenham que dividir, o que interessa é que o Estado seja o provedor e que o fracasso seja o sucesso, se você pegar a Lei do Audiovisual hoje ela é o fracasso é o sucesso, um filme não pode dar renda senão dá problema, se der renda dá problema, porque tem que dividir com o investidor, então voltando a essa época o acordo do curta é perturbador porque ia dar certo não só pelo curta, mas por uma tese maior, uma estratégia política que substituiria de certa maneira essa dicotomia exibidor é igual a cinema americano, o acordo foi melado naquela época, se voltou atrás, passou-se um bom tempo, mais pra frente quando o Kalil vai para a Embrasil querendo recuperar o curta, se cria uma outra possibilidade que foi a criação de uma comissão mista, então os exibidores toparam, baixaram o...o acordo acabou sendo aceito depois,

é isso, o acordo então foi feito e criou-se uma comissão mista em que os curtas seriam selecionados por uma comissão mista...

Moura: Em que época?

Joatan: Já 80, 82, 83...

CORTE

Aluno: Joatan voltando ao assunto dos curtas-metragistas com os exibidores, existem documentos da ABD que apontam uma desistência de última hora por parte dos exibidores, uma desistência aliás sem explicação alguma, queria que você comentasse isso

Joatan: Essa é a versão, mas o fato não foi esse, em plena reunião do CONCINE, o Dr. Alcino era o presidente do CONCINE, nós lá da ABD para assistir a assinatura do pacto, Walter Carvalho era o câmara da Tv Educativa e num dado momento irrompe pela reunião o Primo Carbonari que era um fabricante de curta-metragem, que ganhava muito com essa confusão do curta, e ia perder muito, na verdade ia perder tudo porque ia ser exibido sim mas os curtas dos realizadores, ele irrompe pelo CONCINE afora fazendo um estardalhaço, mas isso não teria nenhum problema é que já estava sendo tramado através da Embrafilme, é bom que se diga que a Embrafilme tinha...embora o CONCINE fosse o órgão regulador mas a Embrafilme tinha mais força que o CONCINE, por exemplo a fiscalização era feita...apesar de ser uma atribuição do CONCINE era feito pela Embrafilme por um convênio com o CONCINE

Moura: No tempo do Celso Amorim?

Joatan: Não, no tempo do Roberto Farias, Roberto Farias pressionado pelo Luis Carlos Barreto, pelo pessoal do Cinema Novo, que não queria esse acordo porque esse acordo iria viabilizar a fortalecer o Miguel Borges e a turma dos produtores que eram contra a hegemonia do Barreto e do Cinema Novo lá do dinheiro da Embrafilme, o Cinema Novo tomava 90% das verbas para a realização de filmes, se o Cacá Diegues fizesse um filme de dois milhões esse ano, no ano que vem ele queria fazer um filme de cinco milhões, se o Antonioni fosse pra Cannes com um grande filme como foi "O Grande Imperador" que foi um filme de bilhões, então o Cacá achava que tinha que ganhar o Festival de Cannes e que a Embrafilme tinha que fazer o filme do sonho dele e isso tudo mobilizava a Embrafilme, então quando o Roberto Parreira criou um conselho consultivo do qual eu participei como representante do curta foi porque o Roberto não quis mais se submeter a essa pressão, então ele abriu,, se quiser fazer a pressão faça abertamente no conselho aí que essa caixa preta começou a se revelar e foi aí que a ABD começou a avançar tendo uma diretoria de curta-metragem...

Moura: Isso é oitenta e seis?

Joatan: Isso já é mais pra frente, agora no período do acordo que foi exatamente 80 /81, 78/79 esse acordo foi então malogrado por essas duas pressões, os exibidores é claro...o que que ele vai fazer com essa pressão, mas estava lá o Severiano e todos os grandes exibidores estavam lá assinando mas foi sustado por isso no meio da

cerimônia veio uma ordem da Embrafilme via Brasília, pára com isso, então não foi os exibidores que abandonaram, a versão sim difundida foi essa e onde foi a minha certa discordância na época com o Noílton foi por isso também, na época como presidente da ABD relativizou, não vamos brigar e tal, e ai ficamos um bom tempo tentando uma alternativa e a alternativa foi: número um, tentar criar um departamento de curta para tentar pressionar com o produto, dois, tentar buscar uma nova forma de legislação e continuar a negociação, a negociação continuou até o momento que os exibidores firmaram pé nos 2% aí já era uma outra diretoria na Embrafilme, Carlos Augusto Kalil estava também já na Embrafilme e foi possível...

Moura: Não-comerciais, não é?

