

ENTREVISTA
SÍLVIO DA-RIN

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



SÍLVIO DA-RIN

ENTREVISTA FEITA PELO O PROJETO

Antecedentes:

Eu sou de 17 de setembro de 49. Eu nasci de uma família baiana, pai e mãe baianos, tinha um irmão baiano também, eu sou dez anos e meio mais velho do que meu único irmão, eu fui feito em São Paulo, nascido no Rio de Janeiro. Minha família chegou no Rio de Janeiro poucos meses antes d'eu nascer e eu morei então toda vida no RJ. Viajei bastante, mas nunca morei períodos de mais de três meses fora do RJ. Minha família é uma família de classe média, meu pai é formado em engenharia química, veio se dedicar mais tarde a engenharia civil, tinha uma firma de reformas, de obras. Morei no Flamengo grande parte da minha vida, até 14 anos de idade, me transferi depois pra Copacabana.

Estudei em escolas públicas na infância, depois em algumas escolas particulares, passei pelo Malet Soares em Copacabana e fui pro André Maurois. A entrada no André Maurois foi transformadora na minha vida. Uma escola enorme, 2300 alunos, três turmas. 1966, já no final de 66, eu entrei lá no segundo semestre de 66, então cursei no André Maurois, 66, 67, em 68 eu parei de estudar arrebatado pelo movimento estudantil e por uma militância política que foi se aprofundando e me levando a não concluir o segundo grau. Eu tava fazendo o terceiro ano do segundo grau quando eu interrompi então em 1968. No André Maurois eu me aproximei do grêmio e a atividade do grêmio que mais me interessava era o cineclube. Havia um cineclube incipiente, começando a atuar e eu me aproximei então das

duas pessoas que faziam o cineclube, ficamos então fazendo em três, uma delas veio a se afastar e uma terceira veio a se incorporar e nós continuamos então sendo como uma equipe de três pessoas. Eu, Toshiro Komoda e Carlos Eduardo Corrêa Pinto. Toshiro não tenho encontrado, ele teve problemas sérios, problemas mentais sérios, uma pessoa que eu não vejo há trinta anos e o Carlos Eduardo Corrêa Pinto é hoje um publicitário em São Paulo, da Norton, muito bem sucedido, nos encontramos eventualmente, tava com ele em SP agora, há um mês e meio atrás, falamos sempre muito de cinema.

Cineclubismo:

A minha atividade no cineclube foi bastante febril. Eu em pouco tempo, 6 meses, me aproximei da Verini Brein que tava também interessada na reorganização da Federação de Cineclubes do RJ que naquele momento tava praticamente paralisada e tinha um presidente pro forma que era o Wilson Cunha e um secretário pró-forma que era o Davi Glate. Funcionava, ou melhor, não funcionava, mas tinha uma sede, um endereço de referência na Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Então nós nos aproximamos do Wilson e do Davi e eles disseram "Opa, tem cineclubes aí funcionando então levem. Porque a gente só manteve aqui a Federação como um endereço de referência, na verdade pra correspondência internacional, uma coisa internacional de cineclubes, o conselho nacional e tal". E nós então reorganizamos a federação, ela fez uma primeira gestão em 1967 e no começo de 68 então, ou no final de 67, não me lembro exatamente, houve então uma sucessão e ela me convenceu a assumir a Federação de Cineclubes do RJ. Eu tinha 17 anos pra 18, não tinha ainda 18 anos. Acabei assumindo a Federação

e tocamos lá um trabalho de coordenação entre os 36 cineclubes que atuavam na Guanabara, RJ e Espírito Santo.

Roberto: Você falou alguma coisa da aproximação com o Ricardo Cravo Albin, uma aproximação com o próprio INC que ele dirigia na época.

Sílvio: Quando nós resolvemos reorganizar a Federação de Cineclubes do RJ, nós começamos a procurar alguma interlocução com o poder público e na época o Instituto Nacional de Cinema funcionava com a sede ali na Praça da República e eu e a Verini fomos então procurar o Ricardo Cravo Albin que tinha um escritório no prédio da ABI. Eu não me lembro qual era exatamente a função dele no INC, mas ele era próximo do Muniz Viana que era presidente. E o Ricardo então foi sensível a nossa aproximação, ao nosso apelo, no sentido de algum apoio pra Federação de Cineclubes do RJ poder se reestruturar e fez uma ponte que nos levou então a uma conversa com o Muniz Viana. Não resultou em nada muito concreto mas enfim, de algum modo aquilo foi importante para uma reinserção da Federação num movimento muito incipiente de entidades de cinema que não era ainda pai da sombra daquilo que veio a ser nos anos 70, mas já foi um movimento de institucionalização da Federação. A federação passou a ter sede, novamente na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, gentilmente cedido pelo Cosme Alves Neto. A gente tinha uma mesa e continuou sendo o nosso endereço de correspondência. O Cosme cedia ciclos da Cinemateca para a Federação poder então fazer circular pelos Cineclubes interessados, então passou a haver uma atividade cineclubista minimamente organizada em torno da Federação.

Crítica cinematográfica:

Roberto: Quando você encontrou o Moniz Viana, tinha uma dimensão da figura mitológica do Moniz, como um referência do gosto cinematográfico brasileiro?

O Muniz Viana e o Salviano Cavalcanti Paiva eram os críticos que publicavam no quarto caderno do Correio da Manhã. Existiam dois jornais de referência da crítica cinematográfica carioca o Jornal do Brasil e o Correio da Manhã. Eu como cineclubista, jovem cineclubista, mas ativo cineclubista, não só lia como recortava e colecionava os artigos do Muniz e principalmente do Salviano. O Ely Azeredo eu lia com menos interesse, na verdade eu não tinha uma identificação muito grande com nenhum desses críticos.

Eventualmente me ligava em textos avulsos que era publicados pela imprensa pelo Maurício Gomes Leite, por exemplo, que vinha de uma geração de críticos mineiros, e se tornou realizador. E o meu texto de referência, texto paradigmático pra me orientar na leitura, na compreensão do panorama cinematográfico brasileiro era o livro do Glauber, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, que foi publicado pouco antes do golpe, no final de 63, uma plataforma do Cinema Novo, um livro manifesto que era pra mim a grande referência e me dava leitura do Limite, do Humberto Mauro, do período Vera Cruz e da Chanchada e do significado da produção independente representada pelo Cinema Novo. Aquela era minha cartilha vamos dizer assim.

De volta a história dos cineclubes:

Roberto: eu queria exatamente colocar essa questão do impacto dos novos cinemas, a partir do neorealismo, da nouvelle vague, do cinema novo na formação da tua sensibilidade cinematográfica.

Sílvio: O nosso cineclube chamava-se Cineclube Canal. Quando eu cheguei o cineclube já tinha esse nome. Tinha o canal da Visconde de Albuquerque em frente a escola e tinha o filme do Andrej Wadja que era um filme muito marcante, um filme polonês do cinema novo polonês um filme da resistência polonesa ao nazismo, nos subterrâneos, nos canais subterrâneos dos esgotos de Varsóvia. Então tem uma série de conotações *underground*, resistência em torno da ideia do filme, do argumento do filme que nos sensibilizava muito naquele momento de resistência contra a ditadura. O movimento estudantil começou a então a tomar força, exatamente a partir da morte do Edson Luiz, do assassinato do Edson, no final de março, 28 de março de 68. E o ano de 68 foi entrando numa forte politização. Um pouco antes disso, ainda em 67, nós dinamizamos o cineclube passando sempre um filme de curta-metragem brasileiro antes do longa programado. Os filmes programados eram clássicos. Nós descobrimos um acervo de uma distribuidora que tava numa situação falimentar mas tinha filmes interessantíssimos do Nicholas Ray, Howard Hawks. Tinha clássicos americanos formidáveis. Tínhamos a Arte Filmes com os clássicos italianos.

Roberto: Qual era? A Paris?

Sílvio: Não, não era a Paris. Era uma distribuidora de nome obscuro, que eu não lembro. Tinha vários filmes americanos.

Roberto: A Paris tinha também?

Sílvio: Acho que era na Alcindo Guanabara, ou Álvaro Ramos, enfim.

Roberto: Não tinha sido criada a Dina Filmes ainda.

Sílvio: A Dina Filmes é um pouco posterior a isso. A Dina Filmes é um projeto dos anos 70.

Então naquele momento nós passávamos curtas brasileiros, procurávamos levar o realizador pra promover um debate. No INC nós descobrimos os filmes do Humberto Mauro que não costumavam ser exibidos, então passamos o "Sangue Mineiro", "O Tesouro Perdido" e o "Ganga Bruta", enfim, conseguimos fazer algumas sessões marcantes. Frequentadores assíduos do cineclube em geral eram o Joel Macedo, o Antônio Calmon e o Sérgio Santeiro que andavam em turma, era uma pequena turma de três que vinham um pouco ali da PUC e eram egressos do primeiro Festival JB Mesbla de cinema amador e resultou numa premiação pro "Paixão", do Sérgio Santeiro (errado: o filme foi tirado da competição sob alegação de usar um ator profissional: José Wilker), pro "Infância" do Calmon e o Joel Macedo andava ali entre eles, andavam sempre muito juntos e estavam ali aspirando uma inserção na atividade cinematográfica. O Calmon se tornou assistente de direção do Glauber no "Terra em Transe", em 67; o Santeiro continuou fazendo seus curtas e o Joel acabou indo para os Estados Unidos no final de 69, foi viver nos Estados Unidos e desistiu da atividade de cinema no Brasil.

Roberto: Esses curtas metragistas que você convidava para debate eram egressos do Festival JB?

Eu não consigo me lembrar nitidamente dos filmes que nós exibíamos naquele momento, me lembro de um deles, "Arribação" de um cineasta chamado Vander Silvio, um cineasta paraibano, ou seja, filmes até obscuros, pouco conhecidos que tinham pouca circulação. Nós estávamos interessados em proporcionar uma circulação de ideias, colocar o realizador em contato com as pessoas que estavam interessadas em cinema. E nós conseguimos criar realmente no André Maurois um público do cineclube, um público que frequentava regularmente as sessões do cineclube. Fazíamos uma sessão por semana e eventualmente uma segunda sessão também. Uma sessão razoavelmente bem frequentada, o auditório era muito bom, ótimas instalações, cabine fechada com 2 projetores 16mm, as condições eram boas, o auditório bem isolado acusticamente, o cineclube chegou a ter uma importância considerável no panorama cineclubístico da cidade.

Cineclubismo e Militância política:

Roberto: É dessa cena que vai ocasionar sua inserção no movimento estudantil e sua dissidência do curso de graduação ao longo de 69?

Sílvio: Já no final de 67 eu fui ampliado, como se dizia na época pra uma organização de esquerda chamada Ação Popular. Então eu me tornei um militante da AP aí por volta de outubro, setembro de 67. Quando o movimento estudantil entra na sua escalada eu era próximo a AMES, embora eu não fosse da diretoria da AMES, mas a Ação Popular tinha hegemonia na AMES como tinha hegemonia na

UNE e na UBES também, na entidade local secundarista, na entidade nacional secundarista e na entidade nacional universitária. Só não tinha uma presença marcante na UME, União Metropolitana de Estudantes onde a hegemonia era da dissidência da Guanabara que depois veio a se chamar MR-8 quando do sequestro do embaixador americano em setembro de 69. Então nós tínhamos uma presença forte, nós da Ação Popular no movimento estudantil, sobretudo no RJ, mas também nacional, ou seja, secundaristas e universitários. E eu então no curso dessa militância fui me afastando de certo modo das minhas responsabilidades na Federação dos Cineclubes do RJ, e achei melhor então me afastar da direção da entidade, foi minha única renúncia ao longo da vida. Eu então convoquei os cineclubistas e apresentei a minha proposta de me afastar e pedi que eles organizassem então chapas pra poder se promover uma sucessão. Silvio Tandler então, que na época cuidava do cineclube Glauber Rocha na Tijuca, organizou uma chapa e assumiu a Federação de Cineclubes do RJ por volta de junho, julho, ou talvez agosto de 1968, e eu me afastei da Federação. Continuei no André Maurois até por volta de outubro e não fiz as minhas provas finais, parei de estudar. Com o AI-5 em dezembro de 68, a militância política se radicalizou. Nós já desde março ou abril de 68, já tínhamos nos separado de Ação popular, um pequeno grupo chamado NML, Núcleo Marxista Leninista, uma organização pequena de 13 militantes, com uns 40 simpatizantes mais ou menos e ficamos durante um ano, permanecemos como uma organização independente procurando um caminho. Nós defendíamos a luta armada, o foco guerrilheiro, a luta armada contra a ditadura como estratégia para a criação de uma coluna guerrilheira e só em março, abril de 69 que nós nos juntamos então, nós fundimos com duas organizações que estavam num processo de aproximação também que era o Colina, de Minas Gerais, e a VPR de SP. Tinha uma outra organização, também do sul, se aproximando. Então essas 4 organizações formam a Var Palmares e

isso significa um outro capítulo, que eu me afasto não só da atividade cineclubista, mas da atividade cinematográfica e quase de qualquer outra atividade e vou mergulhar na militância política absoluta.

O cineclube acontece então, naquele ano de 67 e 68, quando as vanguardas cinematográficas se apresentavam. O cinema moderno tava vivendo talvez seu apogeu. O Cinema Novo no Brasil, os cinemas novos no leste europeu, na Tchecoslováquia, na Polônia, a nouvelle vague que Godard tem uma fortíssima referência cinematográfica, o cinema Paissandu como uma Meca, um pólo de atração do centro do RJ. A Cinemateca programava vários outros cinemas, programava o Alasca, um cinema no Posto 6. O Alvorada era um pequeno cinema, o primeiro chamado cinema de arte no RJ. O Cosme Alves Neto e a sua equipe programavam pelo menos seis salas no RJ, foi um momento de alta da cultura cinematográfica carioca, onde se via os clássicos e se cultuava um cinema moderno, Godard em primeiro lugar, mas toda a nouvelle vague e os cinemas novos do leste europeu e latino-americanos. Essas eram as grandes referências cinematográficas do período. Festival JB crescia, deixava de ser um festival de cinema amador pra ser um festival de curta-metragem, nos anos, 67, 68 e 69. Festival de grande importância que reunia uma geração de aspirantes à realização cinematográfica. E o movimento cineclubista com a politização de 67 e principalmente de 68, vivia também um momento de auge. Tudo isso se dá em grande crescimento, um crescimento que não era propriamente articulada mas havia muita interseção entre várias séries e formas de manifestações artísticas, de música popular, de teatro, de atividade de cinema, literatura, poesia, até o AI-5, no dia 13 de dezembro de 1968, que estabelece um corte nessa euforia de esquerda e de contestação ao governo militar. A partir do AI-5 o ambiente político no Brasil, certamente no RJ onde eu vivia, modifica-se completamente. Uma euforia de contestação por parte de alguns

setores da classe média arrefece, a repressão se intensifica, uma série de prisões acontecem entre profissionais liberais, jornalistas. Vários músicos saem do Brasil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré. E o ambiente se torna muito pesado e algumas opções são feitas aquele momento.

Meu pai, filho de italianos, tinha um corte, um feitio autoritário, minha relação com ele era uma relação complicada, conflitiva. Eu me defini como um libertário, como uma pessoa que não aceitava facilmente a autoridade paterna e procurei seguir meus próprios caminhos. O ano de 69 foi o ano que não estudei, eu não tinha uma atividade reconhecida por parte dele, porque como se impôs uma opção entre desistir de uma atuação política ou assumir uma atuação política clandestina, porque não havia mais espaço pra uma atividade política legal, aparente, aberta. Eu assumi a minha militância e tinha uma organização que logo, já em março de 69, foi se fundir com três outras. Duas organizações maiores e uma menor do sul, então a Colina e a VPR formamos uma organização bastante expressiva, 350 militantes, uma área de influência bastante numerosa, envolvia cerca de 1000 pessoas em vários estados do Brasil que era Var Palmares, Vanguarda Armada Revolucionária Palmares, e mergulhando nessa militância de forma integral eu não tinha outra atividade a não ser militar politicamente, ou seja, não estudava, não trabalhava isso era um mistério pra minha família, mas eu também não dava muito espaço de discussão do que eu tava fazendo ou deixando de fazer e com isso eu fui até a minha prisão em 21 de outubro de 1969, 6 semanas depois do sequestro do embaixador americano que foi por sua vez um segundo momento de virada da repressão política no Brasil depois do AI-5. Foi um grande recrudescimento da repressão, veio a pena de morte, veio a nova lei de segurança nacional, veio uma emenda constitucional, vieram mais dois atos institucionais de modo que eu fui preso exatamente na semana que antecede a posse

de Médici que abre um período que nós costumamos chamar de anos de chumbo, o período mais negro e mais repressivo da ditadura militar brasileira.

Tive nessa prisão naquelas condições, era bastante pesada, torturava-se bastante. Meu sofrimento físico foi incomparavelmente menor do que de outros companheiros que eu vi morrer na minha frente. Carlos Minc que indiretamente acarretou a minha prisão de forma inteiramente involuntária sofreu enormemente. Fiquei preso 3 meses na Polícia do Exército da Vila Militar, fiquei preso no Quartel dos Marinheiros, depois um período curto fui transferido pra Ilha das Flores, que era um presídio da Marinha, uma vez que o meu processo caiu na segunda auditoria de Marinha. Levei muito tempo pra ser julgado, acabei sendo absolvido por que o meu depoimento e o conjunto de provas que consegui se reunir não foi suficiente pra permitir uma condenação de modo que muitas circunstâncias favoráveis contribuíram pra isso. Não reconhecimento por parte dos companheiros, ou quem me reconheceu não tinha conhecimento da minha militância, então atribuiu a mim uma participação muito lateral, o juiz civil que tomava conta dos ritos propriamente jurídico tinha sido por uma coincidência fabulosa, namorada de uma tia minha, da irmã da minha mãe, na juventude na Bahia, reconheceu pelo nome, procurou os caminhos do relacionamento da minha prisão preventiva, o que ele conseguiu antes de eu completar 8 meses de prisão. De modo que por vários motivos eu acabei ficando um tempo não muito longo nessa primeira prisão e enfim, meu processo se armou de modo que 2, 3 anos depois quando fui julgado, tenha sido absolvido, mas de qualquer modo a experiência da prisão significa um hiato, uma suspensão da vida civil, um tempo de reflexão forçado em que eu fui levado a pensar nas características da militância política, as condições de luta política no Brasil naquele momento. Qual era a co-relação de forças. Quando você tá completamente envolvido na

ação política direta, no cotidiano dela, encontra sempre justificativas muito fortes pra você aprofundar e radicalizar o teu comprometimento. E quando você tá preso, você já vê de uma forma um pouco mais distanciada, reúne informações junto com outros companheiros, as condições de discussão política e de avaliação da conjuntura, enfim, o Brasil de modo geral muda um pouco. De modo que quando eu saí me dediquei um pouco a fazer circular informações sobre as grandes limitações de segurança e as condições extremamente artesanais em que se fazia a militância política e logística das organizações, enfim, procurei contribuir com a massa crítica pra evitar novas quedas e comecei a defender um recuo das organizações armadas diante da evidência de que a co-relação de forças era completamente desfavorável pra uma resistência que só tava levando a morte sucessiva de militantes, então me dediquei um pouco a isso. Acabei sofrendo uma 2ª prisão que foi bastante curta, foi de 22 dias, 22/23 dias. Um processo que eu não cheguei sequer a qualificado foi pra auditoria do exército, mas eu não fui qualificado, então acabei não respondendo esse processo. É um processo da VPR e acabei, quando retornei a minha vida fora da prisão, fiz vestibular pra escola de comunicação da UFRJ e pra PUC e cometi o erro de optar pela PUC e não pela UFRJ.

Teríamos sido colegas e eu teria sido colega de várias outras pessoas. Acho que do José Jofilly, do Chacal, de uma série de pessoas, enfim, eu vim encontrar na atividade cinematográfica mais tarde; enquanto que na PUC eu continuei a, enfim, a pensar e a trabalhar com elementos das ciências sociais até um ponto quando eu saí da 2ª prisão que eu optei por uma parada com esse campo de atividade de interesse, deixei ele em suspenso por um período e fiz um outro vestibular pra escola superior de desenho industrial, fui cursar a ESDI

e achei que faria a ESDI, 1 ou 2 anos e acabei me formando, completei o meu curso de como designer.

Quase que fim do movimento cineclubista e atividade na estamparia:

O movimento cineclubista ele foi praticamente exterminado nos anos de 69, 70, 71 como outras frentes de atividade mais organizadas, mais ativas, especialmente o cineclubismo ele praticamente deixou de existir. E o Conselho Nacional de Cineclubes, até onde eu posso me lembrar ele parou de atuar, os cineclubes quase todos deixaram de funcionar, por que funcionavam ligados a grêmios e diretórios acadêmicos grande parte deles, alguns mais ligados a instituições, consulados, coisas do gênero, talvez tenham mantido, tenham sobrevivido, com alguma programação muito neutra, mas o cineclubismo com sentido que ganhou em 1968, final de 67, 68, certamente foi desmobilizado, eu que voltei a assistir muitos filmes, a ler muito sobre cinema, mas a minha atividade era uma atividade de designer, e comecei a exercer uma atividade artesanal, estamparia de tecido, acabei me associando a 2 pessoas, depois 3 pessoas. Montamos uma estamparia de tecidos, isso foi, enfim, uma atividade, uma manufatura, uma dúzia de empregados, uma produção razoável, que acabou me cansando, que foi virando um negócio que exigia, os negócios exigem que você acorde pensando neles, durma pensando neles, isso foi me cansando, eu não me sentia vocacionado pra isso, comecei então me reaproximar do cinema, de forma muito indireta. Fiz um curso com Cacaso no parque Lage, um curso intitulado 10 anos de cultura no Brasil, curso que pensava. Isso em 1977.