Joatan: Ainda era não-comerciais mas houve uma mudança na Embrafilme e passou a se chamar Diretoria Cultural o que irritou profundamente o Santeiro porque o Santeiro sempre lutou pela criação do CENTROCINE, Santeiro sempre achou que a solução para o curta-metragem era não ter nenhum vínculo com a Embrafilme e criar o CENTROCINE, o CENTROCINE era inviável para o pessoal que comandava a Embrafilme, muitas vezes o texto do CENTROCINE era divulgado, mas eles achavam o seguinte...claro que a estratégia deles era essa, se o filme não dá renda é cultural se o filme explode é comercial, ora se você cria uma fundação que vai cuidar da área cultural você automaticamente empurra a Embrafilme para um viés de ter que ter resultado comercial, essa clareza não interessava, o Kalil quando entra na Embrafilme e cria a Diretoria Cultural ele vai sedimentar essa história da Embrafilme ser o...e vai entender o cultural o cinema que ele seleciona como cultural que não é também dos curta-metragistas a não ser por obra e pressão da ABD que nessa época já

estava com uma massa de produção e já estava também com a Corsina já estruturada, quando se consegue então mais pra frente quando eu volto pra ABD depois de uns tempos meio fora, já em 83 por aí

Moura: A Corsina fechando então?

Joatan: A Corsina...fiquei um ano na Corsina e deixei a Corsina porque eu vi o lado dramático...quer dizer o nome cooperativa pra valer mesmo não funcionava, eu era diretor da Corsina mas era proibido de disputar filme na Embrafilme, porque se eu disputasse e ganhasse eu ia ser acusado de ser desonesto, ao mesmo tempo todas as conquistas não foram revertidas para a diretoria e a outra coisa que irritava muito, aí veio o viés do cineasta brasileiro de achar que ele podia fazer o filme que quer, aí começou a grande contradição de realizador independente e tudo mais, chegava em determinado momento que você tinha que virar pro cineasta e dizer: esse seu filme é inviável, faz um filme de cinquenta minutos porque não dá pra você fazer um longa desse material que você tem aí e aí o sujeito saía por aí falando que eu era um fascista e macomunado com o Kalil, então eu tive dois exemplos na Corsina, o Fred que é um sujeito de alta capacidade e de uma sensibilidade muito grande e estava fazendo um longa, porque todo mundo queria fazer um longa, curta não dá, então eu vou fazer um longa, todo mundo queria fazer um longa de qualquer jeito, então o cara acha que fazer um longa o promove, o coloca no status de fazer cinema, não importa que longa seja, se vai ser viável ou não, se ele vai fazer precariamente ou se ele vai demorar cinco anos pra fazer, mas essa fixação do longa que o cara acha...hoje o cara lança um filme pra uma tela, uma exibição, uma semana, e de novo a fabricação de sucessos que não existem, se você vai pro mercado e olhar o mercado é um puta de um fracasso, porque de novo uma certa

esquerda, de novo uma certa crítica, da mesma forma como foi feito com o Cinema Novo de elogiar o filme sem ter visto estão fazendo hoje com um cineasta aí, com dois filmes sendo lançados e que você lê o jornal e é um puta de um sucesso, ganhou o prêmio no Festival de Brasília, ganhou não sei mais o quê, todo mundo acha um máximo, mas quando você vai ver o confronto do filme com aquilo que é cinema, a atividade e realidade é um fracasso, não passa de 16 mil espectadores, é melhor não exibir, uma emissão na Tv Cultura por pior que seja já atinge isso, mas não...outra coisa pior, o curta-metragista descobre então o digital, onde poderia fazer uma coisa mais arrojada, mais densa, porque você tem mais tempo de gravação, mais poder de trabalhar a imagem, ele não, ele faz um curta apressado e a primeira coisa que ele faz é fazer um transfer, e gasta mais dinheiro num transfer transferindo pra película porque ele acha que o "barato" é ter uma película para exibir e a ABD hoje não se preocupa em discutir essa questão das novas tecnologias, de exigir dos Festivais exibição digital, então é um absurdo que o último Festival de Brasília recusou filmes em digital e o símbolo do Festival de Brasília, eu estava lá em Brasília e fiquei olhando pra aquilo e disse não é possível, o símbolo era uma lata de filmes, então no artigo que eu escrevi é a ideologia da lata, nós ainda estamos representando o conteúdo que se faz como sendo a lata de filmes que é um símbolo do cinema do século XIX, década de 70, hoje se eu pedisse pra você representar o que que é o suporte de um filme eu representaria um cartão digital ou o HD digital.

Moura: Voltando então à sua criação como realizador, saindo dessa política mais ampla e envolvente, achei uma coisa interessante porque no apogeu da Lei do Curta, em 80, você vai fazer "Mutirão" um documentário que você faz em 16mm, porquê isso? Me conta como foi o processo do filme?