ABD, curta-metragem, Embrafilme e Concine:

A ABD, ela foi reorganizada pelas pessoas que faziam filme de curta-metragem e frequentavam a Jornada de cinema na Bahia. O movimento de curta-metragem ele conquistou um dispositivo legal, que era a

“classificação especial”, que levava os curtas aos cinemas e isso ensejou uma maior organização, até nacional, do realizador de curta-metragem que veio a possibilitar, aquela lei de 1975, que fez uma reforma institucional da área cinematográfica, extinguiu o INC e reformulou a Embrafilme e criou o Concine, e incluiu um dispositivo legal, um artigo dessa lei, o artigo 13º, que criava uma reserva de mercado pro curta-metragem que só foi regulamentada 2 anos e meio depois no segundo semestre de 77. Mas nesse momento quem gestava isso, que propunha e defendia isso eram os curta-metragistas ativos, eu não era um deles, eu não participava da realização de filmes naquele momento.

Parque Lage e suas influências, equipamentos, *Fênix* e Corcina:

Em 1977 eu me reaproximei do Parque Lage, onde havia um cineclube o Cine Ave coordenado pelo Sérgio Santeiro. O Sérgio Péo era uma pessoa ativa também nesse cineclube e o Sérgio tava realizando um filme, acho que era *Rocinha Brasil 77*, e era fotografado pelo Ricardo Joaquin um talentosíssimo fotógrafo que morreu, se suicidou muito jovem. E o Ricardo Joaquin era namorado da Sandra Werneck e tinha fotografado um filme pra Sandra, o primeiro filme da Sandra. Sandra fez, 1, 2 ou 3 filmes super-8 e logo depois fez um filme 16mm chamado *Bom dia Brasil*, fotografado pelo Ricardo Joaquin. A Sandra era de certo modo cria também desse cineclube coordenado pelo Santeiro num momento muito interessante do Parque Lage. A Escola de Artes Visuais era dirigida por um artista o Ruben Gerchman que conseguiu reunir lá uma série de atividades muito interessantes. Cursos livres, um desses cursos era comando pelo Cacaso, Carlos Alberto Brito, acho que é o nome do Cacaso, não me lembro exatamente, e o Cacaso adotou um texto do Roberto Schwartz que tinha sido publicado em Paris e foi traduzido artesanalmente e era o texto base desse curso. Era um curso que se

propunha a pensar na atividade cultural brasileira entre o golpe de 64 e o AI-5, naqueles 5 anos que vão entre 64 e 69. E eu que reunia uma massa crítica bastante... Esse texto é um texto brilhante, continha algumas ideias interessantíssimas, um grande texto, do grande Roberto Schwartz, servia então de base pra nossa reflexão. E eu que tinha então uma série de documentos, de textos, publicações, exemplares da revista Civilização Brasileira, levei esses materiais pro curso e acabei tendo uma participação bastante forte, marcante, que era frequentado por pessoas um pouco mais jovens, eu trazia de certo modo, um testemunho direto, juntamente com o Cacaso, que tava no curso, coordenava o curso, de alguns episódios que eram citados pelo Roberto Schwartz. Desse curso resultou a reunião de 5 pessoas, eu e mais 4, a Sandra Werneck, a Silvia Rossi que era companheira do Gerchman, a Ivone Daimar e o Márcio Doctors e nós 5 nos propúnhamos a fazer uma publicação, e a Sandra propôs por que não fazermos um filme e então fomos nos orientando pra ideia de fazer um filme. Começamos a fazer uma pesquisa e fizemos uma proposta a Funarte, pra Funarte patrocinar essa pesquisa. A Funarte então deu recursos, patrocinou esse projeto e nós começamos a pesquisar acervos fotográficos e acervos de imagem em movimento sobre o período de 64 a 69, reunimos um material interessante e eu fiz uma viagem então com a Sandra. Nós começamos uma relação afetiva, a Sandra ficou grávida da nossa filha, que tem hoje 26 anos e é uma realizadora de cinema, tá lá em Letícia na Colômbia, pesquisando um personagem pra um documentário sobre fronteiras, nesse momento. Um documentário com personagens que vivem situações características de fronteira né.

E naquele momento então, a Sandra grávida, o pai dela recém falecido, tava recebendo uma herança como herdeira única foi um processo rápido, ela tinha o recurso na mão e nós nos propusemos então a comprar o equipamento e viajamos. Fomos a Europa,

voltamos por Nova York e trouxemos uma câmera 16mm, um tripé, um gravador Nagra 3 e alguns microfones. Era uma Fresoline, uma câmera 16mm, parecida com a CP, uma adaptação da Auricon que podia gravar com a cabeça magnética, mas nós nem tínhamos a cabeça magnética, isso era adotado pelas televisões, nós gravávamos separadamente com o Nagra, mas era uma câmera leve, portátil 16mm, tinha uma lente reflexa, não era nem uma câmera reflexa, era só uma lente reflexa, era um equipamento da Sandra e eu alugava esse equipamento, comecei então a gravar, fazer algumas gravações com o Nagra, fiz uma assistência com a Silvia Alencar, irmã do Heron Alencar, técnico de som atuante hoje. A Silvia se afastou da atividade de cinema, ela tinha gravado som no "Idade da Terra" do Glauber com o companheiro dela, o John Sherman que tinha fotografado o filme, fiz uma assistência com ela rápida e continuei gravando e graças ao ambiente da cooperativa que nós formamos naquele momento, a Corcina, eu pude me exercitar no som direto em sucessivos filmes de curta-metragem que nós fazíamos em condições de ação entre amigos.

A volta à ação cultural e a Corcina em seu primeiro momento:

Quando eu e a Sandra voltamos dessa viagem, com esse equipamento, encontramos os 3 outros membros do grupo dispostos a seguir um caminho separado, eles tinham afinado interesses comuns e estavam voltados pra fazer um filme que fosse na verdade uma expressão artística, plástica, quase que uma daquelas obras de quase cinema, obras de artistas que usam o filme como um suporte, mas na verdade é mais uma intervenção no circuito artístico do que propriamente a criação de uma obra cinematográfica, no sentido da realização de um filme. Seguiram então esse caminho e eu e a

Sandra, Sandra a essa altura já grávida de 7 meses assumimos projetos individuais. Eu assumi um projeto de um filme, um documentário de média-metragem sobre o tropicalismo que acabou mudando de característica e a Sandra um pouco mais tarde, no começo de 69, depois que a Maia nasceu, assumiu um projeto de curta-metragem sobre travestis que se chama *Rito de Passagem*. O projeto que acabou resultando no *Fênix* foi se tornando um curta-metragem por que eu queria aproveitar a oportunidade da lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem acompanhando um longa estrangeiro. Então achei mais oportuno fazer um curta que poderia me proporcionar uma renda que me permitisse fazer um outro filme do que fazer um média-metragem que não ia ter circuito, não ia ter muita oportunidade de exibição e iame dar um retorno material, ia alavancar a continuação de uma atividade de realização cinematográfica. Esse processo é quase simultâneo à Corcina, porque essa decisão de fazer um filme ela é amadurecida ao longo de 78, a decisão de fazer esse filme não um média, mas um curta, acontece exatamente na virada de 78 pra 79, minha filha, Maia nasce dia 2 de janeiro de 79, a Corcina é um projeto que se estabelece em 78. Então o processo de realização desse filme, seja média, seja depois o curta como eu resolvi fazê-lo, eu fui me aproximar as pessoas que estavam procurando fazer filmes através do CineAve, o cineclube do Parque Lage, descobri que existia uma entidade, que era a ABD, fiz um curso com o Roberto Duarte, no ano de 1978, no primeiro semestre de 78, um curso de fotografia de cinema, no parque Lage, Sandra também fez esse curso, minha intenção era me tornar fotógrafo de cinema ao mesmo tempo que realizador de filmes e documentarista.

O ano é mais ou menos, o período, é o período das greves no ABC paulista, o movimento que vai redundar na formação do PT, o movimento pela Anistia. Então é um movimento de repolitização da sociedade brasileira e de certo modo, eu, não só através do curso ali

com o Cacaso em torno do texto do Schwartz, mas todas essas atividades, o meu movimento é um movimento de reinserção numa atividade político-cultural. Exatamente meu movimento nos anos 67, 68, que foi resultar numa militância bastante intensa e absoluta e exclusiva, profissional, nesse momento eu voltei pelo mesmo caminho de uma atividade cultural, no caso não cineclubista, mas assim, uma reflexão sobre aquele período anterior no Parque Lage e a necessidade de fazer alguma coisa como resultado dessa reflexão, uma publicação, um filme, e ao optar por um filme eu fui me aproximar ainda mais então daqueles que estavam realizando filmes e filmes de intervenção. Filmes sobre os grevistas do ABC, filmes sobre a Anistia, filmes sobre o movimento do curta-metragem e então descobri a ABD e ao descobri a ABD, no ambiente da ABD no RJ, surge a proposta de fazer uma cooperativa. Pra quê uma cooperativa? Os realizadores pra inscrever seus filmes, credenciar seus filmes, a ocupação da reserva de mercado de filmes de curta-metragem, eles precisavam de uma produtora e esses realizadores independentes, ciosos de sua independência, não queriam contratar uma produtora, pagar taxas pra uma produtora, consideravam isso lesivo, surgiu então uma ideia de uma produtora coletiva, uma firma coletiva que proporcionasse um ambiente de discussão de cinema, de cooperação, de esforço cooperativo em torno da realização dos filmes. Essa era a ideia central da Corcina, que se gesta ao longo de 78, toma força no segundo semestre de 78, eu então me junto as pessoas que estavam na frente desse processo que eram o Sérgio Péo, o Lúcio Aguiar, logo chega o Jorge Abranches, ele chega num segundo momento, mas esse segundo momento é muito rápido, se dá no começo de 79. Fazíamos reuniões que chegavam a 25 pessoas, 30 pessoas.

A pessoa que catalisa esse processo de formação da cooperativa é o Sérgio Péo. Se nós formos assistir os primeiros filmes do Péo, o

Rocinha Brasil 77, Cinemação – curta-metragem, Cinemas fechados, são filmes de intervenção. *Rocinha* é um filme sobre a favela, a comunidade da Rocinha, tem um brilhante plano sequência que compõe talvez 90% do filme, uma câmera na mão do Ricardo Joquin magnífica. Depois ele faz *Cinemação – curta-metragem* que é um filme panfleto de defesa da lei do curta, é um filme que expõe a contradição com os exibidores e ataca o boicote que os exibidores vinham promover com a lei de obrigatoriedade de exibição do curta brasileiro junto ao longa-metragem estrangeiro nas salas de cinema. É um filme de intervenção, é um filme filmado dentro dos ônibus, com os curtas-metragistas distribuindo os panfletos pra esclarecer a população sobre os verdadeiros objetivos da lei do curta. “Cinemas fechados” que é um filme sobre o bloqueio que os exibidores estabelecem ao filme de curta-metragem, também é um filme de intervenção. Filmes muito politizados, mas tematizando o front cultural, a atividade cinematográfica, especificamente um curta-metragem como um instrumento de política cultural. Essas eram as ideias e essa era a obra, a intervenção do Sérgio Péo, ele era a grande referência para a formação da Corcina; ele aglutina pessoas. De modo que os primeiros que chegam, que se reúnem na proposta da cooperativa estavam sintonizados da sustentação da lei do curta organizando os realizadores em torno de uma empresa coletiva, mas o caráter empresarial não tava em primeiro plano. O que tava em primeiro plano era organização de um movimento político-cultural.

Corcina, segundo momento:

A cooperativa se organiza, aquelas pessoas não eram pessoas com grande talento gerencial/empresarial, mas ao mesmo tempo a ideia da Corcina era uma ideia bastante sedutora empresarialmente e

acaba atraindo pessoas que tinham mais vocação empresarial. Jorge Abranches, por exemplo, era um vendedor de títulos do Motel Clube Minas Gerais extremamente bem sucedido, uma pessoa que tinha patrimônio, propriedades e resolveu realizar filmes. Sergio Rezende e Mariza Leão vinham de vários curtas e da criação de uma produtora, começavam a realizar o primeiro longa, que era um longa documental "Até a última gota". Eram pessoas bastante centradas e bastante organizadas na sua atividade cinematográfica. Eram pessoas que foram trazidas pra cooperativa pra organizar a cooperativa na sua dimensão empresarial, pra que ela pudesse dar certo, porque era um movimento com intenções nobres, politizado, mas que não ia, não estava conseguindo encontrar o leito de sua viabilidade propriamente empresarial.

É um segundo momento não há a menor dúvida. O divisor de águas é nitidamente a superação do primado das questões político-ideológicas, ou seja, da cooperativa como um grupo que se organiza para fazer uma intervenção político-cultural, a substituição desse primado pelo primado da organização empresarial, ou seja, para que a Corcina possa se viabilizar enquanto cooperativa, pra que ela não dependa mais da taxa de administração dos cooperados, do capital que é pago, a cota de cada sócio cotista, pra que isso não esfumasse, pra que a gente não fique eternamente dependendo disso como uma taxa que como sócios de um clube pagam pra manter as despesas da sede e de seus funcionários que a cooperativa portanto possa ter uma atividade produtiva que gere um lucro e que o reinvestimento desse lucro fosse limite ao desenvolvimento da cooperativa como uma empresa, com 50 sócios, é preciso dar uma feição propriamente empresarial pra ela, então esse grupo promete uma organização empresarial pra cooperativa.

Eu me via um pouco identificado com os dois segmentos, ou seja, ao mesmo tempo que eu comungava com todos os propósitos que

originaram a cooperativa, era visível que ela não tinha condições de continuar a existir na medida que o próprio mercado do curta-metragem tava sendo atacado pelos exibidores e os filmes não estavam proporcionando a renda que nós esperávamos. Havia uma sangria dos recursos que eram colocados. Ou seja, o capital dos associados era usado pra pagar o aluguel da sede, pra pagar despesa administrativa, o contador, que era um contador-gerente. De maneira que todo dinheiro que entrava, saía para essas despesas. Não se conseguia capitalizar nada e esse grupo surgia com propostas gerenciais que acenavam com um saneamento e com a criação de bases que possibilitavam a verdadeira estruturação da cooperativa como atividade econômica: a criação de um banco de negativos, em uma atividade econômica que possibilitasse então a viabilização dos próprios projetos que vinham da fase anterior: um circuito de salas de exibição em convênio com a COHAB nos conjuntos habitacionais, salas para a exibição de filmes brasileiros, um projeto de distribuição de filmes de curta-metragem independente, organizado de forma mais empresarial, mais consistente De modo que eu via se aquele grupo não fosse bem-sucedido nas suas propostas, certamente a cooperativa fecharia porque o projeto originário da cooperativa não tava permitindo uma atividade que acumulasse condições pro crescimento da cooperativa, pelo contrário, a cooperativa era completamente dependente do mercado de exibição do filme de curta-metragem, que não era uma mercado, na verdade era um reserva, na verdade era uma exibição obrigatória. E, na medida em que os exibidores não estavam mais programando os filmes da cooperativa, estavam mandando fazer filmes próprios, estavam comprando filmes dos realizadores independentes, toda produção independente ficava guardada na Embrafilme que era a distribuidora onde nós colocávamos os filmes, a renda daí não vinha. Ou seja, não vinha renda praticamente de lugar nenhum; a cooperativa estava fadada ao fracasso. Então, eu via nesse grupo uma possibilidade de

sobrevivência da cooperativa. Eu compus com esse grupo fortalecendo numa campanha de sucessão a candidatura de Sérgio Resende à presidência. Eu tinha sido secretário-geral na gestão do Péo e fui na gestão do Sergio Rezende vice-presidente, e num terceiro momento assumi a presidência da cooperativa num momento já de crise aberta.

Maturidade precoce, Silvio Da-Rin e a Corcina:

Você fala de uma maturidade precoce, eu propriamente não me identifico com esse conceito, porque eu acho que não se trata de maturidade. O que eu trazia, eu acho, naquele período ali, 78, 79, era um somatório de experiências que não era muito comum pras pessoas que estavam envolvidas na cooperativa, em primeiro lugar eu acho que fui marcado, não só por uma atividade cineclubística, aí sim precoce, aos 16, 17 anos assumindo a presidência da Federação de cineclubes do RJ, ainda com 17, mas principalmente por uma reflexão sobre o Brasil precoce e intensíssima. O que nós fazíamos em 68, 69 era ler, pensar e discutir. Nós cobríamos pontos, fazíamos encontros de rua ou preparávamos ação, visto hoje eram pequenas intervenções. O grosso da sua ocupação do tempo era ler, pensar e discutir sobre o Brasil e alternativas para o Brasil. Tática, estratégia, caráter da sociedade brasileira, caráter da revolução brasileira, essas eram as questões. Quando eu entrei pra universidade, fui fazer o curso lá na PUC, o ciclo básico de ciências-sociais, o meu aproveitamento era bastante impressionante, meu CR era muito alto, exatamente porque eu trazia uma massa crítica que não era comum pras pessoas que naquele momento estavam entrando na universidade. Eu tinha um volume de leitura sobre os Brasil principalmente os sociólogos da USP: Otávio Iani, Paul Singer,

Weffort, o próprio Fernando, eu tinha leituras e releituras daqueles livros, tinha uma compreensão do Brasil bastante desenvolvida. Em seguida, pra sobreviver, eu comecei na atividade de jornalística, eu comecei a escrever em jornais, nas redações da Última Hora, do Correio da Manhã e do O Jornal, trabalhava na editoria da internacional e depois no Segundo Caderno. O eu me fazia também estar lendo, pensando, escrevendo, publicando, eu não era um articulista, trabalhava com materiais que chegavam, até certo ponto tava processando esses materiais e em seguida eu fiz um curso de design. O que se aprende em um curso de design? Essencialmente metodologia. Qual o primado do design? Projetar antes de executar. Eu sou virginiano por formação então tenho uma facilidade de organização das ideias. Então, tudo isso permitiu fazer de mim um comunicador, uma pessoa razoavelmente articulada. Eu acho que isso formava uma personalidade, uma pessoa, que chegou em um movimento mais ou menos espontâneo de realização de curta-metragem com um conjunto de pequenas bagagens que formavam uma pessoa com certa capacidade organizativa, de organização e de comunicação. E a Corcina tava precisando pra se formar propriamente, porque havia ideia, um ideólogo importante o Sérgio Péo que tinha ações, intervenções importantes, sobretudo os filmes, era um arquiteto, um projetista, mas que não era uma pessoa muito organizada, propriamente. Ele era organizado o suficiente pra fazer os filmes dele, mas tinha um caráter um pouco caótico, na própria reflexão e nas propostas dele. Tinha uma tendência mais anarquista, vamos dizer assim, então eu acho que eu trouxe uma experiência que possibilitou alguns caminhos organizativos pra cooperativa. Acho que trata-se menos de maturidade e mais dessas características de personalidade.

2º grupo da Corcina:

No momento em que esse segundo grupo se aproxima da cooperativa, que é exatamente o momento em que a gente assume uma sede própria, que tem seus custos, que é uma sala em Copacabana, herdada da Corisco, que era uma produtora que tinha característica de cooperativa de certo modo também. Reunia um conjunto de sócios amplo, pessoas com experiências diferentes, vocações diferentes. Ismael que se tornou técnico de som, o Joffily que tava se tornando fotógrafo, mas todos também realizadores, com aspiração a realização, você, Jorge Abranches, pessoas que se aproximaram da Corisco que viram na cooperativa uma possibilidade interessante, sintonizada com o momento ali da cultura brasileira, da política no Brasil e do movimento de curta-metragem, se aproximaram e aquela sala então foi uma herança que nós assumimos, começamos a pagar aquele aluguel. Acho que o Teodoro, contador, veio também, se não me falha a memória, da Corisco. Não, alguém trouxe, acredito que o Jorge Abranches tenha trazido. Eu sei que havia ali então uma estrutura e a gente tinha que dar conta dessa estrutura. E as propostas, os projetos da cooperativa que eram projetos marcados por um grande idealismo, extremamente salutar, mas que não tava conseguindo se traduzir em propostas práticas que viabilizassem o funcionamento empresarial da cooperativa, nós vimos nesse grupo uma possível resposta pra isso. Sérgio Rezende, Mariza Leão, o próprio Jorge Abranches, esses é que traziam uma maior maturidade, já tinham um maior número de curtas realizados e tinham suas produtoras que funcionavam de forma satisfatória. Não tinham esses compromissos ideológicos, mas ao mesmo tempo tomaram a cooperativa, no bom sentido.

A Cooperativona e a Corcina:

O cooperativismo era uma atividade regulamentada pelo Governo Federal e cabia ao Ministério do Interior, ao Incra, cuidar da questão das cooperativas, por que grande parte das cooperativas que se fundou no Brasil eram agrícolas. E essa legislação estabelecia que em cada região do país só poderia haver uma, o ideal era que houvesse uma cooperativa pra cada setor de atividade econômica. Como existia uma Cooperativa Brasileira de Cinema...