Joatan: É curioso isso porque ao mesmo tempo que eu faço "Chico Caruso" em 84, o "Mutirão" é de 80, ao mesmo tempo que eu faço "Chico Caruso" na medida que é um filme pra ser gostado, aplaudido, para os cinemas, eu me senti obrigado, presidente da ABD, defensor do curta-metragem a fazer um filme que fosse aplaudido pelo público, e que o público gostasse, então eu fui pegar um cartunista vivo, atuante e que estava com uma tremenda imagem no Jornal do Brasil e já indo para a Globo e fazer um filme super bem-humorado, embora o filme conte a história dele e fala do período da censura, mas é um filme super bem-humorado, com imagens bem-humoradas, com arrojo na construção, tem charge animada, o Still faz charge animada, esse filme o "Chico Caruso" foi exibido em todos os cinemas, e em todos os cinemas foi aplaudido, ele teve um nível de exibição na ordem de 2 milhões de espectadores porque todos os exibidores queriam o filme, porque passava e as pessoas gostavam, esse e um lote de filmes que começou a ser selecionados a partir de quando se fez o acordo mais pra frente, quando criou uma comissão mista no CONCINE para selecionar os filmes, como é que os filmes eram eleitos? Uma comissão que tinha representante de todas as áreas e um de notório saber, aqueles filmes que passassem pelo crivo em toda essa comissão, e essa comissão tinha liberdade de falar...o exibidor falava eu não vou exibir esse filme porque esse filme é muito chato, era isso, a discussão era nesse nível, esse filme aqui vai dar trabalho para exibir, enfim... Mas aí eu defendia, não, mas é um filme de exibidor...

Moura: Isso é o Conselho Consultivo já?

Joatan: Não, essa era a Comissão de Curta do CONCINE

Moura: Isso quando?

Joatan: Eu não tenho essa data precisamente, mas deve ser 80...

Moura: Antes do Conselho Consultivo?

Joatan: Paralelo

Moura: O Conselho do CONCINE é 86

Joatan: É nesse período, 85/86, quando eu volto a presidente da ABD na época do Silvio Da-Rin e que definitivamente se resolve a questão da exibição do curta.

Moura: Vamos ao "Mutirão" e ao "Chico Caruso"

Joatan: Então, 80 eu tinha feito o " Eunice, Clarisse e Teresa" em 78/79, ainda estava no 16 mm, o Sílvio Da-Rin tinha chegado com essa câmara de sinc e eu reencontro um dia meu ex-companheiro do PACANIJO o Nick que estava junto de um militante de movimentos sociais de Pendotiba e veio me procurar pra dizer "escuta você não quer fazer um documentário sobre os movimentos sociais da região de Pendotiba?", eles estiveram lá na pelada do Chico Buarque de Holanda pedindo um apoio pro Chico e pros cantores pra ir fazer uma apresentação no dia da fundação, eles tiveram uma idéia genial, começou a se criar uma série de associações naquela região e eles criaram uma união dessas associações que era UNAMP - União de Associações dos Moradores de Pendotiba, Piratininga e Itaipu, aí no



lançamento dessa coisa eles foram lá na pelada do Chico convidar os artistas populares para se apresentarem e fortalecer o movimento, era um sociólogo o Michel Miz que é diretor do IFCHS, o irmão dele e um sanitarista Cláudio Alencar, um médico sanitarista...

Moura: Nesse projeto que o Baiano trabalha também?

Joatan: Isso.

Moura: Técnico de Som?

Joatan: Exatamente, então o que acontece...não, o Baiano não vai trabalhar nesse projeto não. O Nick Zarvos primo do Chico Buarque vem e diz "estão querendo fazer um mutirão aí pra fazer esse filme, e fulano tem uma câmera de corda", eu falei assim Nick vamos fazer o seguinte eu já fiz "Eunice, Clarisse e Teresa" com umazinha de 10 minutos, sinc master não dou conta mais de fazer um filme com outra tecnologia, se o Chico Buarque está nessa parada porque que ele não produz esse filme, eu faço sim como voluntário, tudo bem eu não quero salário, mas o cara pode dar uma grana pra se fazer um bom filme e se é pra ajudar o movimento popular, não dá pra ajudar o movimento popular com um filme precário, você vai enterrar o movimento popular, aí ele ficou sem jeito "ele é meu primo não tem jeito de falar com ele", tudo bem eu vou lá na pelada e defendo isso, aí cheguei lá, pessoal não dá pra gente filmar com uma câmera de corda, é um horror, na época tinha uma coisa de desconto de imposto de renda, era uma outra forma, as empresas podiam descontar do imposto de renda, notas fiscais de projetos voltados pra cultura, uma outra legislação que eu descobri, aí falei com o contador dele, o cara sabia do assunto, a gente

pega nota fiscal de tudo, posto de gasolina, bala na esquina, e você ainda vai usar isso pra abater na declaração da sua empresa, o contador aceitou e era ótimo, a gente chegava na pelada todo mundo tomando umas e outras "quanto é que está precisando mais?" , abria o cheque em cima do capô do carro e assinava e aí nós fizemos uma produção para o dia da festa, iluminação, um negócio...com uma câmera só, aí eu chamei Dileni Campos que era câmera, fotógrafo, Sílvio Da-Rin no som e fomos lá para Pendotiba e montamos a traquitana, aí filmava Dilenir, eu fazendo assistência dele, ai quando eu via no tacômetro, com o magazine já pronto, quando o tacômetro ia zerando eu ia apertando no ombro dele, a gente baixava ali, tirava um magazine, botava outro, eu corria lá nos bastidores, rebobinava, carregava outro, pra você não perder os discursos, enfim, com uma câmera só, mandando ver.

Rodrigo Maia: Ainda em 16 mesmo com a grana do Chico?

Joatan: Ainda em 16, mas aí era documentário, câmera na mão.

Moura: Isso foi ampliado?

Joatan: Não. isso é uma coisa também que as pessoas começaram a querer fazer ampliação pra 16, eu era contra...é pra 35, é mais caro, o dinheiro que o prêmio vai te dar não dá, então criamos um incentivo para novos filmes, então foi uma carteira que o Kalil abriu pra se fazer novos filmes de curta-metragem, uma das coisas que nós fizemos na época, a FUNARTE iria abrir uma série de apoio a curta-metragem, porque tinha de tudo na FUNARTE, tinha a Embrafilme mas a FUNARTE fazia mais pelo curta do que a Embrafilme, ela tinha muito

mais fomento, tinha um departamento de cinema, no Museu de Belas Artes tinha uma área lá que tinha moviola, depois foi tudo pra Embrafilme, mas nessa época nós soubemos que iria ter uma verba, uma amiga minha me disse que ia ter uma verba de seis milhões pra fazer curta-metragem e já tá um zumzumzum que a turma já dividiu pra quatro cineastas e eu não quero fazer isso, uma amiga minha muito legal, muito leal, e disse eu preciso da tua ajuda, reuni a ABD, chamei o Santeiro, vamos botar um júri e nós vamos ser júri dessa seleção, mas nessa nós vamos nos dar mal porque não vamos entrar com projeto mas em compensação vamos fazer uma coisa revolucionária, que é o seguinte: qual é a regra? O sujeito que é experiente, que tem currículo não ganha, ganha o novato, é para renovação, então foi uma fornada que saiu Adílson Plat, Arlindo, acho que o Jorge também ganhou, o João, agora compramos uma briga com o cinemão do tamanho de um boing porque Geraldo Sarno, essa turma toda queria nos matar simplesmente, porque quando saiu o resultado não tinha um filme dessa turma, aí marca bem para além dessa questão de somos alternativos ou não somos alternativos, mas uma forma de atuação que era a alternativa, não tinha alternativa, você vivia dentro de duas ditaduras, a ditadura dentro da ditadura, e a ditadura daquele bloco hegemônico que dominava o fazer cultural nesse acordo entre a esquerda e a ditadura, e não tinha muito espaço, a não ser ser assistente de um deles, ou entrar por um viés da renovação compadrista que de fato acontece também, mas não era por aí nós queríamos uma identidade, e essa identidade vou remarcar é marcada pela visão do Santeiro, pelo texto do Santeiro, e pela grande militância que o Santeiro emprestou a essa geração, esse momento então que se volta a ter condição de exibir o curta-metragem de uma forma regular é o momento que eu volto para ABD em torno de 85, porque a gente vem se organizando pela produção, de novo, faz "Eunice, Clarisse e Teresa" e depois faz o "Mutirão", no "Mutirão" quem trabalha, Emiliano Ribeiro que é outro que eu começo ter contato mais próximo com a

turma da Corisco, começo a entender um lado profissional sério, ele era um grande montador, pouco a gente conhece o Emiliano Ribeiro montador de filmes, e aí eu tinha tido a experiência da Corsina que tinha sido muito rica também pra mim, porque a experiência na Corsina me pôs numa interlocução com a Embarfilme, eu virei um diretor de um volume de produção, eu fiz uma coisa olha, a partir de hoje ninguém mais vai ter o trabalho de ir até a Embrafilme, eu represento todo mundo, em compensação eu quero usar isso como poder de pressão para que a Embrafilme também quando eu marcar uma reunião com o Kalil ou com o Paulo Martins não vai ficar adiando, porque se a gente ficar, todo mundo vai lá, todo mundo pega o papel timbrado da cooperativa, era uma confusão, quando eu fui fazer um levantamento o que tinha de compromissos, de acordos com cada cooperado e a Embrafilme era uma coisa insana, a cooperativa é uma instituição e ela tem que ter uma representação e não pode se confundir com o cooperado, e foi ótimo porque todos eles aceitaram, eu resolvi o problema da produção do Fred, estava parado o filme...

Moura: Diretor Administrativo da Corsina

Joatan: Ele era, era um cargo como de presidente.

Moura: Quem era o presidente?

Joatan: Eu era o presidente.

Moura: Depois então do Sérgio Resende?