Eu me lembro que alguns realizadores de longa metragem interessados em assumir um circuito de exibição de salas populares de cinema de rua, bem estabelecidas no subúrbio, na zona norte do RJ, uma cadeia de exibição decadente que tava sendo colocada a venda pela Pelmex. Esse grupo que tinha algumas lideranças mais ideológicas como Leon Hirszman, Geraldo Sarno e reunia também Nelson Pereira dos Santos, acho que foi o presidente da cooperativa num primeiro momento, mas não era uma pessoa ativa; reunia também o Marcos Farias, acredito que o Miguel Góes. Esse grupo pleiteou um financiamento da Embrafilme pra esse projeto e constituiu a cooperativa. Era uma cooperativa de exibição e, como eles conseguiram registro do Incra antes de nós, pra nós obtermos o registro nós precisávamos ter a concordância desse grupo e esse grupo cioso dessa prerrogativa não facilitou as coisas num primeiro momento, quem fez as gestões de forma sedutora e simpática foi o Sérgio Péo, ele foi quem se aproximou do Leon, do Geraldo Sarno e do Marcos Farias, e os convenceu de que o nosso projeto era completamente distinto, era uma cooperativa de distribuição especificamente voltado para viabilização da reserva de mercado dos filmes de curta-metragem e que não eram projetos absolutamente conflitantes, poderia se estabelecer cooperações, podiam ser até complementares em algum momento.

O caso Antônio Pitanga, os objetivos da cooperativa, o projeto COHAB:

Eu me lembro nitidamente de uma reunião que aconteceu na sede da Lente Filmes, ali em Botafogo. Uma reunião com mais de 20 pessoas, 30 pessoas, uma reunião importante no processo de aglutinação de forças e interesses para a criação da cooperativa em que tava presente o Pitanga, Antônio Pitanga. Que vinha recentemente da realização de um filme, chamado "Na boca do mundo" que ele tinha realizado, acho que em 78. E ele tava interessado em um segundo longa-metragem e viu na cooperativa um instrumento pra isso e apresentou na reunião toda uma interpretação da cooperativa, como uma cooperativa de produção. Eu me preocupava muito com essa colocação porque eu sentia que aí poderia existir um germe de divisão e de destruição da cooperativa no próprio nascedouro. Se a cooperativa passasse a financiar, produzir filmes de alguns realizadores, como o potencial de capitalização da cooperativa era muito pequeno e os recursos necessários na realização de um filme, sobretudo um longa-metragem, era muito grande, havia um desequilíbrio evidente aí e algumas pessoas que traziam uma certa experiência, de algum longa anteriormente realizado, iam facilmente absorver uma parte muito substancial do recurso da cooperativa e não ia permitir que o projeto originário de constituição de uma firma coletiva e de possibilitar a distribuição dos filmes no mercado compulsório, usando ainda a Embrafilme como braço operacional de distribuição, mas uma cooperativa fazendo a promoção dessa distribuição, esse projeto ele poderia não se viabilizar. E eu estava especialmente interessado num ambiente de fomentação de discussão que a cooperativa proporcionava, ou seja, reunir realizadores progressistas, pessoas comprometidas com certos objetivos mais nobres da ocupação do mercado, que não eram ocupar o mercado por ocupar o mercado, pra fazer dinheiro com os curtas, mas pra fazer um determinado tipo de cinema, mas teriam que chegar as telas dos cinemas, pra que a renda dos filmes voltassem, pra que então outros projetos mais ambiciosos pudessem se desenvolver. Um desses

projetos eram as salas populares. Era o chamado projeto COHAB, pequenas salas de cinema nos conjuntos habitacionais. Eu defendi contra essa proposta do Pitanga que ficou indignado "se não é pra produzir filmes essa cooperativa não me interessa", saiu e Sérgio Péo disse "Pô Silvio, você não precisava ter explicitado essa diferença num primeiro momento, porque o Pitanga é um realizador, é um cara importante, tem um certo nome, uma perda". Só deixei as coisas claras, estamos formando uma cooperativa precisamos ter o nosso norte definido, nós estamos nos organizando em torno de que? Nós não podemos ser uma cooperativa de tudo, de produção, de distribuição, de exibição, nós não temos recursos pra isso, podemos nos tornar muitas coisas com o passar do tempo, a qual o nosso foco inicial? Essa não é uma cooperativa que reúne realizadores independentes que tão tentando criar uma plataforma pra fazer seus filmes chegar a reserva de mercado através da Embrafilme como distribuidora? Então vamos nos unir em torno disso, vamos consolidar a cooperativa em torno desse projeto e então novos projetos surgirão. Revemos algumas propostas. Essa questão da cooperativa com a produção foi um divisor de águas num primeiro momento e eu me coloquei muito claramente em relação a isso. Fizemos muitos filmes na Corcina, mas eram iniciativas individuais dos realizadores que eram independentes. Cooperativa dos realizadores cinematográficos autônomos, Corcina, e esses realizadores, com as relações pessoais que se formavam no ambiente, na convivência da cooperativa. Silvio Da-Rin é um técnico de som, fulano é um fotógrafo, o Beltrano é um produtor, o Cicrano tá interessado em fazer uma assistência de direção. As equipes se formavam, as pessoas cobravam pouquíssimo, às vezes não cobravam. Beltrano tem uma câmera, tem um gravador, uma sobra de negativo, tem um negativo de som ótico, então seja, o ambiente proporcionava relações informais que iam viabilizar o filme de forma diferenciada, mas isso não configura uma cooperativa de produção no sentido de que existe um capital e ele é colocado num

filme e a renda desse filme vai gerar então um investimento em outro filme. Até porque essas rendas não existiam, porque não havia efetivamente um mercado, esse foi um ponto fundamental e a cooperativa na verdade só não foi pra frente porque ela se baseava num mercado que não era um mercado, era um dispositivo legal que foi contestado pelos exibidores, a renda não existiu e como não havia renda a cooperativa enquanto uma empresa não tinha mais sustentação.

A pré-produção intelectual *de Fênix*:

Eu cheguei ao cinema como um cinéfilo, como uma jovem cinéfilo através do cineclubismo. Tive um longo hiato até me reaproximar do cinema com intenções de realização. Realização pra intervenção, não pra me tornar um cineasta, um profissional de cinema, num primeiro momento não era essa a minha intenção. De modo que o meu primeiro filme, o *Fênix*, ele é resultado de uma ânsia de intervenção num momento de repolitização da sociedade brasileira: 78, 79, 80. O projeto era um filme sobre o tropicalismo, sobre o momento de 1968, um cruzamento de diversas correntes artísticas e do ambiente político-cultural que se respirava. O projeto mais ambicioso, um média, talvez um longa-metragem, eu não estudei cinema, eu não tinha feito assistência em nenhum filme, eu não tinha nenhuma atividade prática cinematográfica. Eu me lancei então, fiz um curso de fotografia de cinema com Fernando Duarte, acompanhei a Sandra na compra de um equipamento, reuni as pessoas que estavam fazendo cinema pra aprender fazendo. Fruto dessa massa crítica reunida no curso do Parque Lage com o Cacaso, em torno desse texto do Roberto Schwartz, dessa reflexão sobre política e cultura no Brasil entre 64 e 69. Alinhei ideias pra um projeto, fiz uma série de entrevistas, fundei algumas coisas e tava no processo de montagem desse filme. Usei bastante material de repertório, fruto desta pesquisa que foi financiada pela

Funarte, os remanescentes do grupo desistiram desse projeto e eu fui o único que persisti, de modo que esse material continuou comigo e eu tava montando. Mariza Leão teve uma importância considerável, mostrei pra ela o filme em montagem e ela me ajudou a perceber que eu deveria focar melhor meu material. Ao mesmo tempo com esse desejo de intervenção mais imediato, vendo o curta-metragem com espaço de exibição que estava ali disponível naquele momento e vendo pouca perspectiva na circulação de um filme de média metragem, pragmaticamente optei por sintetizar o meu projeto, o meu argumento, e fazer um curta metragem que ele tivesse um prólogo em 64 e basicamente fosse um filme sobre esse ambiente político-cultural de 1968. É um filme muito impressionista. Não tem locução, tem uma sucessão de sequências que dão conta de diferentes prismas, de diferentes faces da interação daqueles que faziam teatro, literatura, cinema, artes plásticas no Brasil nessa transição do golpe até o AI-5. O filme começa com o golpe de 64 e termina com a decretação do AI-5. Na verdade foi a minha escola de cinema. Eu gravei o som desse filme, acompanhei a montagem dia-a-dia, nos trinta períodos de montagem com o Leão Cassidi que foi o montador do filme, na moviola da TVE onde eu consegui um apoio. Um filme que traz um pouco dessa massa crítica que eu reuni naquele período anterior, mas refletem principalmente as minhas intuições. E essas coisas persistem, elas envelhecem menos, você ao rever fica fascinado com esse frescor, você se identifica com outro momento de manifestação mais pura, mais genuína, mais intuitiva.

Igreja da Libertação:

O *Igreja da libertação* que eu fiz depois de fazer alguns outros filmes, um projeto mais maduro, de um filme de 9 minutos, mais construído, mas ao mesmo tempo envelheceu muito mais rapidamente, até por isso, ele traz menos intuições e mais elaborações. Essas elaborações

se tornam facilmente tapadas. Eu acho que as intenções que eu tinha no momento em que eu realizei *Igreja da libertação* eram completamente diferentes daquelas que eu tinha 6, 7 anos antes quando realizei o *Fênix*. O *Fênix* era uma necessidade de intervenção. A "Igreja da libertação" era um filme que repercutisse, que pudesse ter um caminho pela televisão, era um filme que pudesse alavancar perspectiva de um outro filme mais ambicioso, ou seja, ele tem uma característica de mais institucionalidade do que o primeiro que é mais intuitivo, é mais autêntico, no sentido da expressão da personalidade que quer de algum modo intervir.

Mutirão:

Mutirão é um filme que surgiu de uma circunstância. A mulher do Joatan Villela Berbel, namorada dele na época, a Branca, tinha uma amizade que o aproximou do Chico Buarque que tinha sido convidado para ser homenageado e pra dar uma canja, fazer um rápido show musical no dia da posse da primeira diretoria de uma associação de moradores de uma região periférica de Niterói, reunião de Pendotiba, essa associação se chamava UNAMP, União de associações de moradores de Pendotiba, Piratininga e Itaipú. Então o Chico, procurado pelo irmão da Branca, que veio a trabalhar depois na TVE, por um primo da Branca eu acho, irmão da Claudia, que foi companheiro do Darcy Ribeiro, os nomes estão me fugindo, esse rapaz era um cineasta independente, ele tava fazendo também seus primeiros trabalhos, ele entrou em contato com o Chico e vendeu pro Chico a possibilidade de documentar, se interessou em documentar esse show, de algum modo, eu não sei exatamente como se deu pois eu não participei disso, o Joatan conseguiu se apropriar da proposta, esse rapaz acabou não fazendo parte do projeto. Ele me convidou pra fazer juntamente com ele. Eu achei interessante documentar esse show, mas uma coisa simples, tópica. Fomos lá documentar o show no domingo, fizemos

esse registro, eu fiz o som, chamamos o Dileni Campos pra fazer a fotografia e depois eu indiquei o Emiliano Ribeiro pra fazer a montagem.

O filme começa, então, como o registro desse show. Amplia-se e passa a abordar as associações de moradores em maior profundidade. Em uma aproximação com o espírito coletivo dessas associações e das próprias iniciativas cooperativistas de cinema, o filme tem direção coletiva.

Filme de 18 minutos. Não cumpriu a lei.

Chico Buarque banca o filme inteiro.

Manufatura de estamparia de tecido (73-79):

Em 1973 a 1979 eu parei com a minha atividade como empregado de empresa jornalística. Eu trabalhava em redação de jornal e passei a viver da minha atividade como designer ou como artesão e logo dono de uma manufatura de estamparia de tecido. Nós tínhamos clientes muito bons na área, enfim, de vestuário e imprimíamos tecido. Tecidos a metro, estampas que nós criávamos e vendíamos as estampas com exclusividade, imprimíamos com exclusividade. Fazíamos camisetas, mas principalmente metros de tecido. Quando eu fui me aproximar do Parque Lage, em 77 para 78, essa era a minha atividade, minha fonte de sobrevivência e renda. Eu tinha uma série de interesses culturais diletantes, mas minha inserção profissional era essa. Na medida em que eu fui me interessando pela atividade de cinema e sobretudo quando eu trouxe esse equipamento com a Sandra. Chegamos em meados de agosto de 78. Eu comecei a

procurar caminhos de utilização desse equipamento e colocar em prática os ensinamentos que eu tinha absorvido no curso do ?????? (1:29). E rapidamente eu percebi, aí numa abordagem muito pragmática da minha situação profissional, eu tava aspirando uma transição, eu tava interessado em migrar para a atividade cinematográfica.

Início da carreira como técnico de som:

Voltar a atividade cinematográfica do meu início dos meus interesses na adolescência como cineclubista, mas voltar como realizador e precisava a essa altura com 27, 28 anos de idade um caminho, na verdade com 29 anos de idade, já com uma filha que ia nascer, precisava de um caminho que não fosse mais diletante. E aí eu percebi que a atividade de fotógrafo implicava num percurso longo, numa longa maturação. Tinha trazido uma câmera, um tripé e um fotômetro visando uma gradual profissionalização como fotógrafo e ao mesmo tempo tinha uma formação como designer, uma educação visual bastante sofisticada, a ESDI era o curso de referência na área do designer, foi a primeira escola de designer. Todo currículo vinha da escola de Hume que era a grande referência nos anos 50 e 60 para a formação de designer no mundo, então a formação visual, a educação visual sofisticada a coisa tava apontando para ali. Mas por motivos estritamente pragmáticos eu comecei a plugar o equipamento de som, a ouvir, a gravar, fazer gravações experimentais e vi ali uma possibilidade mais rápida de assumir uma função técnica paralelamente a atividade de realização que era completamente diletante, embora houvesse um mercado pro curta e eu visse ali uma perspectiva de profissionalização a renda de um filme que gera a possibilidade de fazer um outro e assim sucessivamente. E também a locação daquele equipamento, eu

cuidava diretamente disso, patrimonialmente o equipamento era da Sandra, depois eu vim a adquirir esse equipamento, fazia permutas com ela e adquirei esse equipamento, mas eu gerenciava e tomava conta, fazia essas locações. E esses foram os meus caminhos de aproximação aos realizadores, alugando equipamento e começando a trabalhar como um técnico de som.

Um desses trabalhos, exatamente no meio de 79 me levou a Nicarágua pra levar a vitória Sandinista, pra filmar a Revolução Sandinista. O Paulo Adário que é ainda ou era, o representante do Brasil no Green Peace - com sede agora na Amazônia - ele tinha sido um jornalista, tava interessado na realização de filmes e começou junto com a companheira dele na época que era a Lúcia Murat, jornalista também. Os dois se interessaram pela realização de um filme sobre a Revolução Sandinista, foi o primeiro projeto cinematográfico da Lúcia e do Paulo, foram então pra Nicarágua com uma Bolex e com um pequeno gravador, filmaram algumas coisas, voltaram pro Brasil, processo na Nicarágua avançando rapidamente, eles ansiosos por fazer alguma coisa, por voltar e filmar em condições um pouco mais estruturadas me convidaram e eu então fui. A Sandra se convenceu, colocamos o equipamento e eu coloquei o meu trabalho e fui pra uma remuneração que viria acontecer e nunca aconteceu. A produtora responsável era a produtora do Marcos Altberg que na época era sócio do Sérgio Snor, Diadema filmes e fomos pra Nicarágua. Eu, o Paulo, a Lúcia tava gravidíssima da Júlia e não pôde ir, Paulo ia fotografando, eu gravando som e nós levamos uma pessoa magnífica que é o Eduardo Homem que toma conta da TV Viva, veio a desenvolver o projeto da TV Viva lá em Olinda, Pernambuco. Um projeto maravilhoso de difusão de cinema e audiovisual em comunidades na periferia de Recife. O Eduardo Homem vinha de uma experiência interessantíssima. Ele tinha sido militante também da dissidência da Guanabara, como a Lúcia, foi pra

França, e ficou exilado na França por um bom tempo e na volta ele passou por Moçambique e junto com a Sônia, companheira dele, na época escreveu um livro, um alentado volume. E ele interessado na revolução sandinista queria ir e amigo e companheiro de geração de Paulo Hadad foi convidado. Então ele foi como uma cabeça, uma pessoa eu estava ali entre nós sem nenhuma função técnica específica, mas pra compor uma equipe sem atribuição técnica, mas foi de uma importância absolutamente fundamental, formamos uma trinca bastante equilibrada, graças a presença do Eduardo Homem.

Ficamos três semanas na Nicarágua. Nós chegamos lá antes da chegada dos Sandinistas. Quando nós chegamos na Costa Rica o Somoza tinha abandonado Managua e o presidente do Congresso tinha assumido interinamente a presidência, ele ficou 24hs na presidência, ou um tempo mais, menos de dois dias na presidência, nós estávamos na Costa Rica, soubemos que ele tinha abandonado a presidência, o país estava vacante, não tinha presidente, o poder estava desocupado, os sandinistas iam ocupar e nós fizemos um rápido voo de 40 minutos de San Jose, da Costa Rica, chegamos no 2º avião, o 1º foram os jornalistas que estavam fazendo a cobertura para a Frente Sandinista de Libertação Nacional que pegaram logo o 1º voo e nós pegamos o de 1h 30 depois. Chegamos quando o Comandante Zero tava chegando na Manágua, a 1ª tendência, das 3 que faziam a luta armada contra o Somoza, nós filmamos a chegada deles, filmamos a chegada dos outros, filmamos a manifestação da vitória no dia seguinte, ou seja, filmamos as 3 primeiras semanas do poder Sandinista e eu cheguei ao Brasil de volta dessa experiência absolutamente fascinado e completamente decidido a só fazer cinema, de preferência aquele tipo de cinema. Eu não queria fazer mais nada da minha vida e propus imediatamente a venda das minhas cotas da nossa empresa, a estamparia de tecidos que era minha e de mais 3 sócios. Pra mim foi o fim e pra todos foi,

resolveram vender todos, começamos os quatro e vamos vender os quatro. E vendemos pro grupo Newsplan, fizemos ali uma grana e com esse dinheiro eu sobrevivi durante um bom tempo, botei na produção do "Fênix". Com isso eu fiz o "Fênix" e segui o meu caminho gravando o som direto, ou seja, continuei isso em 79, 80, 81, continuei fazendo trabalho de som, graças em grande parte, a esses esforços de cooperação. "Vamos lá, vamos nessa" e fomos pra Nicarágua fazer. Na cooperativa "Vamos fazer um filme" aí o Frederico falou "vamos fazer um filme na Mangueira", aí punha lá o equipamento, punha lá o meu trabalho, fazia e fui me exercitando e fui ganhando experiência, fui acompanhando a transcrição de som, fui percebendo as deficiências, os defeitos, as limitações e fui me aperfeiçoando.

Curso de som na UCLA:

De repente surge uma oportunidade, lançada pela Embrafilme, de cursos de aperfeiçoamento pra profissionais, de reciclagem profissional, um desses cursos era um curso de som que Carlos Augusto Machado Kalil, diretor de Operações Não-Comerciais da Embrafilme tinha conveniado com a universidade da Califórnia, como setor de extensão da UCLA, então uma proposta de passar 7 semanas em Los Angeles e eu fui junto com 4 técnicos de som de São Paulo: o Bira, o Romeu Quinto, o único que ainda continua no Brasil exercendo atividade, além de eu próprio; a Magda Vanderville (??????) que hoje vive na Holanda, o Bira vive nos EUA e o David Pernington que fazia uma dupla de som com o Romeu Quinto e que hoje mora em Brasília e dá aula de fotografia no curso de cinema da Universidade de Brasília. Passamos lá essas 7 semanas, e logo quando nós chegamos, na apresentação do curso. O que consistia o

curso? O curso era formado de visitas, nós visitávamos set de filmagens, visitávamos escritório de especialista em acústica, estúdios de transcrição, salas de edição, estúdio de filmagem, especialista em composição de trilhas, lojas de locação de equipamento e nos foram disponibilizadas 2 latas de negativo 16mm pra nós queimarmos esse material pra fazer alguma coisa com ele. Eu imediatamente lancei pro grupo que nós devíamos fazer um filme, se tínhamos 2 latas de negativo, 20 min, nós tínhamos que fazer um curta-metragem, não podíamos perder essa oportunidade. O coordenador do curso, achou isso um absurdo "Não se trata disso. Não é isso. Vocês estão desvirtuando o objetivo", mas mantivemos a proposta. Eu e o David sentamos e escrevemos um roteiro e apresentamos pro grupo e fizemos uma direção coletiva. Cada um de nós dirigia ali uma, duas sequências. Fizemos um curto de 10 sequências. O Romeu Quinto era um personagem do filme. O filme era uma ideia muito singela, um camarada que chega em Los Angeles, capital do cinema achando que aquilo é um mundo de oportunidades e vai quebrando a cara sucessivamente, não fala inglês e vai percebendo a dificuldade de se integrar num universo que ele não conhece, que lhe é hostil, que é muito pior, mais complicado, mais selvagem do que parecia a sua imaginação. E os seus desejos e morre na praia, ou seja, a última sequência do filme é esse personagem andando na praia em santa Mônica levando a sua malinha desiludido. É um exercício singelo, desprezioso, em que nós fomos exercitando a utilização de microfones aéreos, microfones sem fio, gravação dentro de túnel, na Hollywood Boulevard, exteriores, interiores, quietos, ruidosos e acompanhamos com esse trabalho toda a cadeia de finalização de áudio, o que nos permitiu montar o filme, editar música, editar diálogo, ruídos, mixar esse trabalho. Infelizmente como ele não tinha um objetivo de ser um curta-metragem, um filme pronto, ele foi feito em reversível, uma cópia única que ficou por muito tempo desaparecido, eu recuperei

recentemente, fiz uma remasterização do som, telecinei e tô com esse material finalmente. Juntar a remasterização do som com a imagem e poder queimar um DVD pra distribuir, 25 anos depois pros meus companheiros de aventura lá na Califórnia dessa experiência formidável que foi conhecer o ambiente não só de produção, mas também de finalização e de locadoras de equipamento, ou seja, o ambiente hollywoodiano que abriu o horizonte pra todos nós com certeza, a gente compreendeu como que funciona o coração da indústria cinematográfica americana.