Joatan: Saiu o Sérgio Resende, o Abranches que passou pra mim e o Lúcio Aguiar era o meu vice-presidente. Aí tinha o Paulo Veríssimo, o Paulo Veríssimo estava com um filme sobre "Macunaíma", era uma confusão aquele filme que ele não acabava nunca, então a Embrafilme me pressionava, a gente não pode ficar sustentando esses filmes, e o Kaili o que que fez, trancou qualquer negociação com eles, eu não falo com eles, eu falo com a Corsina, porque a Corsina é quem assinou o contrato, aí eu acertei com o Kalil a finalização do filme do Fred, se você me der uma verba esse filme sai e sai muito bom...

Moura: Saiu como média-metragem, não como longa?

Joatan: Aí cheguei vi o material, e falei Fred você não tem material para um longa, agora se você quiser um filme de 52 minutos você vai fazer um ótimo filme, faça um musical porque você vai vender isso para a televisão, você está fazendo filme pensando no cinema, olha as etapas que você tem, primeiro você tem que filmar muito mais e nessa linha, nesse conteúdo você não chega nunca lá, dois, você vai ter que ampliar, quanto custo vai ter isso, com 16 não, você já sai com a telecinagem ou até na tv europeia você exibe em 16, o Fred entendeu no ato, Emiliano entrou fez uma puta de uma costura no filme, o filme ficou pronto, ganhou um festival no Canadá, vendeu à beça no mundo inteiro, a Embrafilme virou porra cara legal você...bom agora eu vou pegar o filme do Paulo Veríssimo, fiz a mesma coisa, quero ver na moviola, fui na moviola, assisti o filme todo, assisti o material, disse Paulo Veríssimo você não tem um longa, se você acha que um longa é uma somatória de minutos claro que você tem, mas você não tem conteúdo, argumento, plot pra dizer que você vai chegar num filme de longa-metragem, então me apresente um roteiro, eu só vou discutir se você me apresentar um roteiro de finalização, aí o Lúcio saiu dessa

reunião, próxima assembleia que teve o Lúcio se levantou e me deu uma esculhambada, dizendo que eu era um autoritário, que eu estava agindo como se eu fosse um censor, que a Corsina não tinha esses objetivos, leu o estatuto, eu fiquei numa situação assim, ou eu jogo a demissão na mesa ou eu encontro uma solução, aí tive uma idéia, vai sofrer pelo que você está dizendo, eu proponho uma coisa, você é vice-presidente então vamos fazer o seguinte eu passo a cuidar de outras questões do curta e você tem total liberdade como vice-presidente de tocar esse filme, as decisões que você tomar, estão tomadas, você tem igual autonomia, e eu não me meto, não vou discutir, porque a Corsina de fato não é minha empresa, a Corsina é uma cooperativa, eu estou errando, na atitude eu estou errando porque eu estou sendo muito ansioso e acabo sendo anti-democrático, então pra ser democrático você toca o filme, então o Lúcio começou a tocar o filme e foram ao Banco Nacional e tinha aquele Dico né, Dico Vanderley fez um empréstimo pra eles, aí um dia eu chego na Corsina tinha um senhor no escritório da Corsina, o Teodoro que era o contador, já velho, manjado, olhou pra mim e fez um sinal, tem alguma coisa errada, eu passei reto fui lá no fundo, esse é o pai do Lúcio, o cara tá querendo matar todo mundo, porque o Lúcio assinou como avalista e ele acabou de dar um apartamento pro Lúcio, aí o sujeito veio pra cima de mim, porque você é o presidente, tinha responsabilidade de não deixar meu filho fazer isso, eu falei opa peraí eu sou pai, tenho filho pequeno e nunca vou atribuir a outro pai a responsabilidade sobre o meu, o Dico quando percebeu que não ia receber, ainda ele com o Banco Nacional de pé, transformou o empréstimo em patrocínio e morreu por aí, o filme um dia eu fui ver, continua aquela coisa uma colagem de situações que dava quase duas horas em 16mm, o resultado é isso, um filme seguiu determinado modelo de trabalho e ganhou vários festivais e revi agora a pouco tempo, tem na...o "Fala Mangureira".

Moura: Nós vimos agora recentemente no CTAV

Joatan: Vocês viram o "Fala Mangueira"?

## **EXTRAS**

- > Para: [cinemabrasil@cinemabrasil.org.br](mailto:cinemabrasil@cinemabrasil.org.br)
- > Assunto: Re: [CINEBRASIL] "empresários" do cinema
- > brasileiro
- > De: "Joatan Vilela Berbel" <[jberbel@terra.com.br](mailto:jberbel@terra.com.br)>
- > Data: Wed, 15 Jun 2005 13:33:09 -0300
- >
- >
- > Prezados, há muito q. não escrevo aqui nesta lista
- > mas o Tony, sempre
- > lúcido e equilibrado, além de representativo de um
- > setor da indústria
- > audiovisual brasileira que é sempre sacrificado mas
- > é o mais legítimo de
- > todos, me anima a comentar este embate entre
- > "empresários" e "independentes"
- > a respeito da forma como se aplica o fomento provido
- > pela Lei do
- > Audiovisual.
- > De fato, falta um projeto que corresponda ao apelo
- > do ministro Gil, quando,
- > em 'março de 2003, lançou no Rio de Janeiro, o
- > primeiro Funcine-Fundo de
- > Investimento do Cinema Brasileiro. Nessa cerimônia,
- > Gil disse - "falta ao
- > cinema brasileiro um choque de capitalismo". A