O curta-metragem nos anos 70, "classificação especial", os filmes "chapa branca".

O movimento do curta-metragem viveu um período excepcional na segunda metade dos anos 70 no Brasil. Um movimento que foi se gestando ao longo dos anos 70, os realizadores conquistaram o primeiro dispositivo legal, chamado de Classificação Especial, que era um nome, um certificado que alguns curtas recebiam uma vez selecionados por uma comissão que os habilitava a acompanhar longas estrangeiros num determinado número de dias de sessões por ano. Poucos filmes, em algumas sessões, em alguns cinemas. O resultado dessa experiência muito animadora pros realizadores ensejou a perspectiva da ampliação dessa oportunidade. E num dado momento de transição institucional do cinema brasileiro procurou-se conquistar um dispositivo que realmente ampliasse essa condição de exibição do curta-metragem, de acesso do curta à população.

E não me considero qualificado pra responder a sua pergunta, mas acho que ela é facilmente respondível pelo livro organizado pela Marta Alencar que trata exatamente desse momento do Classificação

Especial. Eu não tenho a impressão, mas é apenas uma impressão porque eu não atuava naquele período, de que esses eram filmes propriamente "chapa branca". O que eu sei é que havia uma produção do Programa de Ação Cultural (PAC), do Departamento de Ação Cultural (DAC), parte do Ministério de Educação e Cultura (MEC), que criava comissões, uma certa época foi coordenado pelo Manoel Diegues, pai do Cacá Diegues, criavam-se comissões ali que acabavam dando recurso para cineastas que se não eram consagrados eram um pouco mais conhecidos porque isso dava uma certa garantia de realização de filmes que eram feitos com dinheiro público. Se isso implicava num apadrinhamento, protecionismo propriamente eu não saberia dizer porque essas coisas sempre se misturam muito. Os realizadores emergentes, aqueles que estão fazendo seus primeiros filmes ou fazem filmes mais marginais, eles frequentemente desenvolvem discursos que acusam as comissões que decidem o destino de recursos públicos de filme "chapa branca", de apadrinhados e tal. Essas coisas precisam ser avaliadas com mais cuidado, com mais critério, a gente precisa frequentemente sair dessa primeira aproximação acusatória, difamatória que aqueles que se sentem marginalizados propagam, as coisas nunca são tão simples, tão fáceis. Talvez houvesse algum laço, alguma justificativa pra esse tipo de acusação, talvez não. Não sei dizer exatamente, fato é que havia um número reduzido de filmes que se beneficiavam do Classificação Especial, esses filmes eram filmes já existentes, portanto, já produzidos e essa produção era algumas vezes espontânea dos realizadores – naquele tempo os custos de produção eram baixos, algumas pessoas podiam realizar filmes quase que com recursos próprios – ou frequentemente eram filmes já realizados, portanto realizados com recurso muitas vezes públicos dessas comissões principalmente do PAC, DAC e MEC.

INC, Embrafilme, Concine e a Lei do Curta:

Fato é que não era uma produção tão numerosa assim e haviam muitos filmes que acabavam não recebendo Classificação Especial porque o gargalo era estreito, o objetivo era ampliar o gargalo e ocupar os cinemas de modo amplo e não tão restrito a alguns dias do ano por cinemas. Quando foi feita uma reformulação das instituições afeta às atividades cinematográficas, ou seja, quando resolveu se substituir a autarquia, Instituto Nacional do Cinema, por uma empresa já existente, a Embrafilme, mas muito incipiente, torná-la mais organizada, mais ampla, incorporando as atribuições do INC e criando também um órgão normativo que fazia muita falta. O INC tinha 3 braços: um braço do filme cultural – herança do Instituto Nacional do Cinema Educativo, a 1ª das instituições criadas no final dos anos 30 pelo Getúlio, com a participação do Roquete Pinto, onde Humberto Mauro atuou e criou uma ampla obra documental; uma 2ª vertente que é uma vertente normativa, o INC expedia as normas de funcionamento da indústria cinematográfica, portanto fazia a fiscalização e controle da atividade cinematográfica no Brasil; a 3ª vertente que era o apoio a produção de filmes de longa-metragem. Quando em 1969 a junta militar, entre o Costa e Silva e o Médici, cria a Embrafilme o fez com duplo objetivo: a representação do filme brasileiro no exterior e a criação de uma carteira de financiamento de filmes de longa-metragem.

Os cineastas em contato com algumas autoridades públicas simpáticas à atividade cinematográfica, acharam por bem fazer uma reforma institucional, acabaram então com o INC, acabaram com a antiga Embrafilme e criaram num ângulo especificamente voltado para a regulamentação e controle da atividade cinematográfica que era o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Havia então a proposta de que as atribuições culturais do INC ensejassem a criação

de um 3º órgão que seria justamente o Centrocine pra cuidar especificamente da atividade cultural. Aqueles que decidiram entenderam que não devia se acabar com 2 órgãos pra criar 3, acabava com 2 INC e antiga Embrafilme pra criar 2 a nova Embrafilme e o Concine, e a parte cultural do INC ficava ligada a Embrafilme como uma diretoria que era a Diretoria de Operações Não-Comerciais (DONAC) e assim foi feito. Mas aproveitou-se a oportunidade dessa lei que criava o Concine, pra estabelecer uma obrigatoriedade de incluir no programa do longa-metragem estrangeiro um curta brasileiro de características técnicas, científicas, educativas e culturais em que o órgão a ser criado por aquela lei, Concine, regulamentaria a medida. Isso assim ficou durante 2 anos, a regulamentação sempre adiada, até no momento em que foi se fazer uma comemoração, acredito de que de 80 anos de cinema brasileiro, em 1977, houve uma pressão dos curta-metragistas no sentido da regulamentação. “Vamos melar essa comemoração, a gente vai botar a boca no mundo se essa regulamentação continuar sendo adiada”. Noilton era o presidente da ABD naquele momento, teve uma participação muito intensa nessa campanha. A ABD que vinha sendo formada desde 1973 foi a instituição que encaminhou essa campanha que resultou então na resolução 18 do Concine, parece que é de agosto de 1977, que estabelece a 1ª regulamentação e aí logo se percebe que essa regulamentação era falha, porque estabelecia-se uma renda por filmes, mas não estabelecia-se limite para essa renda, então os filmes ficariam tendo essa renda indefinidamente e novos filmes chegando. Era preciso que o mercado tivesse uma relatividade, chegando a um determinado nível de renda os filmes saíam, ou seja, perderiam o certificado de Produto Brasileiro que os habilitava à exibição e aos benefícios de uma arrecadação de uma parcela da bilheteria do longa estrangeiro e seriam substituídos por outros filmes. Veio então a resolução 19 que acontece acho eu 1 mês, 1 mês e pouco depois, e esse par de resoluções 18 e 19, ela abre um

momento extremamente auspicioso, extremamente estimulante à realização de filmes de curta-metragem. Havia naquele momento uns 350 filmes em circulação, no ano seguinte mais de 200 e no outro ano mais uns tantos. De modo que no espaço de 2 anos e meio tínhamos 1000 filmes praticamente com certificado de produto brasileiro, ou seja, a realização foi extremamente estimulada.

A Nova Embrafilme e a relação dos ex-cinemanovistas com os curtametragistas, a distribuidora de curtas-metragens e a atuação da Motion Pictures

Essa nova Embrafilme, que se cria em 1976, vai se estruturar melhor exatamente em 77, 78 com o surgimento da distribuidora. Gustavo Dahl vai montar a distribuidora, passa a ser o projeto estratégico da Embrafilme, a forma de consolidar a ocupação de mercado brasileiro pelo filme brasileiro, tinha como lema mercado e cultura numa elaboração do Gustavo Dahl, que mostra bem o tipo de compreensão que esse grupo de cineastas do Cinema Novo que no momento tinha muitos problemas na relação com o Estado, a compreensão que esse grupo passa a ter do processo entre a realização cinematográfica e a sociedade brasileira. Se você for ler estudos sobre as relações entre cinema e Estado no Brasil, você vê que os cineastas no momento de constituição do INC tinham enormes resistências. Vários cineastas, o próprio Roberto Farias que veio a ser o diretor geral da Embrafilme, importantíssimo diretor geral da Embrafilme, justamente nessa fase tinha muita resistência, assinou manifestos contra a constituição do INC. Esse grupo muda a sua maneira de pensar, percebe na Embrafilme possibilidade de criação de um instrumento muito efetivo de ocupação do mercado e instrumento de realização de filmes, não tutelados, e parte pra implementação desse seu projeto.

È claro que nesse contexto as relações com os exibidores que eram vistos como inimigos do cinema brasileiro, como um braço do cinema hegemônico, do cinema americano, muda um pouco de configuração, é preciso estabelecer um *modus operandis* com a exibição, relações vão se tornando menos conflituosas e um artigo de lei que estabelece a obrigatoriedade de exibição, remunerada do curta-metragem junto aos longos estrangeiros era um espinho no pé de todos os cineastas comprometidos com essa harmonização com essa relação com os exibidores. De modo que esse grupo hegemônico na Embrafilme não via realmente com muito bons olhos essa regulamentação, achava que esse artigo tinha sido incluído ali no calor da hora, mas que aquilo não era uma coisa muito viável uma coisa complicada, foram empurrando com a barriga até que os curta-metragistas se organizaram, peitaram e conseguiram a regulamentação. Alguns cineastas mais progressistas, de um passado curta-metragistas inclusive, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, pessoas que tinham até relações menos orgânicas com esse grupo que atuavam mais diretamente na Embrafilme eram mais independentes de certo modo, mantiveram uma certa proximidade com a ABD, continuavam frequentando as assembleias anuais eletivas da ABD. De modo geral a ABD e o movimento de curta-metragem desenvolveram, não propriamente uma contestação mas uma diferenciação nítida em relação a esse grupo hegemônico. Porque eles eram cineastas estabelecidos, enquanto o curta-metragem representava exatamente o cinema emergente e absolutamente independente. A cooperativa, Corcina, era a cooperativa de realizadores cinematográficos autônomos, ABD era uma organização de realizadores não de produtores ou pequenos produtores, o momento era um momento de intensa politização, então tudo contribuía para que o movimento mais subterrâneo, mais independente, mais alternativo, mais politizado

tivesse em torno do curta-metragem e sua entidade ABD e sua cooperativa que se formou no RJ. E o *mainstream* do cinema brasileiro tivesse mais voltado para a Embrafilme e sua distribuidora e não tivesse tão afinado com o objetivo dos curta-metragistas. Então haviam algumas diferenciações básicas entre esses grupos.

Eu me lembro de um episódio absolutamente sintomático da dificuldade da assimilação ampla, global, do projeto da cooperativa por parte dos curta-metragistas que foi uma tentativa de estabelecer uma mostra da Corcina na jornada de curta-metragem na Bahia em 1979. A Regina Machado que trabalhava numa distribuição de mercados paralelos de curta e média-metragem da Embrafilme, divisão de mercados especiais, ela foi a pessoa que vocalizou um protesto contra essa pretensão da Corcina de chegar na Jornada com um nicho isolado, separado. O argumento dela bastante defensável era que a Jornada era uma mostra competitiva e não podia dentro de uma mostra competitiva de curtas-metragens do Brasil inteiro haver uma mostra de filme da Corcina, porque isso desequilibraria o caráter leal e competitivo da mostra. E o Sérgio Péo que tava propondo essa mostra defendia que não se tratava disso, os filmes competiriam em igualdade de condições, mas os filmes da Corcina se apresentariam com o selo Corcina e poderia haver, porque não, sessão da competitiva reunindo filmes da Corcina, isso não implicava em uma desigualdade, no desequilíbrio da competição, porque o júri ele julgaria os filmes como filmes independentemente, mas o público teria oportunidade de ver os filmes da Corcina agrupados em mostras que reunissem os seus filmes pela origem, do RJ, pela cooperativa.

Houve um certo ciúme, houve uma certa perturbação no ambiente de curta-metragem quando a cooperativa se formou. A cooperativa chegou a reunir 54, 56 cooperados, um número bastante expressivo de realizadores do RJ, então era uma região que conseguiu se organizar de forma notável e completamente diferente da forma

espontânea e individual que os realizadores independentes atuavam no resto do Brasil. Alguma tensão existia, não foi uma coisa muito alimentada, não foi uma coisa que rendeu grandes conflitos, mas de algum modo o surgimento da Corcina foi perturbador no panorama. É claro que se o chamado mercado do curta, que a rigor não era um mercado, não funcionava segundo leis de regras de mercado, funcionava exatamente com um corredor de reserva e de remuneração segundo a bilheteria do longa, não era uma remuneração que aquele filme fazia jus porque o público foi ver especificamente ele, não havia como aferir porque o público comprou ingresso de cinema, passava um longa-metragem passavam os complementos, passava um jornal na tela, passava *trailers*, passava um curta-metragem e uma parte da renda do longa ia lá remunerar esse filme de curta-metragem, não era propriamente o mercado, mas esse dispositivo não tivesse sofrido uma resistência tão grande do exibidor e tivesse sido desenvolvido certamente a cooperativa se transformaria num grupo bastante forte que daria filhotes e geraria várias outras cooperativas, em várias outras regiões do Brasil e estabeleceria um modelo de organização da produção independente cinematográfica sem dúvida.

O projeto de ocupação desse espaço por parte dos realizadores apontava pra uma necessidade de distribuição que centralizasse o produto independente. Nós entendíamos que uma vez que a Embrasilme tinha montado uma estrutura de distribuição dos filmes brasileiros de longa, portanto tinha os exibidores como clientes dos seus produtos, da sua carteira de filmes, nada mais natural que os curtas-metragens se beneficiassem também desse aparelho. Propusemos então a criação de uma divisão que possibilitasse o acesso dos curtas aos cinemas. Essa era uma proposta da ABD. Os realizadores independentes assumiram essa proposta e levavam seus filmes pra serem contratados pela Embrasilme. E nós conquistamos

um avanço sobre a distribuição análogo ao avanço que se concedia aos filmes de longa-metragem. A diferença era que a Embrafilme produzia através de um mecanismo chamado avanço sobre receita pra fugir do mecanismo da co-produção e o Estado ser co-produtor, portanto um produtor associado a produtores privados, a modalidade que o Cinema Novo na Embrafilme criou foi o avanço sobre a renda. A Embrafilme fazia um avanço de receita, avançava uma quantia substancial, e esse avanço sobre a receita dava a prerrogativa a Embrafilme de ser a distribuidora exclusiva do filme. Os curta-metragistas disseram "ok, mas nós vamos levar o produto pronto e acabado, registrado e com certificado de censura. A cooperativa faz isso pra gente, vocês só tem que distribuir, vocês dão um avanço sobre a receita e com esse avanço a gente começa uma produção de um novo curta". Porque a renda é líquida e certa uma vez que já era um percentual, 5% da receita do longa ia pro curta, 2% ficava com o exibidor, então na verdade a receita do curta era de 3%, desses 3% tirava uma parcela pro distribuidor, que era 20% desses 3% (0,60%) e o restante vai pro realizador do curta-metragem, o realizador do curta ficava com aproximadamente 2,40%, metade da receita que viria pro curta vai pro produtor. "Então vocês avançam pra gente uma estimativa desse valor, uma parte desse valor pra gente poder começar a produção de um novo curta". Esse era o mecanismo, se esse mecanismo desse certo o Brasil certamente seria um dos maiores produtores de curtas-metragens do mundo e dessa quantidade sairia uma qualidade absolutamente assombrosa, expressivíssima e o Brasil seria uma potência de realização de curtas-metragens, como muitos desses realizadores continuariam as suas carreiras cinematográficas, essa era a plataforma de alavancagem de uma atividade cinematográfica extremamente prolífica nesse país. Era um projeto extremamente ambicioso, inventivo, original que o mundo inteiro acompanhou com grande interesse.

Os americanos acompanharam em pânico porque isso significava uma cunha num sistema de ocupação de ameaça a sua hegemonia mundial, de modo que a aparição da Motion Pictures Association of América contra a lei do curta foi permanente e quase ostensiva nos gabinetes de Brasília. Eu tenho vários relatos - Gustavo Dahl foi o presidente do Concine e que dirigiu a distribuidora da Embrafilme antes de ser presidente do Concine - me fez relato de várias reuniões as quais ele foi chamado com o Presidente da República, com o Ministro da Educação, com o de Cultura, com altas autoridades de governo pra responder pressões ostensivas, diretas e intensas dos americanos contra essa reserva de mercado contra essa Lei do Curta. Eles perceberam o que significava e atacaram violentamente e instrumentalizaram os exibidores e criou-se uma barreira contra o cumprimento dessa legislação. A ABD indica o dono de uma pequena distribuidora, Agedor, uma pequena produtora que tinha um braço em distribuição, tinha um interesse na área de distribuição, pra gerenciar a distribuição de curtas-metragens da Embrafilme. Com o Paulo Martins então montam essa carteira de curtas-metragens e a coisa começa a funcionar. Tava indo muito bem no seu primeiro ano, os exibidores boicotando, mas os curta-metragistas mantendo a pressão. A Corcina registrava na Embrafilme, tirava o Certificado de Censura e encaminhava pra Embrafilme os lotes de filmes dos seus cooperados pra distribuição em condições igualitárias, iguais inclusive as condições dos outros curta-metragistas. Era uma lista de filmes, cabia ao exibidor dizer "Eu quero esse ou eu quero esse". Essa situação começa a se tornar crítica rapidamente.

As fases da Corcina:

Eu diria que a Corcina tem algumas fases que correspondem as suas sedes físicas, inclusive.

Eu diria que a cooperativa tem 4 fases, pensando alto, elaborando aqui agora, eu diria que a cooperativa tem num primeiro momento de proposição, de gestação, um momento bastante ideológico, que não prevalecem as questões pragmáticas, prevalece o interesse de criar uma condição comum pra legalização dos filmes, pra evitar que os realizadores fiquem criando filmes individuais ou fiquem pagando taxas pra empresas produtoras já existentes, portando mantenham o seu caráter independente, autônomos quanto realizadores e aos mesmo tempo cria um ambiente que possibilite trocas, perguntas e dinamize a realização e crie uma massa crítica em torno da produção do curta-metragem, que era tipo de cinema que se procurava fazer. Reuniões que nós fazíamos quando tínhamos possibilidade, lugares meio emprestados pra sedes improvisadas, era um momento de grande idealismo, de arrancada da cooperativa, é o momento mais ideológico.

Num segundo momento percebe-se a necessidade de se estabelecer condições organizativas mínimas pra poder cooperar. É preciso ter uma sede fixa, um endereço próprio, então com isso vem alguns custos e nesse momento a crise da ocupação dessa reserva de mercado já está definida, já se percebem nuvens sombrias no horizonte, a renda dos filmes não tá vindo, portanto aquele avanço sobre a renda da Embrafilme vai passar por problemas, isso aí se torna insustentável pra Embrafilme, porque o dinheiro que ela estava colocando pra avançar a renda pro curta-metragem tava sendo excessivo, uma vez que sabia-se que era um avanço a fundo perdido, não é um avanço propriamente porque se o mercado não vai retornar esse recurso, o giro desse recurso está comprometido. Começa então a crise com os exibidores e se estende pra uma crise com a Embrafilme e com a própria distribuidora. Nesse momento o Sérgio

Péo não era mais o presidente da cooperativa, passa a ser o presidente da cooperativa o Sérgio Rezende.