- > expressão "choque de
- > capitalismo", foi citada, recentemente, num artigo
- > do Manoel Rangel com o
- > Sergio Sá Leitão, funcionários graduados do MInc, e
- > mais recentemente o
- > Ministro Gil, voltou a fazer tal afirmação.
- > O Tony tem razão falta um projeto que responda a
- > este apelo, pois só poderá
- > ser um projeto que esteja dentro das regras do jogo
- > capitalista, penso eu. A
- > indústria do audiovisual (e vejam que não estou me
- > restringindo ao cinema
- > tradicional) é hoje um complexo de oportunidades,
- > setores, subsetores que
- > movimentam um grande volume de capital e por isso de
- > muitos interesses. Os
- > modelos de negócios estão mudando muito, em todo o
- > mundo e o Brasil não pode
- > ficar assistindo, apático e sem resposta a estas
- > mudanças.
- > Para se ter modelos de negócios que atendam a
- > necessidades de
- > desenvolvimento, geração de emprego e renda e ao
- > mesmo tempo a defesa da
- > diversidade cultural e da regionalização é preciso
- > que se tenha um bom marco
- > legal, ou seja uma regulamentação do setor.
- > Definir quem produz, quem distribui, como se
- > distribui e como se protege os
- > direitos de quem cria os conteúdos audiovisuais é
- > tarefa grande e envolve a
- > todos - sociedade civil organizada, executivo,
- > judiciário e legislativo.
- >
- > É difícil concordar com o Luiz Carlos Barreto e os



- > que lhe fazem coro,
- > quando afirma que as Estatais devem concentrar seus
- > recursos para incentivo
- > cultural em filmes de grande orçamento etc. e tal. É
- > difícil também achar que
- > é certo pulverizar os recursos, somente à guisa de
- > "descentralização". O
- > ponto comum aqui é que as estatais passaram a
- > cumprir o papel de
- > fomentadoras culturais, seja através dos gerentes de
- > marketing, sejam
- > através de conselhos culturais, com a participação
- > de críticos e
- > pesquisadores. Já, de muito tempo e governos, que as
- > estatais passaram atuar
- > como operadoras de fomento cultural do governo.
- > O resumo é o ditado - em casa com pouco pão, muitos
- > brigam e ninguém tem
- > razão.
- > A "descentralização" defendida pelo Secretário do
- > Audiovisual, e pelos
- > signatários da Carta de Fortaleza - para citar um
- > documento atual - acena
- > com um apelo democrático, abre espaços para mais
- > gente criar, produzir seus
- > filmes - não há dúvida. Cria um movimento e a
- > principio com a quantidade
- > pode-se gerar qualidade - sim. A concentração
- > defendida pelo Luiz Carlos
- > Barreto, não garante o sucesso de bilheteria no seu
- > todo. Então, nenhum dos
- > dois lados apontam para a solução dramática que temos
- > pela frente: a queda de
- > público e o grande número de filmes sem lançamento
- > além de um grande número

- > de projetos inacabados. Isto demonstra para os dois
- > lados que o sistema de
- > fomento da Lei do Audiovisual está em crise.
- > Além disso a crise de frequência nos cinemas não
- > deve ser atribuída, somente
- > ao fator fomento a filmes de baixo orçamento x de
- > grande orçamento. Outros
- > fatores merecem ser analisados além daqueles que a
- > Gabriela Campedelli
- > elencou em seu clarividente artigo.
- > Em primeiro lugar devemos atentar para o fato de que
- > há uma queda geral na
- > frequência aos cinemas que atinge a todos os filmes
- > de qualquer origem.
- > Isso deve ser visto com um certo cuidado, pois toda
- > vez que um certo setor
- > sofre uma certa perda de venda, ou arrecadação,
- > devemos ver para onde esse
- > dinheiro, ou essa capacidade de consumo está se
- > deslocando. Curiosamente,
- > lendo algumas pesquisas do IBGE sobre capacidade de
- > consumo, vi que a classe
- > média, nos momentos de crise e incerteza, com dólar
- > alto, passou por uma
- > contenção de recursos e houve uma queda acentuada na
- > frequência a
- > restaurantes, compras de vinho, artigos importados,
- > viagens ao exterior
- > etc., nos anos 2001 a 2003. Em compensação, neste
- > período, houve um grande
- > crescimento na venda de ingressos de cinema - ora é
- > fácil de entender que o
- > cinema, neste caso passou a ser a diversão mais
- > barata - e, por falta de
- > opção!!!!

- > Bastou uma recuperação no poder de compra, dólar
- > baixo, estabilização, mais
- > confiança no horizonte econômico, crédito fácil que
- > a classe média voltou a
- > buscar os canais tradicionais de entretenimento. Não
- > afirmo que este seja o
- > único fator, mas deve ser considerado.
- > O problema é que desde que a ANCINE foi criada,
- > ainda não se conseguiu ter
- > um banco de dados atualizado sobre o mercado do
- > audiovisual brasileiro, algo
- > que permita análises mais aprofundadas e que se
- > possa olhar o mercado em
- > perspectiva. O que temos até agora, são fontes que
- > nos dão informações
- > daquilo q. já passou. É como se fossemos obrigados a
- > dirigir um carro
- > olhando somente para o espelho retrovisor.
- > Criar um projeto para o setor da indústria
- > audiovisual brasileiro não é
- > impossível e é nisto que venho trabalhando há algum
- > tempo. A experiência de
- > ter feito o estudo de viabilidade, o regulamento e
- > plano do primeiro
- > Funcine, para a BBDTVM, me deu ânimo para continuar
- > pesquisando e analisando
- > alguns fatores importantes. O debate a respeito da
- > proposta da ANCINAV, me
- > deu elementos muito importantes para o que estou
- > formulando.
- > Uma questão porém está pendente e os fatos que estão
- > gerando a crise
- > política no atual governo me desanimam porque não
- > há como desenvolver um
- > projeto de tal envergadura num governo em crise.

- > Basta considerar também a crise por que passa o
- > Minc, com seus funcionários
- > em greve, com o orçamento contingenciado.
- > Fora isso, esta crise de falta de entendimento, essa
- > dicotomia retrógada tão
- > bem dissecada pelo Glauber Filho só promove a
- > vanguarda do atraso. E afirmo,
- > todos estão certos mas ninguém tem razão.
- > A pulverização dos recursos está no cerne das Leis
- > de Incentivo a Cultura no
- > Brasil - Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, pois são
- > orientadas para projetos
- > individuais e não para empresas ou grupo de empresas
- > associadas. A concepção
- > deste sistema de fomento à cultura é, em si, um
- > choque anticapitalista, mas
- > longe de ser socialista é um sistema de atendimento,
- > um sistema que incentiva
- > o corporativismo, o favoritismo de uns e outros mas
- > não fortalece a
- > atividade como um todo. Essa pulverização não
- > produziu nenhum sistema, ou
- > grupo de produtores que atue em escala - seja na
- > compra de insumo,
- > contratação de serviços ou na capacidade de ação
- > sobre a oferta. Não há
- > ganho de escala em nenhum dos setores da cadeia
- > produtiva da indústria
- > audiovisual, excetuando os Conglomerados das
- > Emissoras de TV. Os poucos
- > segmentos que se organizaram - o sistema de
- > distribuição+mídia da globo da
- > Globofilme - demonstraram bons resultados, mais do
- > que qualquer filme
- > individualmente, mais do que qualquer diretor ou

- > produtor independente. E
- > isto o Cadu - da Globofilmes - demonstrou muito bem
- > aqui.
- > Então temos que pensar num projeto que possibilite a
- > organização de uma
- > logística de produção que possa contratar em escala
- > os insumos - câmeras,
- > estúdios, mão de obra técnica, atores, locações etc.
- > - e que possa atuar em
- > escala na distribuição - com compra de mídia,
- > logística de exibição,
- > diversificação de canais de venda etc. e até,
- > eventualmente, construção de
- > salas de exibição.
- > Temos que pensar num projeto de seja democrático e
- > que esteja inserido na
- > economia globalizada e capitalista como é o mundo
- > real, ou seja, temos que
- > pensar numa organização de capital aberto que todos
- > possam ser acionistas,
- > inclusive e principalmente os consumidores de
- > audiovisual brasileiro. Que
- > todo produtor de qualquer região, cidade, ou porte
- > de capital possa ser
- > associado e que esta estrutura atue como sistema de
- > apoio logístico negocial
- > destes associados.
- > Temos que pensar numa organização que não tenha
- > vínculos governamentais -
- > porque já sabemos que nem o governo do PT está imune
- > - e que seja
- > profissionalizada com um contrato de governança
- > corporativa - como a Vale do
- > Rio Doce p.ex.
- > Temos que pensar numa organização de possa ser

- > capitalizada com recursos de
- > incentivo ao desenvolvimento industrial do país, mas
- > que tenha capital
- > próprio dos associados - filmes, equipamentos,
- > laboratórios p.ex. Temos que
- > pensar numa organização que atue de forma
- > verticalizada na produção,
- > distribuição e venda (incluindo exibição) de
- > conteúdos audiovisuais para os
- > diversos segmentos de consumo.
- > Esta seria uma boa resposta ao "choque de
- > capitalismo", que pode ser
- > democrático e regionalizado. Os que preferem a forma
- > pré-capitalista, com os
- > editais da era pombalina do sec. XVIII, com o
- > distributivismo onde os
- > desiguais são tratados de forma igual podem ficar se
- > batendo no atual
- > sistema. Mas por pouco tempo, porque o terremoto é
- > grande e como disse o
- > Lula, não vai sobrar pedra sobre pedra....
- >
- > abraços
- > Joatan