Num terceiro momento nós percebemos que não tínhamos condições de manter aquela sede. Na minha gestão nós partimos pra dividir espaço com a Morena Filmes numa casa de vila em Botafogo em que nós ficamos com um pequeno andar na cobertura, enquanto que a Mariza Leão e o Sérgio Rezende ocupam o segundo andar de uma casa de três andares, embaixo tinha um escritório de psicanálise. Alugamos dois andares, a Mariza descobriu o local e propôs alugar junto conosco, nós alugamos conjuntamente, diminuimos nossos custos e vamos tocando a cooperativa, mas nesse momento a crise já é absoluta, ou seja, os realizadores estão querendo vender os filmes mesmo, não suportam mais ter os filmes que vão vencer o certificado de censura sem fazer nenhuma renda, já tão querendo vender os filmes pros exibidores, então nós estamos administrando já quase que uma massa falida. Num primeiro momento era preciso resistir à tentação que os exibidores lançavam que alguns desavisados caíam, mas nós organizados na fronteira do curta-metragem não aceitávamos ter que vender o filme a preço fixo pro exibidor, porque o exibidor tem que exibir, não tem que ser dono de filme, porque se não ele passava a programar os filmes dele e ficava com os 5% integrais, os 2% que cabia a ele mais os que cabiam ao distribuidor que já não existia mais e os que cabiam a ele como realizador o que não eram, mas que tinham comprado os direitos patrimoniais dos filmes. Inicialmente ninguém vende, num segundo momento alguns vão começar a vender, em outros momentos os exibidores tão fazendo os seus próprios filmes e num outro momento todos já estão querendo vender, são pouquíssimos realizadores que querem ficar com um mico preto na mão, então nós percebemos que a venda dos filmes era inclusive diante da impossibilidade absoluta de fazer frente a carreira criada pelos exibidores, eles se tornaram donos absolutos

do mercado, pois já eram donos das salas e se tinha um histórico de filmes pra programar, a questão era estar ou não estar nesse lote de filmes, ou seja, a possibilidade do filme ser visto ou não ser visto, a questão se colocou claramente nesses termos. Então houve uma deliberação no sentido de que o movimento generalizado de venda de filmes pros exibidores deveria continuar diante da impossibilidade de se fazer novos filmes, mas aquilo era um mico preto, os filmes eram um mico preto, não tinham nenhuma perspectiva de vinculação para o público, eles tinham os pequenos mercados comerciais que a Embrafilme conseguia acessar nos poucos cineclubes que existiam em algumas associações, alguns espaços e os cinemas estavam abertos aos filmes que os exibidores detinham o direito sobre eles, nós tentamos então organizar esse momento fazendo vendas de lotes coletivos pra pelo menos não aviltar tanto o preço fixo do produto, ou seja, vamos oferecer lotes inteiros e vamos negociar valores razoáveis pois o exibidor está comprando um lote inteiro pra poder cumprir a reserva de mercado, já que o independente não tinha a menor perspectiva de ser programados.

Em 80 nós tentamos fazer uma venda de filmes lá pra Arte Nova que era uma distribuidora que tinha uma relação orgânica com os exibidores. Oferecemos filmes pro Luis Severiano Ribeiro diretamente, oferecemos filmes pro Sorrentino da cadeia Art filmes diretamente. Não chegamos a consumir vendas de pacotes de filmes. Eu coloquei um filme meu, o único filme que eu tinha pro mercado naquele momento era o *Fênix*, eu coloquei em distribuição na Cinedistri, uma distribuidora paulista, portanto não vendi pro exibidor, não chegamos a soluções corretivas e a cooperativa foi perdendo a sua razão de ser. A cooperativa passou a viver vegetativamente nesse momento

Um mercado aviltado:

Eu acho que cometeu-se uma injustiça com o Paulo Martins, A questão central era a inviabilidade do mercado, entre aspas, ou seja, o exibidor bloqueou o cumprimento da lei, não houve apoios que viabilizassem a sustentação da lei, nem de parte do grupo hegemônico do cinema brasileiro nem da parte da população que passou a ver o curta-metragem como uma chateação, pois os filmes que foram sendo oferecidos no cinema em grande parte eram filmes muito precários, produzidos por encomenda dos exibidores, depois diretamente pelos exibidores e aqueles que estavam sendo comprados a preço fixo pelos oportunistas, que se aproveitavam da realidade do mercado pra fazerem filmes baratíssimos em condições muito limitadas, o Jardim Botânico sendo filmado em planos fixos e uma música de fundo ou uma locução aborrecidíssima sobre um determinado assunto, filmes que se gastavam muito pouco de olho na renda líquida e certa que os filmes teriam com base no percentual da receita do longa-metragem, pessoas que tinham uma relação próxima com os exibidores e eram beneficiadas na programação desses filmes. Já começou uma venda a preço fixo por baixo do pano aí, as pessoas faziam, entregavam pro exibidor e ganhavam um cheque. O exibidor ficava passando aqueles filmes e a renda do filme voltava pra eles, então o sistema foi aviltado já no seu nascedouro, no seu primeiro momento, o exibidor encontrou rapidamente formas de burla.

Eu entendo que o mercado cinematográfico não é fácil, no sentido que embora circule aquele produto cultural os princípios que regem o funcionamento desse mercado são bastante selvagens, sempre foram, cinema uma atividade de cavadores, a exibição vai se estabelecendo de maneira extremamente desigual e uma série de práticas improvisadas vão se formando, é uma atividade bastante estratificada, tem seu segmento nobre – nobre no sentido cultural – tem seu segmento comercial, um pouco mais responsável, cabia de tudo no

memento em que o cinema era a maior diversão e havia milhares de salas de cinema no Brasil. O Brasil chegou a ter 1600 salas de cinemas no passar dos anos 50 pros 60 quando a população era pouco mais de 50 milhões de habitantes. Hoje a população é 3 vezes isso e nós chegamos a ter a cinco anos atrás menos de 1200 salas. Na virada dos anos 80 tínhamos, diria que umas 1500 a 1600 salas de cinema, nos anos 70. O que eu quero dizer é que práticas selvagens no mercado, na comercialização do produto cinematográfico sempre houve, uma diversidade muito grande de práticas, havia muito peleguismo, havia muito cavadores, faziam produtos de oportunidade, de certo modo associados aos exibidores, de modo que com o curta-metragem, que era uma oportunidade magnífica de ter uma renda garantida pra um produto de custo relativamente baixo. Muitos interesses foram atiçados e rapidamente esses oportunistas ocuparam uma parte substancial desse mercado, entre aspas, e essas práticas acabaram sendo adotadas pelos exibidores e impostas por todo aquele conjunto daqueles que ofereciam filmes de curta-metragem. Os que resistiam, resistiam por uma posição político-cultural mais ideológica, mas chegou a um ponto que não existia mais nada a não ser a questão que se colocava, o filme vai ser minimamente exibido ou não, e não havia mais a perspectiva de que com a renda do filme, já que essa renda era inexistente, fazer um outro filme. Então tentava-se liquidar ali um produto pra se poder pensar em alguma outro forma de realização. Na segunda metade de 80, 81/82/83, não havia a menor perspectiva para esse mercado. Só quando essa legislação é inteiramente reformulada, um mecanismo completamente distinto, no final de 83, em novembro quando se faz o primeiro júri do curta-metragem a nova modalidade, Sérgio Oliveira no Concine, é que a gente vai ter um novo formato pro curta-metragem que foi bastante interessante e sem dúvida alguma dá o paradigma, dá o modelo pra uma possível retomada desse espaço de exibição do curta-metragem nos cinemas.

Terceira gestão da Corcina 78/80, Silvio assume a presidência:

Eu fiz parte das 3 primeiras gestões da Corcina como secretário geral da primeira, cujo presidente foi o Sérgio Péo, como vice-presidente da segunda cujo presidente foi o Sérgio Rezende, e na terceira então eu assumo então em 1979, num período em que nós já tínhamos perdidos as ilusões com relação a possibilidade dos nossos filmes obterem renda na reserva de mercado do curta-metragem, portanto o período extremamente amargo da cooperativa. Nos primeiros anos a cooperativa estava extremamente alentada com as possibilidades do filme de cada realizador obter uma renda num prazo curto ou médio e com esse recurso se poder realizar um novo filme. De modo que uma perspectiva de uma auto-suficiência, uma independência em relação a recursos públicos, por exemplo, era altamente estimulante. Numa postura muito guerreira nós percebemos que teríamos que enfrentar um forte *lobby* dos exibidores e aí começamos a perceber que alguns setores do *establishment* cinematográfico brasileiro estavam preocupados com a questão do curta-metragem e não estavam alinhados com as nossas posições, não estavam promovendo a defesa, a sustentação da reserva de mercado do curta. A chegada do Jack Valente faz parte da ofensiva que os americanos fazem sistematicamente contra qualquer tentativa de se estabelecer reservas de mercado ou qualquer tipo de ameaça a hegemonia do produto cinematográfico americano em qualquer mercado, sem dúvida influenciou numa área oficial, numa área de governo porque fez ver aos governantes, o governo Geisel, que a questão não era uma questão pequena, periférica, de um pequeno produto cultural, o curta-metragem que passaria ali nos cinemas, mas era uma coisa que era interpretada pelo grande cinema americano como um ponto de um iceberg perigoso. Uma questão que ganhava volume que passava a fazer parte de um contencioso comercial com os Estados Unidos,

alguma coisa que não se esperava, mas no âmbito da política cinematográfica o que havia era uma certa perturbação entre produtores e exibidores, de certo modo envolvendo indiretamente distribuidores, justamente no momento em que a Embrafilme procurava sedimentar a sua distribuidora de filmes de longa-metragem que era o grande projeto estratégico da Embrafilme em substituição a política anterior que era gestada pelo INC uma perspectiva completamente diferente.

De modo que houve um simpósio, sediado na Fundação Getúlio Vargas - no qual eu não compareci - aconteceu em meados de 78 em que conseguiu-se um acordo com os exibidores, mas a muito custo e os cineastas brasileiros, realizadores de longa, produtores participaram intermediando, mas uma posição que não era absolutamente alinhada com a defesa do curta-metragem, com a defesa do cinema brasileiro, com a defesa do produto cultural de um modo mais idealisticamente esperado. Os realizadores participaram individualmente, A Corcina não participou como tal, a Corcina tava na verdade num processo de formação. Eu tava viajando com a Sandra Werneck naquele momento entre Europa e Estados Unidos, justamente quando nós voltamos trazendo o equipamento, foi o começo da minha atividade como realizador, foi a partir daí, foi quando eu tava chegando no processo, tinha participado na reunião do processo de formação da Corcina, mas não me recordo da Corcina estar pelo menos constituída nesse momento, era um processo de aglutinação, a gente tava se organizando. No ano de 1979, as coisas andaram muito rápido os impasses se estabeleceram numa velocidade bastante grande, nós não tínhamos mais ilusão na possibilidade de um desenvolvimento auto-suficiente como realizadores na possibilidade da cooperativa com o percentual oriundo da renda dos filmes poder se alimentar e crescer de forma saudável com o fruto da própria produção dos cooperados. De maneira que não só nós estávamos pouco crentes com essa possibilidade de auto-suficiência como estávamos percebendo que os

grandes projetos culturais e sociais, como as salas nos conjuntos habitacionais, e a perspectiva de promovermos mostras e fomentarmos a ampliação da cooperativa inclusive a reprodução do modelo da cooperativa em outras regiões do país, em SP etc., nós estávamos pouco crentes em relação a isso e o mais grave era que uma crise financeira se estabeleceu. Uma vez que os cooperados vinham integralizando seu capital social em parcelas alguns pararam de pagar essa parcela, havia uma taxa de administração que alguns também deixavam de pagar, a medida em que o barco tava fazendo uma certa água, a coisa não estava caminhando como se esperava e nós nos colávamos diante de um sério dilema, ou nós fazíamos cumprir o estatuto e desligávamos os inadimplentes e com isso enfraquecíamos o corpo social, reduzíamos o conjunto dos realizadores associados; ou nós negligenciávamos isso procurando manter um conjunto de realizadores numericamente mais significativo e até pessoas de um certo prestígio que estavam reunidas ali - éramos mais de 50 - e procurávamos outros meios pra fazer caixa, gerar recursos, que possibilitasse fazer face às despesas básicas de aluguel condomínio, contador que era um contador gerente da cooperativa e basicamente era isso, não havia nenhuma outra função remunerada (a não ser a secretária, Cida da Costa) na cooperativa com relação aos associados que trabalhavam era um trabalho voluntário, a não ser determinadas produções específicas, como na produção do catálogo, um pequeno, muito simples artesanal catálogo em *silk-screen* que o Ivan Viana fez, imagino que tenha recebido alguma coisa por isso, algumas coisas muito específicas, mas basicamente todo o trabalho dos cooperados era um trabalho voluntário.

Eu assumi a presidência exatamente quando esse grupo da gestão anterior Sérgio Rezende, que veio junto com Jorge Abranches, Eliane e José Joffily, numa perspectiva de profissionalização, numa linha gerencial mais profissional, já estabeleceram uma sede, condições básicas de funcionamento uma coisa muito boa, mas na perspectiva de

nós termos recursos pra fazer face a esses compromissos, na medida em que esses recursos eles só faziam declinar, nós estávamos com um problema na mão, não diria um elefante branco porque de uma sede nós precisávamos. Partimos então pra uma opção de sede que foi a transferência pra Botafogo, onde gastávamos menos e tínhamos mais espaço, um conforto razoável, foi uma boa opção que deu uma sobrevida à cooperativa, mas eu diria que a minha gestão foi a administração permanente de uma situação de crise material, de falta de recursos pra cooperativa e procurar gerenciar politicamente esse processo, mantendo os realizadores agregados e estimulando a formulação de outros projetos. O problema é que a razão de ser da cooperativa era uma firma coletiva pra registrar filmes de curta-metragem nos órgãos oficiais, no Concine, na censura, na Embrafilme. Basicamente era registrar na Embrafilme e tirar na censura, nesse momento não havia um registro no Concine, isso foi acontecer num outro momento de reserva de mercado do curta quando ela foi inteiramente reformulada em 83. Na medida em que a produção ia escasseando, porque o mercado não tinha resultado naquilo que se esperava, o lado propriamente mercadológico não resultou, existia uma reserva mas ela não era ocupada porque os exibidores tinham bloqueado o acesso a ela, a produção escasseava brutalmente, chegamos a ter uma produção em 78 de mais de 200 filmes, em 79 nós chegamos a ter mais de 300 filmes, em 80 a produção já era mínima e a própria comissão pra concessão de Certificado de Produto Brasileiro passou diante da quase falta de filmes ou de filmes que merecessem o certificado, passou a trabalhar na forma de uma comissão, em 81/82 foram 2 anos que essa comissão do Concine passou a funcionar como um grupo de discussão pensando num novo projeto da reformulação de um sistema que evidentemente não tinha funcionado. Foi um momento terminal daquela primeira proposta da reserva de mercado pro curta-metragem nos cinemas comerciais brasileiros.

Movimento interno da Corcina:

Nesse 3º momento ficam agregados em torno da cooperativa as pessoas que tinham mais espírito público, porque na medida em que os interesses pessoais não são satisfeitos, os interesses profissionais, o retorno de renda dos filmes, os benefícios que se esperava da cooperativa num primeiro momento, eles não podem ser proporcionados na medida em que filmes não tão circulando mais no cinema, não tão nem mais sendo realizados, porque não há perspectiva de retorno, a cooperativa se transforma num movimento de certo modo semelhante a ABD que no caso era uma entidade, uma associação que defendia os interesses de realizadores de filmes culturais brasileiros especialmente dos filmes de curta-metragem. A Corcina passa a funcionar de forma semelhante, ou seja, não sendo uma entidade, sendo uma empresa de natureza muito específica, uma cooperativa, na verdade procura projetos que possam fomentar a realização e a difusão de filmes de curta-metragem. Como se fosse uma associação mais pragmática, começou a se confundir um pouco o escopo da Corcina com o escopo da ABD de certo modo, na medida que os objetivos empresariais tinham se diluído na falta de condições pra realização de filmes. A produção foi se tornando mais cara, como foi progressivamente ao longo de toda a década de 80 e basicamente o espaço de exibição remunerada desses filmes se fechou, estávamos diante de eventuais mercados paralelos que eram escassos naquele momento e pouco remuneradores. Como existia na Embrafilme uma distribuidora voltada pra esses mercados especiais, o que nós podíamos ocupar nas franjas era muito pouco. A Regina Machado ainda estava certamente na Embrafilme no ano de 80. 79/80 a Regina Machado ainda estava cuidando disso. Eu me lembro porque houve um concurso no ano de 1980, um concurso da Embratur de projetos, de roteiro, eu apresentei um projeto e quem gerenciava esse concurso,

com um convênio entre a Embrafilme e Embratur era justamente a Regina Machado, não posso afirmar com certeza se ela ainda estava cuidando dessa Divisão de Mercado Especiais, mas eu tenho quase certeza que sim.

Final de relação com a Corcina:

Nós tínhamos uma resistência muito grande a qualquer negociação de filmes a preço fixo com o exibidor, essa postura é absolutamente antagônica aos princípios básicos que presidiam toda a reserva de mercado que foi criada. As resoluções 18 e 19 do Concine de 1977, eu credito, elas previam a possibilidade do exibidor programar um filme, repassar a parcela de renda que cabia a um curta-metragem pro distribuidor, o distribuidor encaminhava pro próprio realizador, produtor, no caso pra cooperativa. A cooperativa ficava com uma fração dessa receita e o resto iria pra realizador. De modo que a renda a preço fixo ela significava a falência desse processo e não podíamos nos comprometer com isso. Em 2 anos nós tínhamos chegado a uma situação em que o exibidor tinha bloqueado inteiramente as portas pra nós, os nossos filmes na Embrafilme simplesmente não eram marcados, ficavam lá nas prateleiras, os exibidores só marcavam os filmes deles mesmo e dos distribuidores próximos a eles, como muitos realizadores independentes foram vendendo pros exibidores, porque não queriam que seus filmes ficassem nas prateleiras, achavam que vender por um preço baixo que fosse significa alguma coisa, diante da possibilidade do filme simplesmente expirar o certificado de censura sem nenhuma distribuição. O estoque de filmes pro exibidor aumentou enormemente de modo que os nossos filmes pro distribuidor se tornaram um mico preto porque nós éramos os ideológicos, os resistentes em nome de um determinado princípio que já não se justificava mais, era puramente formal. Os associados da cooperativa então lutaram pela venda em lote pros exibidores já num momento

final, como os exibidores tinham muitos filmes nas mãos o nosso produto tinha se desvalorizado bastante, até porque alguns deles tinham só 2 ou 3 anos de certificado de produto brasileiro ainda vigente, embora ainda tivesse toda uma faixa de renda que as resoluções do Concine permitiam que podia ser explorado, pois praticamente não tinham sido exibidos, mas o nosso produto estava desvalorizado e a nossa negociação com os exibidores estava complicada. Tentamos o Luís Severiano Ribeiro, o Sorrentino, os preços eram medíocres, tentamos o Álvaro Pacheco. A minha opção pessoal era resistir ainda mais um pouco e levar o filme pra uma distribuidora independente paulista ligada a um grande produtor paulista que era o Massaini, produtor de muitos filmes na Boca de SP, tinha uma distribuidora, coloquei o filme lá e o filme obteve pequenina renda porque em SP ainda havia alguma marcação de filme porque os exibidores não compraram diretamente tanto os filmes quanto os exibidores cariocas, mas eles marcavam filmes entre exibidores numa estratégia combinada de bloqueio a essa reserva de mercado. Meu caminho individual foi esse, coloquei o único filme que eu tinha no mercado, o "Fênix", nessa distribuidora paulista e deixei lá por algum tempo e no seguinte Joatan presidiu a Corcina, mas foi um momento absolutamente terminal e o grupo em torno da diretoria foi se reduzindo drasticamente.

Na verdade, existia a ABD que tinha uma vida associativa extremamente limitada, era o período da presidência do Sérgio Santeiro que ficou 2 anos e meio a frente da ABD, eu tô me referindo de março de 81 até outubro de 83. Nesse período Sérgio Santeiro ia todas as terças pro restaurante do MAM e lá ficava disponível bebendo, conversando, ficava disponível pra conversar com as pessoas que aparecessem. Aquele era o espaço associativo da ABD, quem tinha alguma coisa pra falar, pra pleitear era sugerido que fizesse ali. Não existiu nunca uma convocação de uma assembleia. Convocou-se uma única assembleia eletiva no meio desse período com uma presença

muito reduzida de associados que reelegeu Sérgio Santeiro e essa pequena participação na ABD refletia o desânimo que tinha tomado conta da área do curta-metragem. Se houve uma grande mobilização progressivamente crescente a partir de 1973, um estímulo forte em dezembro de 75 com a conquista do artigo de lei criando a reserva de mercado do curta e com o apogeu em 77 e na regulamentação em 78 com a criação da distribuidora da Embrafilme, a primeira ocupação de mercado e vários filmes obtendo uma renda considerável, filmes obtendo quase que um teto inteiro de renda, o realizador tirava um recurso que possibilitava com folga fazer um outro curta, com os custos relativamente baixos da época e se ele tinha um esquema associativo, cooperado de realização, então ele fazia um filme já inteiramente pago com a renda do seu filme anterior. Isso durou menos de 1 ano a partir daí um momento de um conflito com o exibidor, mas um conflito ativo, propositivo, a área do curta-metragem era uma trincheira de luta, de propostas, ela tava extremamente mobilizada, estou me referindo ao ano de 78. Já em 79 a coisa esfria e em 80 é um deserto, 80/81/82 o curta-metragem tava quase que completamente desmobilizado. Os filmes realizados se contavam em número muito reduzido e os registros na Embrafilme certamente vão dar conta disso. Os realizadores foram sobrevivendo com as suas atividades paralelas. Eu em 1981 me preparei pra fazer uma viagem pra Califórnia, onde participei de um *workshop* de especialização pra ser técnico de som brasileiros, na UCLA, de modo de que em 81 fui me afastando progressivamente na cooperativa. O número de pessoas que se reunia era extremamente limitado, nós tivemos que abrir mão da sede de Botafogo e assumir a convite do nosso contador sempre fiel Teodoro Pedroso, o nosso gerente, ele tinha se aproximado do Instituto de cultura Afro-Brasileira, alguma coisa parecida, tinha uma sede na Cinelândia, então nós tínhamos uma mesa de uma sala ali, o retrato da decadência material da cooperativa e nós sobrevivemos por mais algum tempo quando eu me afastei e comecei a discordar da forma

como as coisas estavam sendo encaminhadas, naquele momento o Joatan ainda estava se afastando, em 1981, final de 81 e já tava passando a presidência pra uma pessoa chamada Júlio Voldemuti que junto com mais umas 4 pessoas ficou ali tomando conta praticamente de uma massa falida e quando eu voltei dessa viagem eu já não tive envolvimento com a cooperativa.

Gestão de Da-Rin na ABD e contexto do curta-metragem nesse momento:

Diante desse desfecho melancólico da Corcina, completa desmobilização do quadro social, falta completa de recurso, portanto falta completa de projetos alternativos e diante da existência da ABD, voltamos a nossa atenção para a entidade que estava vivendo esse momento igualmente desmobilizado, pois a desmobilização era da categoria, era da atividade. Quando digo nós estou me referindo a um grupo de pessoas que tinham um espírito público, encaravam o curta-metragem como uma trincheira, uma fronteira de expressão e também de intervenção político-cultural que tinham encontrado através da cooperativa transformar isso pragmaticamente em projetos coletivos de intervenção, ou seja, criar maior reverberação pros filmes, ter um sentido de obra mais conjunta, mais coletiva naquele momento seguinte a conquista da Anistia, era todo um momento de repolitização da sociedade brasileira que a luta pelas diretas, por uma assembleia nacional constituinte tava se gestando, de modo que era um momento de mobilização e alguns realizadores mais politizados encaravam o curta-metragem como uma fronteira privilegiada de intervenção político-cultural, é isso que eu chamo de um certo espírito público, ou seja, o interesse não meramente carreirista, individual na profissão enquanto cineasta, mas um sentido mais político, de maior inserção social e política na atividade de realização e produção cultural. Nós procurávamos outros instrumentos pra nos capitalizarmos, reunir força

e procurar de algum modo avançar. Pelos mesmos motivos que a Corcina tinha entrado num processo terminal a ABD tava vivendo um momento muito difícil também, porque não havia plenário, os realizadores estavam extremamente desmobilizados. Cada um então foi se mantendo com suas habilidades profissionais. Eu como técnico de som fui trabalhando, gravei o som de dezenas de filmes de curta e média metragem, eventualmente cheguei a fazer alguma publicidade, som de alguns comerciais, a partir do início de 83, mas basicamente nos anos de 79/80 e depois de voltar da Califórnia, 81/82, meu trabalho era a gravação de som direto pra filmes de curta e média metragem.

Diálogos com a Embrafilme:

Os parâmetros dessa reformulação da ocupação do curta-metragem no cinema não são exatamente os que você tá elencando o que aconteceu é que diante da resistência do mercado, da existência no Concine de uma comissão que ficou repensando as responsabilidades dos curtas-metragens, uma comissão composta por realizadores, o caso do Santeiro que representava a ABD Rio, críticos, essa comissão quando Sérgio Santos Oliveira assume a presidência do Concine, uma pessoa que não tinha nenhum contato anterior com a área de cinema eram cargos que surgiam, nomeações que os militares faziam com bases em influências pessoais, interesses iam sendo satisfeitos, a ocupação de cargos públicos, essas pessoas passavam a ser vice-presidente do Concine, como formalmente se diz, o presidente era o ministro de Estado da Educação e Cultura, não existia Ministério da Cultura ainda naquele momento, mas o ministro nunca ia em nenhuma reunião do conselho, de modo que o vice-presidente nominal era o presidente efetivo, era aquele que tomava realmente conta do Concine, os conselheiros que representavam diversos segmentos e que se reunia eventualmente decidia a legislação, baixava resoluções, enfim,

examinava as questões que dizia respeito a competência do Concine e que eram de normatização e acompanhamento da atividade cinematográfica. Tinha o convênio com a Embrafilme que o braço físico da fiscalização era da Embrafilme e o Concine então examinava o funcionamento do mercado estabelecendo novos parâmetros pra reserva de mercado, novos valores pras receitas institucionais que permitia a própria Embrafilme funcionar com uma contribuição ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional que tinha outro nome na época hoje é Condecine, mas na época tinha outro nome muito parecido com esse. Acompanhava, normatizava a atividade cinematográfica brasileira, a indústria e o comércio cinematográfico. O Sérgio Oliveira era um jornalista que tinha trabalhado em uma dessas agências internacionais e era amigo de algum amigo de um militar e com isso virou vice-presidente do Concine. Lá estava ele quando então herdou essa comissão que ele então procurou acompanhar e tomar pé das atividades e entender a questão do curta-metragem. Houve um momento em que o Ronaldo de Marins ainda era presidente do Concine, o Carlos Eduardo Kalil na direção de Operação Não-Comerciais da Embrafilme, as duas instituições que nós procurávamos manter alguma interlocução e o Sérgio Santeiro com seu estilo muito assertivo, objetivo e uma certa radicalidade, algumas idiosincrasias suas, na maneira dele atuar acabavam extrapolando um pouco gerando um certo impasse na interlocução com essas instituições, como não haviam diretorias que funcionavam como planejado, ele representava quase que pessoalmente a ABD, portanto os realizadores, o impasse que foi criado com o Ronaldo, fruto de uma intervenção pública, uma carta que o Santeiro escreveu no B que o presidente do Concine considerou pessoalmente ofensiva e dados também o impasses que foram sendo criados junto a Embrafilme, a ABD foi se tornando uma entidade que não mantinha interlocução com as 2 instituições que basicamente davam razão de ser na ABD naquele momento. Era um momento em que muita coisa se fazia junto ao órgão

de normatização e execução de uma política cinematográfica nacional. Era uma ruptura implícita, com o Ronaldo de Marins era explícita, com o Kalil era implícita, ele simplesmente botou na geladeira o assunto ABD e nada acontecia.

A Corcina tentou algumas gestões junto a diretoria de Operações Não-Comerciais da Embrafilme junto ao Kalil e ele dizia que enquanto o Santeiro tiver na presidência da ABD é impossível encaminhar qualquer coisa. Nós tentamos, no caso eu e o Joatan, chegamos a fazer uma reunião em 1982 com o Silvio Tandler tentando convencê-lo como documentarista, de grande visibilidade que era na época, ele vinha da realização do JK, tava concluindo o Jango, tinha feito um longa sobre os Trapalhões convidado por eles, tentamos convencê-lo a capitanear uma chapa que nós então ajudaríamos a formar, mas ele explicitamente disse eu não vou peitar o Santeiro, eu não vou defender uma chapa pra concorrer contra o Santeiro, já que ele pretende enfim, ser reeleito e nenhum de nós se animou a se lançar pois não havia respaldo, plenária, assembleia. Houve a reunião de algumas pessoas que reempossou o Santeiro por mais uma gestão. Ao longo do ano de 1983 havia alguns realizadores surgindo com projetos, nós tentamos um projeto Ecocine, á tínhamos tentado isso em 81. Era um projeto de realização de filmes ecológicos, seriam 10 filmes com 10 temas diferentes sinopses definidas, faríamos um concurso de roteiros e uma comissão do Concine e da Embrafilme, algum outro órgão de financiamento que nós procuraríamos aproximar, faríamos um concurso pra realização de 10 filmes ambientais, tentando esse projeto que não resultou e fizemos outras tentativas junto a Embrafilme e sentimos que como a cooperativa estava se esfacelando e como a ABD não tinha uma interlocução com a Embrafilme nós percebemos que não havia instrumentos pra se avançar pra uma atividade mais ligada pra aquilo que possa se chamar de uma política pública pro curta-metragem. A Embrafilme tinha 2 moviolas que estavam sendo ocupados no ano de 82/83 por uma obra muito interessante do Leon

Hirzman que era o *Memórias do inconsciente*, 3 filmes de longa-metragem, um projeto que foi se ampliando, nós não tínhamos muito acesso a essas moviolas, eles tinham lá as câmeras também, uma certa dificuldade para a utilização delas, a ABD teria que intermediar, pegar convênios, teriam que criar condições lisas, planas, públicas, transparentes para o acesso a esses equipamentos. Eram instrumentos importantes pra nós que estávamos procurando nos reorganizar pra realização de curtas e nós fomos percebendo que haviam alguns espaços, mas era preciso azeitar um pouco as relações e a Embrafilme estava dando alguns recursos pra realização de alguns filmes de curta-metragem e esses recursos funcionavam mais ou menos como prêmio de consolação para diretores eu não estavam conseguindo aprovar seus projetos de longa. Vários diretores egressos do Cinema Novo, uma série de realizadores relativamente consagrados estavam fazendo filmes ali, não era um concurso como os do departamento de ação cultural, do DAC, o programa de ação do Ministério de educação e cultura dos anos 70 eram filmes aceitos e saíam recursos pra produção desses filmes do mesmo modo como funcionava a produção de longa. E começamos a propor critérios mais transparentes pra utilização de recursos públicos, um uso formal. Era um dinheiro que era dado, encomendado determinados filmes e nós começamos a propor então a realização de concursos periódicos. O Kalil começou a ficar sensível a essa ideia, muito embora isso representasse uma diminuição de poder dele, porque ele tinha a prerrogativa de aprovar ou não os projetos e passar os recursos pra esses realizadores. De modo que roubar esse cacife do diretor da área cultural da Embrafilme era alguma coisa séria. Ele ficou muito sensível a essa possibilidade, mas havia o impedimento aí de uma gestão da ABD, que propriamente não gestava, só gestava num sentido político muito amplo, que tinha criado alguns obstáculos e que estava resumida a uma pessoa, embora uma pessoa altamente respeitável, idônea, séria. Mas que tinha assumido um nível de radicalidade nas propostas em relação ao curta-metragem que não

tava possibilitando nenhum desdobramento. Basicamente a proposta que o Santeiro defendia era que todos os filmes de realizadores independentes têm direito automaticamente a receber o certificado de produto brasileiro, não tem sentido veto a filmes porque, só filmes que sejam publicitários, propagando, do exibidor, ou seja, era uma interpretação ao nosso ver um pouco subjetiva, difícil de se transformar em resoluções formais e esses filmes serão programados pelo exibidor por ordem cronológica de recebimento do certificado. Basicamente esse seria o instrumento. Uma perspectiva ao nosso ver completamente idealista, utópica de um direito conquistado, consagrado que não seria assimilado porque o nosso cacife era realmente muito pequeno, muito reduzido, criava-se um impasse. Santeiro é uma pessoa bastante carismática, um tribuno, uma pessoa com grande poder de articulação, verbalização, ocupava um espaço considerável nas reuniões do Concine, as quais eu nunca participei, mas tive alguns relatos delas e elas foram levando a um certo impasse. Nesse momento então reuniu-se alguns realizadores que se propuseram uma renovação da ABD. Santeiro estava bastante cansado já de uma defesa inglória de algumas posições, não havia resultados consideráveis. Marcou-se uma data para eleições da ABD e eu coordenei a formação de uma chapa, apenas 13 realizadores votantes, ou seja, uma chapa e meia que votou nessa própria chapa e nós começamos uma gestão no dia 8 de outubro de 1983. A minha diretoria pelo que eu lembro era composta por eu, Joatan Villela Berbel, Eunice Gutman, Walter Carvalho, Marcos Marins. As pessoas que atuavam mais regularmente eram eu, Joatan e Eunice.

Roberto: E aí você passa a assumir essa cadeira que estavam até então com o Santeiro nas comissões mantendo diálogo direto com o presidente do Concine.

Silvio: No Festival de Brasília em 1983 que aconteceu antes da minha eleição, eu fui apresentado ao Alberto Parreira, ao Sérgio Santos Oliveira, depois de eleito encontrei Sérgio Santos Oliveira na Jornada da Bahia, que no ano de 83 bem como no ano de 84 foram realizadas na cidade de Cachoeira, no Recôncavo, fora de Salvador, e nós começamos então a implementar uma política em duas frentes. Primeira frente era criar Concursos Públicos Regulares periódicos na Embrafilme. Conseguimos isso com uma velocidade muito grande.

Roberto: para produção?

Sílvio: Pra produção. Já em novembro foi feito o primeiro concurso para cinco filmes.

Roberto: Então o final do período da produção independente; era uma produção já condicionada por um concurso estatal.

Sílvio: Ah, sem dúvida, porque os realizadores não tinham condição de se capitalizar porque não iam ter renda por filme. Nós procuramos criar critérios transparentes e públicos para a utilização de recursos públicos. Os recursos haviam, filmes eram feitos. Havia vários. O Mário Carneiro realizou um curta-metragem sobre um pintor gaúcho, o Antônio Carlos Fontoura realizou um filme sobre o Alberto Cavalcanti em Brasília.

Roberto: selecionados?

Sílvio: Exatamente. O Leon Hirszman estava fazendo a sua trilogia de longa-metragem sobre os artistas do hospital do Engenho de Dentro. Enfim, havia uma série de filmes sendo realizados com orçamentos razoáveis. Nós achamos que esses recursos podiam ser distribuídos publicamente (?) entrassem nos concursos e pelo mérito que tivessem

seus projetos eles venceriam e fariam seus filmes normalmente. Mas estabelecer-se-ia uma concorrência, com critérios públicos transparentes, já que se tratava de dinheiro público. O Khalil foi sensível à ideia, aceitou isso. Numa segunda frente nós procuramos sanear ou restaurar de algum modo a reserva de mercado do curta nos cinemas, abrindo mão desse princípio da cronologia e tentando um outro mecanismo. Eu vou voltar a isso. Mas havia uma terceira vertente, muito importante, que era a luta pela independência, pela autonomia da área da área cultural da Embrafilme. Nós achávamos que a Diretoria de Operações Não Comerciais devia se dissolver e ser transformada numa instituição distinta do modo como tinha sido proposto no documento de dezembro de 1975, que cria a Embrafilme, extingue o INC, transforma a antiga Embrafilme, cria uma nova Embrafilme e um Concine, ou seja, um braço executivo de uma política cinematográfica pública e um braço normativo que era o Conselho Nacional de Cinema. Propunha-se ali também a criação do Centrocine, que era na verdade o antigo Instituto de Cinema Educativo que, na criação do Instituto Nacional de Cinema se transformou na área cultural do Instituto Nacional de Cinema, era o Departamento do Filme Cultural e que na Embrafilme virou a Diretoria de Operações Não Comerciais. Ou seja, o cultural virou ali o não comercial, numa empresa que tinha seu foco para operações de natureza estritamente comerciais, como uma empresa que era. Nós achávamos que...

Roberto: Onde estava o Khalil...

Sílvio: Onde estava o Khalil desde 1980, quando ele foi para a Embrafilme, veio de São Paulo e assumiu a Embrafilme. A gestão do Khalil foi bastante interessante. Abriu muito espaço para diretores estreantes. Tinha uma compreensão da área cultural bastante avançada. Era um intelectual e é um intelectual de muito estofado, uma pessoa bem preparada, bastante idônea, que foi sensível a vários de

nossos pleitos. Tinha muita dificuldade de aceitar essa proposta do Centrocine que significava simplesmente a dissolução da diretoria que ele ocupava e a transformação disso num outro órgão cujo destino lhe escaparia inteiramente. Tinha sido determinado pelo Ministro de Estado de Educação e Cultura e pelos interesses que se reunisse num processo que escaparia do seu controle, que consistia no seguinte: autonomia administrativa e financeira da área cultural. Nós pleiteávamos que uma parte das receitas institucionais da Embrafilme deveria ir então para o Centrocine, que poderia ter outro nome mas que alteraria com independência esses recursos, teria políticas próprias, um quadro próprio de pessoal e cuidaria exclusivamente da realização de filmes de curta e média metragem, de filmes culturais de baixo orçamento, de longa metragem, de filme de animação, cuidaria da pesquisa, das publicações, da difusão, do cineclubismo, ou seja, do escopo propriamente cultural ou mais especificamente cultural da atividade cinematográfica.

Roberto: O Santeiro tinha brigado duramente.

Sílvio: Era um projeto que o Santeiro vinha se batendo por ele mas não tava conseguindo operacionalizar e nós então propusemos ao Khalil a criação de uma comissão consultiva na DONAC e nessa mesma época foi realizado, pouco antes disso, havia sido realizado o segundo Encontro Nacional de Cineastas. O primeiro tinha sido feito no Rio de Janeiro em 1981 e acho que em 1983 se faz um outro em São Paulo. Acho não, certamente, por volta de agosto ou setembro se faz um segundo encontro nacional de cineastas no Centro Cultural São Paulo e daí cria-se um conselho que fazia um acompanhamento das políticas da direção geral da Embrafilme e várias entidades tinha assento nesse conselho. E nós propusemos alguma coisa semelhante, numa escala menor, para a área cultural. Era a comissão de assessoramento da área cultural e essa comissão funcionaria com cinco representantes: um

representante das ABDs, um representante da mão-de-obra do Sindicato de Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversão, um representante dos cineclubes, um representante do Centro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro e um quinto representante, que tava me fugindo nesse momento, que eu acho que não era exatamente das cinematecas porque entendia-se que as cinematecas estariam de algum modo vinculadas ao âmbito da pesquisa mas havia uma quinta representação. Depois começou a haver uma pressão para aumentar as representações, com um maior número de representantes participar da comissão porque eram áreas que tinham a ver com a área cultural e o Khalil entendeu que isso era positivo, evidentemente, porque diluía mais os votos. A comissão já era apenas consultiva mas ele foi acatando esses pleitos de uma representatividade maior. A comissão foi se ampliando e com isso as coisas foram se diluindo mais. A ABD tinha uma ascendência muito grande sobre essa comissão, era muito propositiva, tinha propostas muito concretas, era uma área que tava se remobilizando. Ao Khalil também interessava diluir um pouco esse excessivo relevo da ABD e as coisas de algum modo, ao longo do ano de 84... Essa comissão se estabeleceu também no finalzinho de 83, ela fez sua primeira reunião. Na primeira reunião o Khalil abriu anunciando a assinatura final do convênio com a Pró-memória que possibilitava a autonomia financeira e administrativa da Cinemateca Brasileira com recursos públicos. Ele era muito próximo à Cinemateca Brasileira por sua origem na ECA, Paulo Emílio, no ambiente cultural cinematográfico de São Paulo, ele anunciou isso na primeira reunião, de modo que é fácil datar quando é essa primeira reunião, quando essa comissão foi convocada pela primeira vez. Ele procurou inclusive coincidir essa convocação com a possibilidade de ele fazer esse anúncio. Foi uma conquista importante para a Cinemateca Brasileira e para o cinema brasileiro, na qual ele se empenhou muito. Ao longo de 84 essa comissão foi funcionando de forma mais ou menos regular, o problema no andamento dessa proposta era justamente a proposta do

Centrocine porque nós nos reunimos na Embrafilme e propomos a dissolução da diretoria justamente que abrigava essa comissão. O processo do Centrocine não avançou da forma tão fluida como nós imaginávamos no ambiente dos realizadores porque os paulistas, por exemplo, entendiam que centro era centralizador e que isso era um golpe dos cariocas no sentido de se apossar dos recursos públicos e ter mais um órgão sediado no Rio de Janeiro e os cineastas de Brasília diziam, nós apoiamos desde que a sede seja em Brasília. Enfim, a coisa não foi tão bem entendida e assimilada como nós esperávamos mas de algum modo a proposta de uma maior autonomia da área cultural navegada interpretada diferentemente na cabeça de cada segmento da atividade. E, o que é mais importante, as comissões da Embrafilme passaram a funcionar regularmente e gradativamente entre 84 e 85 foram se ampliando os recursos disponíveis pra ele e o número de projetos aprovados a cada trimestre. Embora não houvesse uma periodicidade absolutamente rigorosa, de quatro comissões por ano, dava para se fazer três ou três e meia por ano, havia uma pequena diferença no timing das reuniões, nos calendários, mas essa política foi realmente implementada. Isso significou um extraordinário alento na realização porque havia novamente a possibilidade de se realizar filmes. Os paulistas que tinham desde 1968 conquistado o prêmio Estímulo que eram recursos estaduais, concursos anuais eles tinham essa possibilidade. Os gaúchos estavam começando a gestar alguma coisa ali alguma coisa junto à assembleia legislativa, estavam começando a formular uma política com recursos locais mas isso ainda não tava funcionando muito bem. São Paulo é que tinha um pouco mais de condição de realização contínua de filmes. Nós no Rio de Janeiro não tínhamos apoios locais, então investimos muito nessas comissões da Embrafilme. Isso funcionou e funcionou muito bem. Paralelamente, no âmbito do Concine, o Sérgio Santos Oliveira surgiu com a proposta, uma proposta dele, eu não sei exatamente quem foram os conselheiros, quem o ajudou na formulação desse sistema mas ele foi

realmente o formulador, ou pelo menos o vocalizador dessa proposta de uma negociação com os exibidores que proporcionasse a capitalização de um fundo do curta-metragem, ou seja os exibidores aceitavam a obrigatoriedade do cumprimento do artigo de lei, que os obrigava a depositar uma parcela da renda do longa estrangeiro para um fundo do curta metragem desde que o valor fosse consideravelmente reduzido e foi. Os cinco por cento passaram a significar alguma coisa que não era mais sobre a renda bruta.

Roberto: Reduziu-se brutalmente.

Sílvio; Reduziu-se bastante. Eu não lembro dos números exatamente, mas é fácil porque a legislação trata disso.

Roberto: Na verdade é a Resolução 103. Essa é que eu me pautei, você fez aquela correção.

Sílvio: qual é a data da resolução 103?