Para: [cinemabrasil@cinemabrasil.org.br](mailto:cinemabrasil@cinemabrasil.org.br)

- > De: "Joatan Vilela Berbel" <[jberbel@terra.com.br](mailto:jberbel@terra.com.br)>
- > Assunto: [CINEBRASIL] Cinema Brasileiro: A ANCINE
- > deve ser fortalecida!!!
- > Data: Thu, 16 Jun 2005 11:07:15 -0300

> Prezados,  
>  
> Li com apreensão o texto do Marcos Beleli - sobre  
> fiscalização das cotas de  
> tela -, ele que foi responsável pelo controle da  
> cota de tela na ANCINE.  
> Seus comentários, fundamentados em sua experiência  
> institucional, apontam  
> para a fragilidade institucional da ANCINE que,  
> desde sua criação, sofre da  
> inanição de recursos - humanos e materiais - desde o  
> seu primeiro momento.  
> Depois, já no atual governo, a agencia ficou no  
> limbo entre o Ministério do  
> Desenvolvimento e o Ministério da Cultura. Em  
> seguida, já sob a jurisdição  
> do Minc, foi deixada de lado porque os "dirigentes"  
> preferiram embarcar na  
> fantasia da ANCINAV - lá se foram quase dois anos  
> perdidos -. Agora, com o  
> principal articulador da Ancinav numa Diretoria da  
> ANCINE, o discurso é  
> "vamos turbinar a Ancine".  
> É de se esperar que, depois de tudo, essas turbinas  
> ajudem a melhorar o  
> sistema de fiscalização da cota de tela e que  
> aumente sua eficácia na  
> aplicação das penalidades previstas em Lei. Medidas  
> duras e efetivas, sem as  
> quais, como na época do Concine, a fiscalização  
> acaba sempre na acomodação,  
> quando não na indústria de liminares que os  
> exibidores e distribuidores  
> conseguiam na justiça.  
> Mas, como disse em meu texto anterior, falta muito

- > para que a ANCINE possa
- > oferecer, à indústria audiovisual brasileira,
- > ferramentas que possibilitem a
- > correção de distorções, a superação dos gargalos no
- > segmento da distribuição
- > e exibição e principalmente indicadores que permitam
- > uma boa avaliação
- > prospectiva do mercado.
- > O CNC francês, por exemplo, além de dados sobre
- > arrecadação, ele tem um
- > banco de dados com uma completa Cartografia do
- > Cinema Francês. Por este
- > sistema podemos analisar, por exemplo, o perfil da
- > exibição por tipo de
- > cinema, por cidade, por número de habitantes etc.,
- > além de dados de mercado
- > como, grupos de consumidores, preferências, poder de
- > compra, segmentação por
- > faixa etária, religião, gênero etc. A estrutura que
- > a Ancine vem montando,
- > sob a coordenação da Vera Zaverucha, pode chegar lá,
- > mas o processo é lento.
- > E é lento porque, como já dissemos, a Ancine como o
- > Minc passa por um grande
- > contingenciamento orçamentário'. Este é um ciclo
- > vicioso que tem que ser
- > superado - os dirigentes não investem no
- > aparelhamento e na qualificação da
- > gestão do Estado e por conseguinte não conseguem
- > promover mudanças de
- > qualidade, nem superar a ineficiência e muitas vezes
- > a consequente
- > corrupção. Por isto as crises cíclicas do nosso
- > superado regime
- > presidencialista que acaba privilegiando o agrado



- > político, as composições
- > espúrias, o nepotismo na gestão da coisa pública.
- > Não há como discutir a situação do cinema brasileiro
- > sem antes buscarmos um
- > sistema de informações que consiga cruzar os dados
- > de bilheteria com
- > indicadores econômicos de outros setores, que
- > permita uma rigorosa
- > fiscalização que ofereça uma boa Cartografia do
- > Cinema Brasileiro. Até o
- > sistema de ingresso eletrônico no Brasil não
- > funciona plenamente e ele foi
- > implantado para facilitar a fiscalização. SE a
- > receita federal consegue
- > fiscalizar as fábricas de cerveja implantando um
- > sistema de controle de
- > vazão dos líquidos engarrafados para compara-los com
- > os valores faturados e
- > impostos pagos, não será difícil fazer o mesmo nos
- > cinemas.
- > Portanto, passada a aventura da ANCINAV, vamos de
- > fato e de direito
- > fortalecer e qualificar a Ancine para que ela possa
- > nos dar condições para
- > quando começar a discussão sobre a regulamentação da
- > indústria da
- > comunicação e do audiovisual que resultará numa nova
- > Lei Gera das
- > Comunicações possamos atuar com mais informação e
- > menos ideologia.
- >
- > abraços
- >
- >