Roberto: Ela é de abril, 12 de abril de 84. Ela reduz, desvincula, ela cria essa relação com o longa, mas indireta, não é mais direta, atrelada ao filme tal.

Sílvio: Mas é, mas é. A renda do longa metragem que pagava para um curta específico, agora continua sendo a renda do longa metragem que vai para um fundo, não mais para um filme específico que é exibido. Por que? Porque o acordo do Sergio Santos Oliveira com os exibidores implicava exatamente na não obrigação da exibição. Pagava para não passar. Não exibiam. Quem quisesse exibir, exibisse. Ninguém queria exibir, não exibiam. Um ou outro ainda exibia, mas pagavam. Os paulistas até que ainda exibiam. Pouquíssimos cinemas no Rio voltaram a exibir, muito embora os filmes fossem filmes de um nível

bastante alto porque a comissão não era mais uma mera comissão de concessão de um certificado de produto brasileiro de filme curta-metragem mas era uma comissão de seleção que funcionava com um júri muito criterioso, rigoroso.

Se bem me lembro, na resolução 103 e as vezes eram 7 ou 8 porque consideravam que os filmes não tinham uma qualidade satisfatória, ou seja, passou a se ter um rigor muito grande na seleção dos filmes, havia um fundo e desse fundo sacava-se um dinheiro a vista para a premiação dos filmes selecionados, os filmes então contemplados com um valor que possibilitava o realizador o começo de uma nova produção. Se ele era bem articulado e tinha umas condições já básicas de fatores de produção reunidos ou porque ele tinha algum equipamento, ou porque ele tinha uma condição semi-cooperativa de realização, com aquele dinheiro ele fazia um novo filme. E a vantagem, comparativamente ao sistema anterior, seria a dele receber a vista, no momento em que ele entregasse 5 cópias do seu filme de curta-metragem. Era um valor que hoje com as mudanças financeira foram inúmeras não se consegue avaliar, as eu diria que esse valor corresponderia hoje a uns 30 mil reais, alguma coisa que significa aproximadamente a metade da realização de um curta-metragem. Dependendo das condições de articulação do realizador possibilitava a realização de um novo filme, pra outros tinha que suplementar isso com outros recursos, mas se ele ganhasse um concurso da Embrafilme, por exemplo, ele facilmente fazia um filme com bastante conforto. Os recursos na Embrafilme eram relativamente restritos, mas dava pra se fazer um filme, era o mesmo valor pra todos os filmes selecionados, dependendo da natureza do projeto você podia realizar com uma certa folga ou fazia muito apertado.

Era uma situação de risco, mas se você tinha o prêmio estímulo, como os paulistas ou ganhava o concurso da Embrafilme você tinha um dinheiro próprio, a vista, ou você fazia um novo filme ou pagava despesas que tinha, fazia o que quisesse, o prêmio não era vinculado a nenhuma obrigatoriedade. Num primeiro momento resistimos a essa proposta do Sérgio, nós víamos alguns inconvenientes dela, alguns problemas. O Sérgio Santeiro aderiu de imediato pra nossa surpresa completa, porque nós estávamos procurando manter alguns princípios que tinham norteado a atividade da ABD, inclusive ao longo dos anos de 81/82/83 até outubro e nós fomos um pouco pegos de surpresa por essa mudança radical de comportamento do Santeiro que logo se associou ao Sérgio Santos Oliveira e propôs inclusive convidar o presidente Sarney pra uma sessão na cinemateca do MAM onde seria exibido o filme do Glauber, *Maranhão 66*, que era um filme feito na posse do Sarney como governador do Maranhão, portanto ele aparecia como um político extremamente popular, a praça e frente ao palácio lotada, imagens que foram usadas inclusive no *Terra em transe*, em frente ao palácio governador Vieira, o apoio ao político populista, são imagens que vem do documentário em que o Sarney tinha reunido efetivamente aquela massa de maranhenses em frente ao seu palácio e então nessa oportunidade seria, segundo o projeto do Santeiro, concedida ao filme *Maranhão 66* do falecido Glauber, um certificado especial e a D. Lúcia, mãe do Glauber foi lá e recebeu esse certificado, um prêmio a vista que foi um grande alento pro projeto de um centro que preservaria a obra do Glauber Rocha etc. Sérgio Santos ficou fascinado com essa ideia, promoveu esse convescote, foi espetacular, foi uma boa ideia, de um marketing excepcional, um belo projeto do Santeiro que gerou alguns dividendos porque ele se transformou num conselheiro, de certo modo privilegiado do Sérgio Santos uma vez que ele não era mais o presidente da ABD, assim ele criou essa interlocução própria com o Concine e decorreu muito bem esse novo formato do curta-metragem

nos cinemas, que não eram mais exibidos mas havia recurso de um prêmio a vista, vinha então um grande estímulo pra realização.

A partir de maio, no máximo em junho, já foi convocado um primeiro júri. Eu tinha inscrito um projeto antes da minha eleição na ABD, essas gestões com o Kalil pela criação de concursos já vinham avançando pelo ano de 83 quando ele percebeu que havia uma nova ABD ele permitiu o deslanche desses processos de concurso. Eu tinha inscrito um projeto que eu tinha formulado por volta de agosto/setembro, num concurso que aconteceu em meados de outubro, eu tinha acabado de ser eleito, eu pude realizar esse filme em janeiro de 84, 3 dias de filmagem *O príncipe do fogo*, ficou pronto logo em fevereiro de 84. Eu inscrevi e fui contemplado nesse primeiro júri do Concine. Nós tivemos então o ano de 84 como um ano de um certo renascimento da atividade do curta-metragem com esses dois braços operando , ou seja, os concursos da Embrafilme e os júris do Concine. Ao mesmo tempo procurávamos avançar com uma proposta de autonomia da área cultural através do que nós chamávamos de Centrocine.

Tinha uma quarta vertente, em que eu procurei me empenhar muito na minha gestão que era a articulação nacionais das ABDs. Havia um conselho nacional de ABDs, nominal, mas que não se reunia e nós procuramos então estimular os encontros na medida em que haviam novidades na área que interessava realizadores do Brasil inteiro. Então fizemos um encontro em abril em Olinda, 84, foi muito complicado, onde se aprovou contra os votos do RJ e de SP e também de Pernambuco, uma política de cotas na utilização dos recursos da Embrafilme que significava que 1/3 dos filmes que seriam aprovados nos concursos seriam do RJ, 1/3 de SP e 1/3 das demais regiões. Nós argumentávamos no sentido de uns realizadores que não atuava nem no Rio e nem em SP tava criando um gueto, pois eles ficariam comprimidos em apenas 33,3% dos recursos quando se

os seus projetos fosse meritórios eles poderiam eventualmente ter mais de 50%, pouco importa, o que era importante era ter a participação dos projetos por um mérito e não pela região de origem,. Mas tinha acabado de acontecer um concurso, Joatan tinha sido representante da ABD Rio nesse concurso, o representante de SP e de outros estados eu também não lembro quem era, mas nesse concurso 10 projetos foram aprovados uma ampliação rápida do número de projetos da 1ª comissão pra 2ª, acredito que essa era a comissão. Foram aprovados acredito que 7 do RJ, 2 de SP e 1 de outros estados, isso criou uma grita generalizada, então esse encontro das ABDs aconteceu no momento em que havia uma grande tensão e contestação da ABD Rio por parte dos realizadores que atuavam fora do eixo Rio-SP, inclusive por alguns realizadores paulistas também. O presidente da ABD-SP nessa época era o Adilson Luis.

O príncipe do fogo:

Um dia eu li no JB uma matéria sobre o preso mais antigo do Brasil, um homem de 89 anos que tava preso há 58 anos, no manicômio judiciário do RJ e tinha sido primeiro brasileiro considerado louco irrefutável criminalmente, não podia ter um convívio social, pois tinha cometido crimes de morte, precisava ser mantido recluso, mas não recluso numa instituição médica, tão pouco num presídio convencional, das suas supostas patologias e era preciso fazer alguma coisa com aquele tipo de criminoso. Criou-se então a figura do preso que deve ficar num manicômio judiciário, ou seja, num hospital/presídio. Uma prisão em condições especiais onde havia um acompanhamento psiquiátrico e um tratamento específico. Ele foi o preso 001 dessa vertente do manicômio judiciário no RJ por volta de 1928, ele foi preso em 7 depois de ter sido acusado de matar 2

menores que ele estuprou e era uma figura bizarra, interessantíssima, porque tinha fugido da casa dos pais com 13/14 anos no interior de MG, foi pra BH, viveu sempre de expediente e era uma pessoa muito carismática, muito inteligente que tinha praticado vários crimes pra dar conta da sua sobrevivência. Se fez de dentista, montou consultório; se fez de cobrador, montou escritórios, recebeu títulos pra cobrança. Cobrou e fugiu com o dinheiro; escreveu evangelho do Príncipe do Fogo, onde o Príncipe do Fogo é um messias era ele mesmo Febrônio Índio do Brasil era homossexual, mulato. E quando a sua trajetória de façanhas foi conhecida se transformou o inimigo público número 1, foi criado pela incipiente mídia da época, um mito em torno do Febrônio. Eu fui ao manicômio judiciário conhecer esse personagem, fiquei fascinado, percebi que ele tava bastante demenciado, mais ainda era uma pessoa com uma capacidade de fabulação extraordinária, um pouco pela demência, um pouco pelo distúrbio mental que certamente foi agravado pela prolongadíssima reclusão de mais de meio século, mas também pela sua verve, idiosincrasias, características da sua personalidade. E me propus então a fazer um retrato, um curta-metragem desse personagem. Descobri que o Peter Fry, um antropólogo, tinha escrito um ensaio sobre ele, descobri que o Nina Ribeiro tinha escrito também um ensaio nos anos 30 sobre ele, ou seja, psiquiatras, médicos, advogados, juristas, antropólogos e um poeta, um escritor francês quando veio ao Brasil se interessou pelo caso Febrônio, procurou conhecer e escreveu sobre o Febrônio, uma parte do seu livro, *Um filme 100% brasileiro*, então um personagem que tinha provocado interesse em tantos intelectuais, em tantos pensadores, de tantas áreas, de tantas disciplinas era alguém que nunca tinha sido filmado. Achei que era importante então fazer um curta sobre ele, fiz então um filme de 11 min, em P/B, fotografado pelo Walter Carvalho, conseguimos aí alguns prêmios, circulamos um pouco em alguns festivais, o festival de Lyon, na França, ganhamos um prêmio

no Rio Cine Festival. O filme cumpriu aí uma certa trajetória em festivais, foi selecionado no Concine e distribuído em SP, chegou a passar em alguns cinemas. Aliás, o *Fênix*, também foi inscrito nesse júri do Concine e veio a ganhar um prêmio também. Um filme que já tinha sido realizado algum tempo antes, mas teve renovado seu certificado de produto brasileiro. Eu distribuí esses filmes em SP com a CDI (Cinema de Distribuição Independente) e alguns exibidores de SP que ainda marcaram o filme chegaram a exibir o filme em sessões de cinema acompanhando um longa estrangeiro.

O documentário sobre o Febrônio em relação ao doc no Brasil e internacionalmente:

Eu diria que o ano de 1984 marca o renascimento da produção regular do filme brasileiro de curta-metragem. Estimulado basicamente pela criação de concursos regulares, aproximadamente trimestrais na Embrafilme, e pelos júris do Concine, que eram também aproximadamente trimestrais. Isso somado a alguns estímulos locais, no caso de São Paulo, e imediatamente um pouco depois o Rio Grande do Sul e outros pequenos polos, de condições de apoios locais, que vão se desenvolvendo, configuram todo um novo panorama de criação e realização. As escolas de Cinema vieram também a somar alguns títulos à essa retomada, mas basicamente ela está pautada pela criação dos concursos da Embrafilme e pela criação dos júris do Concine. Isso foi o que possibilitou que no ano seguinte, 1985, um crítico paulista cunhasse a expressão *Primavera do Curta*. Pra se referir basicamente a um ano em que o prêmio de melhor curta no festival de Gramado foi empatado por 3 filmes e filmes muito fortes, um nível de produção bastante consistente, se não me falha a memória foram: "O dia em que Dorival encarou o guarda"; "Ma que Bambina" e "???".

Portanto dois de SP, um dos RG e uma quantidade muito grande de filmes de alto nível de produção, altamente competitivos no mesmo festival. Isso é o reflexo de estímulos em várias regiões, mas basicamente nacionais criados pelo Concine e pela Embrafilme, injetando recursos na produção de curtas.

1984 marca exatamente essa retomada e eu diria que daí em diante não parou mais, ou seja, a produção de curtas nesses últimos 20 anos vem crescendo anualmente, nós estamos com cerca de 200 filmes sendo produzidos anualmente, sempre mais de 150. Os festivais de curta, especialmente o Festival Internacional de SP, mostra sempre números dessa ordem de inscritos, filmes brasileiros inscritos anualmente em concurso, foram ganhando vários prêmios em festivais internacionais, o que é episódico, o "Miau" tinha ganho um prêmio no começo dos anos 80, uma animação feita com recursos da Embrafilme, muito incentivada pelo Kalil, que era aliás o foco do CTAV, convênio com o Canadá que se faz exatamente no começo dos anos 80, voltado pelo filme de animação. Estimulou-se uma política semelhante no Brasil que um centro técnico teria um protocolo de intenções de criação do convênio Brasil/Canadá uma área forte de animação. Marcos Magalhães foi a pessoa que se dedicou a isso e que obteve esse prêmio no festival de Cannes com um curta-metragem brasileiro e isso foi considerado um fato excepcional, nos anos de 85 e toda década de 90 o Brasil tem sempre uma presença muito forte em competições internacionais de curta. Esse momento de 84 marca o início desse processo de retomada.

Brecha para o curta-metragem

Na crise de 79/80 houve uma iniciativa do Concine, com a Resolução 52, do começo de 80, que procurava estabelecer alguns limites na tentativa dos exibidores de ocupar com filmes de muita baixa qualidade o mercado que o exibidor tinha na mão, foi uma resolução que limitou

o número de certificados aprovados por trimestre e limitou o número de cópias disponíveis pros exibidores. De modo que a cada filme que o exibidor conseguia aprovar quase que automaticamente, desde que não fosse publicitário, ele tivesse um benefício muito limitado, não só porque o número de filmes que eles podiam aprovar era menor a cada reunião da comissão, mas também o número de cópias disponíveis para exibição nos cinemas era pequena. De modo a poder abrir espaço para os filmes de produção independente. Não resultou significativamente e causou uma divisão muito grande no ambiente de realização e produção por que alguns realizadores que corriam por fora, tinham negócios mais diretos com os exibidores se sentiam limitados, lesados, mas foi uma última tentativa de conseguir de algum modo a limitar esse espaço da picaretagem, do filme mais oportunista em benefício da produção independente. Foi uma última tentativa, mas já tardia e num momento que o estoque de filme na mão do exibidor era enorme, de modo que não proporcionou uma virada satisfatória.

Voltando ao documentário brasileiro:

Entre os meus filmes mais autorais eu alinharia três projetos: *Fênix*, *O príncipe do fogo* e *Igreja da Libertação* que partiram de uma intenção própria. Eles marcam uma evolução num processo errático, num processo intuitivo, num processo completamente de formação própria. Eu nunca fiz uma escola de cinema, nunca fiz um curso que me preparasse pra realização cinematográfica em termos amplos, fiz uns cursos de realização do INC, muito básicos, no final de 70, um curso de fotografia no Parque Lage com Fernando Duarte, um curso de curta duração, na verdade quase uma introdução a uma área técnica. A minha atividade como técnico de som direto partiu de um autodidatismo também e com realização do mesmo modo.

Fênix foi minha grande escola, eu cumpri ali várias funções de produção, direção, gravei o som direto, acompanhei de forma muito

autoral a montagem, acompanhei o filme em todos os seus caminhos, nunca tive um produtor. No caso do *Príncipe do fogo*, já tinham se passado 4 anos, eu tive como produtor executivo o Hilton Kaufmann, com quem eu vim a me associar no ano seguinte, eu fiz a produção executiva pro filme dele *O assalto* e logo depois ele fez a produção de um longa-metragem, a *Igreja da libertação* e nós estávamos associados então numa produtora que eu tinha criado, chamada Lumiar Produções Cinematográficas Ltda, criada justamente em 84, nós dois de sócio, depois entrou a Sandra Werneck e entrou a Ana Maria Magalhães, que entrou por uma porta, filmou um curta e no último dia de filmagem já saiu pela outra porta, foi uma passagem visivelmente oportunista, causou uma série de distúrbios, continuou comprando materiais, contratando serviço de laboratório em nome da firma da qual ela nunca tinha participado, mas aparentemente participou, foi uma crise complicada. Eu e o Hilton, mas principalmente o Hilton tivemos que lidar e acabamos lidando bem, intermediando com a Embrafilme que liberava parcela pro curta que ela tinha ganhado um concurso em 85.

Voltando ao meu processo de trabalho era de um certo modo intuitivo e eu quando realizei o *Príncipe do fogo*, procurei adequar o projeto as condições do 1º concurso que a Embrafilme estava promovendo, um filme com poucos dias de filmagem, uma equipe reduzida. Filmei em 3 dias roteiro sucinto e procurei na montagem com a Aida Marques afinar algumas questões que o roteiro tinha deixado em aberto, mas eu não tinha uma massa crítica a respeito das questões de linguagem do documentário que eu possa dizer que o filme tinha ambições narrativas ou ambições de linguagem expressivas. Eu tava fascinado pelo personagem, procurei estabelecer uma relação com ele e acho que o filme tem algumas características do ponto de vista estético que são marcantes, se deve em grande parte a contribuição do

Walter Carvalho, como diretor de fotografia, da Aínda Marques na montagem e de algumas intuições minhas.

No ano seguinte em 85, eu realizei um projeto de média-metragem, a *Igreja da libertação*, que eu procurei um tratamento até mais informativo do que propriamente um tratamento na melhor tradição de documentário que eu conheci efetivamente mas não vinha refletindo sobre ela, eu achei que como o filme tratava de um assunto momentoso que era um conflito entre a Igreja progressista Latinoamericana, no caso a Igreja brasileira e o Vaticano, que passava por um momento de grande ortodoxia, de grande fechamento e de contestação a essa inserção político-social da Igreja, eu não consegui compreender essas questões específicas na América latina, o subcontinente marcado por várias ditaduras nos anos 60, 70 e ainda nos anos 80, a possibilidade da Igreja como uma instituição com características muito específicas separada inteiramente do estado, um respaldo muito distinto de outras instituições da sociedade civil, possibilidade dessa instituição poder proporcionar algum abrigo, algum apoio, à preservação de algumas vidas de acordo com os movimentos sociais incipientes que tinham alguma vocação católica, mas tinham ambições sociais que não estavam contidas no âmbito evangélico. E formatei então esse projeto que tinha como personagens principais o Leonardo Boff, que tava sobre um voto de silêncio do Vaticano, não podia falar, não podia se manifestar, não podia publicar livros e alguns bispos representativos dessa Igreja progressista brasileira: Dom Pedro Casaldáglia que tava no Araguaia, Dom Marcelo Carvalheira que tava numa diocese no Nordeste, Dom Paulo Nunes que tinha tido uma atuação muito marcante no processo de reorganização do movimento sindical no ABC paulista como bispo de Santo André e o próprio Dom Paulo Evaristo Arnes na diocese de SP. Basicamente esses e alguns outros em torno da confederação nacional dos bispos do Brasil e armei um

projeto que contemplava a pastoral operária, a pastoral da terra, o conselho indigenista missionário e recuperava historicamente a trajetória da Igreja e do Concílio do Vaticano em 1962 até os dias atuais, até aquele momento de crise, de conflito com posições mais ortodoxas do Vaticano que tinham como grande ideólogo o Hatzinger que cuidava de uma comissão de defesa da fé, uma comissão extremamente reacionária, ele hoje é papa, foi consagrado Papa, agora muito recentemente, mas na época era um forte ideólogo, com grande ascendência sobre o papa daquele momento. Com bases nessas questões eu me animei a montar o projeto, fiz uma pesquisa e fizemos 3 semanas de filmagem. Não atingiu seus objetivos de circulação na televisão, mas conseguiu ter uma distribuição em salas alternativas bastante expressiva, foi um filme que em deu um retorno muito gratificante, muito satisfatório, foi premiado em alguns festivais internacionais, ganhou prêmio de melhor filme de estreia em longa no Festival de Leipzig, foi bem recebido no Festival de Mannheim, ganhou uma menção do Festival de Havana e ganhou alguns prêmios no Rio Cine Festival, em Gramado e o prêmio de melhor pesquisa na Jornada da Bahia. Consegui fazer algumas vendas internacionais desse filme pra tv espanhola, pra Alemanha e teve uma circulação bastante razoável, mas na verdade revendo o filme eu fico sempre com a sensação que justamente a forma de abordagem apontava mais pra uma abordagem informativa que não chegava a ser uma reportagem, mas que tinha uma certa ambição de circulação nas televisões, sobretudo as tvs europeias, que na época era um mercado que nós procurávamos de algum modo chegar, mais do que o brasileiro que vive sendo fechado, agora com a tv a cabo abriu um mais um pouco, na época isso não existia. Na época a circulação de um documentário brasileiro na televisão brasileira era uma situação quase impensável, mais voltado para televisões internacionais. Tem um formato do filme que mais tarde eu sempre considerava muito limitado e o meu interesse pra pesquisar linguagem de documentário

vem exatamente de um interesse de revisão dessas minhas primeiras realizações. De modo que as minhas preocupações com relação a estética e linguagem do documentário elas vão se dar nos anos 90 quando eu faço um mestrado em Comunicação e Cultura na UFRJ, passo então a refletir sobre essas questões. Antes a minha aproximação do documentário era mais intuitiva e eu acredito que os objetivos político-sociais de intervenção, eles prevaleciam sobre os objetivos estéticos.

Volta a presidência da ABD em 87:

Eu fiquei muito feliz com a minha gestão na ABD de outubro de 83 a 84, o período de exatamente 1 ano, em que nós, um grupo na direção da ABD propôs um conjunto de objetivos e por uma série de circunstâncias nós conseguimos atingir uma série de objetivos. Fui eleito por 13 votantes e conseguimos mobilizar uma assembleia que teve 138 votos em que haviam 2 concorrentes o Joatan Villela Berbel e a Eunice Gutman, ambos faziam parte da diretoria que eu presidia e eu cometi o que considero hoje um erro, de ter apoiado a candidatura do Joatan ao invés de apoiar a candidatura da Eunice. Ambos animados com a remobilização da atividade da área mantiveram seus pleitos, não fundiram numa única chapa. A chapa da Eunice teve mais votos diretos na assembleia, mas somados, os votos da assembleia e por procuração, por escrito que era uma prerrogativa estatutária, a chapa do Joatan ganhou. Houve um apelo do Silvio Tandler que tava apoiando a Eunice, para só considerar os votos presentes, nós consideramos golpismo pois essa proposta poderia ter ser apresentada antes das procurações serem apresentadas pra mesa que eu tava presidindo. Apresentada depois da contagem era uma proposta insustentável, mas eu cito o episódio pra mostrar como foi uma disputa bastante intensa. Joatan então fez sua gestão e em seguida a Eunice reapresentou a sua candidatura e foi eleita.

Eu acho que o estilo de condução do Joatan era um estilo que promovia a acertos, alguns conchavos, algumas associações de interesses, alguns apadrinhamentos que eu não considerava muito pertinentes, ou que tivessem numa linha que nós estávamos procurando imprimir pra ABD. Quando a Eunice assumiu, ela tinha uma gestão mais pautada por princípios e isso me rendeu alguns impasses.

Um personagem da maior importância na história do curta-metragem brasileiro atuante no RJ que era o Sérgio Santeiro, sempre foi pautando a atividade da ABD. O Sérgio Santeiro não tinha tido nenhum envolvimento direto até fazer parte de uma diretoria da ABD, ele participava sempre lateralmente, tinha uma grande influência como tribuno que era, uma pessoa muito propositiva. Foi fundador da ABD, foi um realizador de grande importância, pessoa de importância fundamental na trajetória do curta brasileiro que acabou participando diretamente de uma gestão do Orlando Bonfim que renuncia a ABD em meados de 80 e o Zaquia Freire Elias assume a ABD como vice-presidente, mas não muito vocacionado, era um empresário, cuidava da Rio filmes tava ali acompanhando o curta-metragem, tinha interesse no assunto, mas não era tão vocacionado pra questão nem era tão guerreiro, e o Sérgio Santeiro foi assumindo um papel na diretoria de primeira ordem, até na falta de qualquer outro concorrente, de qualquer outro aspirante, ele se propôs a presidente da ABD e assumiu então uma posição que ele praticamente assumiu a ABD, a ABD era a atuação individual de Sérgio Santeiro. Nós procuramos exatamente quebrar esse processo e criar uma atuação mais plural, reunião semanais de diretorias, assembleias sendo regularmente convocadas e critérios mais transparente e menos personalistas. Na medida que a gestão do Joatan recuperou uma linha mais personalista e com alguns compromissos que não ficavam tão visíveis, não eram tão transparentes, em parte esses compromissos eram assumidos inclusive com o Santeiro, como era uma pessoa de grande ascendência, eu tendo procurado durante um ano manter uma

independência com relação a influência muito tentadora do Sérgio Santeiro como um guru. Ele tinha, ainda na diretoria de Orlando Bonfim Neto, ainda era presidente da BD, e o Santeiro fez um discurso muito inflamado numa assembleia a qual eu não compareci pedindo a cabeça do Paulo Bastos Martins acusando-o de favorecimento a determinados curta-metragistas na distribuição dos filmes. Na verdade, o Paulo Martins tava com um grande lote de filmes na mão, praticamente não conseguindo marcar esses filmes, mas ele como responsável pela distribuidora tinha algumas prerrogativas na sua relação com os exibidores. De modo que as acusações do Santeiro eram bastante discutíveis, mas a ABD é pautada por critérios de muita transparência na gestão do Orlando Bonfim Neto que pautou sua gestão em um nível político e ético muito elevado. Foi lamentável a renúncia dele, por motivos pessoais foi assumir a Secretaria de Cultura em Vitória e a ABD mudou inteiramente de condução a partir daquele momento e a desestabilização era crescente.

Mas o Santeiro era dado a essas intervenções bastante radicais, carta de imprensa, intervenções públicas, um guerreiro, uma pessoa muito radical, mas muitas vezes defendia algumas questões em causa própria e depois que o Concine começou a fazer os júris, o Santeiro passou a trazer os seus filmes realizados desde os anos 60, mas principalmente ao longo dos anos 70 pra ser contemplado no júri. Ele tinha aproximadamente 10 filmes e ele ia apresentando os filmes, um a cada júri e alguns filmes começaram a ser considerados não meritórios do CPB, dado o alto rigor que marcava os trabalhos do júri que procuravam priorizar produções mais recentes, mais contemporâneas, mais sintonizadas com as questões do seu tempo, portanto filmes que poderiam até eventualmente ser exibidos pelo exibidor que tava informalmente desobrigado de exibi-los O Santeiro começou a se sentir lesado com o fato de alguns de seus filmes não serem aprovados e começou estabelecer algumas pressões. O Joatan sensível a essas pressões procurando manter uma boa relação com um personagem tão

influyente, me parece que nem sempre conduziu as questões da melhor maneira visando os interesses coletivos, públicos, pelas quais a entidade devia zelar. Havia uma série de outros episódios análogos. Na gestão seguinte da Eunice o Sérgio Santeiro passou a questionar a condução da Eunice e o foco do questionamento dizia respeito a algumas questões ligadas ao Concine, haviam pontos muito definidos que o Santeiro pleiteava mudanças na postura da ABD em relação ao Concine, pleitos que ele defendia e a Eunice e a diretoria da ABD achavam que não eram legítimos.

Que ele os levasse pessoalmente, mas não instrumentalizasse a ABD para obter essas conquistas em nome de uma categoria e naquele momento passou a contestar a legitimidade da gestão da Eunice por que tava vencendo já o prazo para realização de eleições e o Santeiro chegou a se aliar ao filho do Luís Carlos Prestes que editava um Jornal CineImaginário, ele publicava matérias nesse jornal, e junto com o Prestinho organizou uma entidade concorrente a ABD, defendendo que a ABD tinha cumprido já sua missão histórica era preciso criar uma outra frente de defesa do curta-metragem. Essa entidade não vingou mas colocou a ABD numa situação delicada, houve uma reação nacional a essa tentativa. Houve um encontro promovido em Curitiba, um encontro nacional das ABDs, resultou uma carta de Curitiba, de 1987, que fez frente a essas tentativas que procurou estabelecer novos parâmetros pra resolução do Concine que continuava aperfeiçoando o mecanismo dos júris. Durante uns 6 meses essa crise persistiu, esgarçando completamente a ABD no RJ e eu fui então levado a apresentar uma chapa com alguns companheiros por que havia uma grande dificuldade. A verdade era que ninguém queria enfrentar determinadas questões que estavam se polarizando, também a um nível bastante pessoal e que tinham basicamente o Santeiro como um desses polos, polo de contestação a ABD. Eu me dispus, encarei a formação de uma nova chapa a qual participava Tetê Moraes e Maria Luiza D'Aboim, partimos então pra uma reestruturação da ABD,

novamente foi uma assembleia que teve muitos pouco votantes, elas eram marcadas por uma atmosfera muito envenenada, muitas acusações, guerra de egos, uma coisa extremamente mobilizadora, levou ao desgosto muitas pessoas que vinham participando regularmente, passando a se afastar da ABD por que aquilo estava se transformando num embate personalista muito desagradável. Fizemos uma campanha pelo curta nas telas, ou seja, pleiteando que o exibidor que pagava o curta não se contentasse em recolher recurso pro fundo do curta-metragem, mas que também viesse a exhibir. Fizemos algumas sessões de curtas premiados pelo júri do Concine, apresentando pra população aqueles curtas que eles estavam perdendo a oportunidade de ver nos cinemas, a produção estava num nível bastante alto naquele momento. Reinvestimos na mobilização nacional das ABDs, fizemos um encontro em São Luís, foi bastante representativo. Retomamos e reativamos a interlocução com a Embrafilme, no momento em que o Kalil não era mais diretor geral, o diretor geral era o Guignone, editor de livros do Paraná. Por ser um acionista minoritário, a Embrafilme era composta basicamente de ações da União, tinham poucas ações do Paraná por volta de 1%, pouquíssimas ações da Bahia e ações pulverizadas por diversos produtores que tinham acesso nominal a assembleia, pois tinham comprado algumas cotinhas, mas na verdade não eram representativas essa composição acionária.

O Guignone assumiu a direção geral da Embrafilme por um lobby, o Ministro da Cultura, Celso Furtado, teve uma atuação pífia na área do cinema e audiovisual, criou a Fundação do Cinema Brasileiro, foi afinal a forma como a autonomia da área cultural encontrou, criou-se de fato uma instituição separada pra atribuições culturais da Embrafilme, só que sem os recursos, sem as receitas institucionais, dependendo de uma dotação orçamentária que nunca existiu. O Collor veio terminar com a Embrafilme, acabar com o Concine e com a própria Fundação do Cinema Brasileiro, dois anos e meio depois, sem que nunca a FCB tivesse recebido um tostão de dotação orçamentária. Toda a folha de

peçoal da FCB era um empréstimo que a Embrafilme fazia, que teria de ser pago um dia, e a Embrafilme conseguiu enxugar o seu peçoal de mais de 600 funcionários para 200 e poucos passando toda uma massa de funcionários para a FCB. Então a FCB era inchadíssima de funcionários, tinha uma série de atribuições, não tinha receitas para suas atividades fins. Então foi um tiro pela culatra, foi um anti-Centrocine, ou seja, ela era autônoma, tinha autonomia administrativa e financeira, sem ter nenhum recurso financeiro e não conseguia administrar nada por que não tinha recursos, de maneira que o que houve foi o cinemão conseguiu fazer uma autonomia às avessas, ou seja, 'tira isso, tira essa gordura e nós ficamos com uma Embrafilme enxuta'. Dois anos depois chegou Collor e acabou com tudo. A verdade é que o Guignone acabou gerindo esse processo de transição. Um homem externo ao cinema, mas nesse momento nós retomamos a interlocução com a Embrafilme, o diretor da área cultural era o José Carlos Avellar, depois entra o Affonso Beato que imprimiu uma perspectiva bastante tecnicista ao setor, procurou fazer da transição do CTAV para fundação do Cinema Brasileiro uma linha de urso, de formação e de normatização técnica da área da exibição, uma série de coisas importantes mas que na verdade a produção foi paralisada, ele achou que existiam vários filmes em realização que ainda não estavam terminados, então não ia promover nenhum novo concurso até que todos os filmes tivessem sido concluídos, achou que era importante informatizar o setor, ou seja, concentrou todo o seu trabalho em questões técnicas, paralisou a produção e na verdade criou uma série de dificuldades pra continuidade daquele ciclo de produção. Nós então tentamos o restabelecimento de relações mais regulares aí, não fomos muito bem sucedidos a interlocução com o Affonso Beato, não foi tão boa quanto havia sido na gestão anterior com o Kalil. Gustavo Dahl era o presidente do Concine, conseguimos então criar uma nova condição pra reformulação dos júris, pra aperfeiçoamento do sistema do Concine. Tivemos aí um resultado bastante razoável, os

júris que tivemos oportunidade de indicar pessoas eu optei sempre por nunca participar enquanto estava numa gestão da ABD, nem em júri de festival, nem de comissão de seleção de projetos, nem aprovação de filmes no Concine. De preferência indicar realizadores, intelectuais, pessoas da sociedade próximos a área de cinema pra ocupar essas funções pra não misturar a gestão política dos interesses mais amplos da categoria, com a seleção de filmes.

No concentramos também na reorganização interna da ABD, fizemos um recadastramento dos associados, tinham mais de 350 fichas, mas na verdade nós tínhamos por volta de 70 pessoas atuando na área do RJ. Recompusemos então esse cadastro, o direito de voto e fizemos uma reforma estatutária. Reformamos institucionalmente a entidade e mais uma vez, exatamente um ano depois da assembleia que me deu posse, nós fizemos uma assembleia eletiva de uma ABD com uma modificação interna bastante substancial e com a tentativa de recuperação dessas interlocuções com a Embrafilme e o Concine e com uma campanha de volta da exibição dos curtas que tão pouco foi muito bem sucedida.

Não lembro se fui sucedido pelo Emiliano Ribeiro ou pelo Hilton Kaufmann. O presidente que assumiu renunciou no meio do mandato e quem terminou a gestão foi o Frederico Fullgrath, um realizador do Paraná que tava atuando no RJ, um documentarista na época razoavelmente ativo. De qualquer modo essas três pessoas se tornam bastante ativas na última período da ABD que vai de 88 até a posse do Collor quando ele extingue a Embrafilme, o Concine e a FCB. Essas 3 pessoas tocaram a política do curta-metragem no RJ a frente da ABD.

Collor:

Acho que o momento de posse de Collor foi bastante traumático na atividade cinematográfica. Como sempre algumas pessoas, procuram oportunisticamente se compor, isso aconteceu vergonhosamente no momento em que o Collor definiu Ipojuca Pontes como secretário de cultura. Adinor Pitanga, interventor da Embrafilme, e Miguel Borges, presidente do Concine. Promoveu-se uma reunião presidida pelo Miguel Borges para apresentar os novos planos para a área cinematográfica, que eram pífios, uma quantidade expressiva de cineastas presentes procurou cortejar Miguel Borges, se aliar aqueles interventores, eu me lembro com muita tristeza que o Santeiro fez discurso inflamado de apoio a esse grupo, afirmando que esse era o momento de ocupação do cinema brasileiro, de limitação de espaço pro cinema estrangeiro. O filho do Sarney era deputado federal, tinha acabado de entrar com um projeto que foi aprovado, mirabolante de limitação de presença do cinema estrangeiro no Brasil, uma coisa que foi revertida imediatamente, causou uma grita instantânea da *Motion Pictures*, mas nesse gancho do projeto de lei do filho do Sarney, Santeiro fez essa intervenção de apoio, eu fiquei muito impressionado, eu tava nessa reunião, não tinha naquele momento nenhuma militância direta, não tava na diretoria da ABD. Fiquei muito assustado com algumas posições e nós entramos num período de grande dificuldade pra todos os realizadores nos anos de 90/91/92/93 foram de enorme dificuldade pra todos que atuavam na área. Essa atuação do Santeiro, ela me lembrava um pouco a associação que ele criou com o Sérgio Santos de Oliveira pra dar uma forte arrancada no novo formato da Lei do curta no Concine, esse sim foi extremamente bem sucedido. Nesse momento seguinte, em 90, as condições eram outras, e formaram aliança pela renovação da Política do Curta, incluindo-se a redefinição da Lei do Curta, Miguel Borges, Adinor Pitanga, Ipojuca Pontes, que tinham vindo com muito rancor, com muito ressentimento contra os produtores que vinham atuando na Embrafilme nos anos anteriores, vinham com uma

perspectiva demolidora, vinham extinguir os órgãos e a Embrafilme foi dissolvida naquele ano, no mês seguinte e o Concine não existe mais, de modo que a política de governos, de Estado, representada por aquele governo pro cinema era praticamente nula. Criaram-se novos órgãos a Funarte herdou algumas atribuições, ficou tomando conta do CTAV, a base do cinema brasileiro extinto e nós vivemos um período de grande desmobilização.

Esses 12 últimos anos significa toda uma configuração da atividade cinematográfica no Brasil, numa relação completamente distinta com o Estado brasileiro, baseada em incentivos fiscais e tímidas tentativas de implementação de política públicas, que nós tivemos naquele momento, e agora passaram a tomar no ano de 2003, especialmente 2004, uma linha mais determinada. Se o projeto Ancinav tivesse vingado, não tivesse sido desestabilizado pelos oligopólios de mídia, com a Rede Globo à frente, coordenando alguns interesses na área de produtores, principalmente produtores ligados à utilização do artigo terceiro da lei do audiovisual que, configuram um certo cartel, alguns produtores, alguns majors, não querem mexer na forma como os recursos públicos estão sendo concentrados pra certos projetos, na utilização de incentivos fiscais, não quiseram mexer e criaram obstáculos pra uma política que, eu acredito, era de grandíssimo alcance, grande horizonte, grande visão que permitiria novos recursos para a atividade, recursos institucionais mas que iriam pra fundos que possibilitariam a implementação de política públicas que alavancariam fortemente o cinema brasileiro. Mas tudo isso é um panorama inteiramente distinto de tudo aquilo que se encerra formalmente em janeiro de 1990, quando o Collor extingue os órgãos, todas as instituições afetas a cinema no âmbito do estado brasileiro.

Roberto: Você nos últimos anos assumiu também essa posição de representante da classe, nessas últimas reconfigurações da política cinematográfica brasileira e você estava fazendo uma menção explícita sobre essa situação que estamos vivendo agora sobre a hegemonia da Globo Filmes que você percebe como nefasta para um desenvolvimento mais equilibrado para a atividade no país. É isso?

Silvio: Eu, em novembro de 2003, me surpreendi com uma convocação feita pela Casa Civil da Presidência da República para integrar como membro titular o Conselho Superior de Cinema, numa recomposição, ampliação do Conselho. O Conselho tinha seis ministros de Estado e seis representantes da atividade cinematográfica. Foi ampliado para 9 ministros de estado e 9 representantes da sociedade. Fui convidado a participar como titular, como representante da sociedade civil. Durante o segundo semestre...

Roberto: Da sociedade civil?

Silvio: É. O Conselho tomou posse em fevereiro de 2004 pra um mandato de dois anos que encerra agora em novembro de 2005 e trabalhou efetivamente a partir de 6 de agosto, quando recebeu a minuta do projeto de lei da Ancinave. Nós passamos o segundo semestre, investimos mais de 130 horas de extensas reuniões, reunindo uma substancial massa crítica sobre o projeto da Ancinave, que foi pessimamente compreendido, foi extremamente distorcido pela mídia, com bases em interesses corporativos e que infelizmente o governo optou por uma outra estratégia, ao invés de sustentar e lutar pelo projeto da Ancinave, levá-lo ao Congresso e procurar aprová-lo no poder legislativo, achou por bem criar um nova lei de

comunicação eletrônica de massa que desse base, maior sustentação legal pra então reapresentar o projeto da Ancinave calçado por essa lei geral de comunicação de massa eletrônica.

A compreensão que tenho do cinema brasileiro desse momento é que ele foi bastante alterado pela implementação da Globo Filmes. É alguma coisa de nova e aparentemente muito auspiciosa no panorama, porque aparentemente tentou-se de várias maneiras fazer com que o cinema brasileiro tivesse uma presença na televisão, como tem em praticamente todas as cinematografias do mundo. A televisão é um instrumento fundamental de alavancada de recursos e de janela pra exibição de produtos cinematográficos. No Brasil, pela forma como a televisão se organizou, passou a produzir praticamente tudo o que exhibe, o que não produz, compra a preços muito baixos no mercado internacional de produtos audiovisuais, produtos que já vêm amortizados, já vem pago de suas matrizes, basicamente a produção americana. É amortizado em seu próprio país, têm todo o resto do mundo como mercado. Chega aqui muito barato, estabelecendo condições competitivas muito desleais com o produto nacional. Se não há uma legislação que favoreça a ocupação do nosso mercado pelo nosso produto, deixado ao simples sabor daquele mercado, evidentemente essa ocupação vai ser sempre extremamente limitada. A Globo Filmes, proporcionando não só uma janela pra exibição mas principalmente se tornando uma co-produtora de filmes traria aparentemente novos recursos pra produção e criaria possibilidade de uma ferramenta de marketing na televisão muito importante pra comercialização de filmes brasileiros. Não é bem isso que aconteceu. A televisão passou a utilizar, na forma de associações com produtores independentes, os incentivos fiscais, utilizar o dinheiro público que tava disponível para os produtores independentes. Esses produtores independentes, ao se associar à Globo Filmes, permitem que uma mídia disponível, não vendida pros anunciantes, que a Globo vinha

usando pra fazer publicidade do seu conglomerado, do Jornal Extra, da gravadora Som Livre, quando existia, das revistas do grupo, do jornal O Globo, dos programas da casa, fosse utilizado também pelos filmes associados a Globo Filmes, de modo que ela utiliza uma mídia que tem gratuitamente, que tem o seu preço pros anunciantes, mas uma vez não vendida ela tá disponível, porque a televisão não vai colocar uma tela preta, vai colocar algum anúncio de uma empresa de seu grupo ou de alguma promoção que está fazendo, coloca pros filmes da Globo Filmes, mas essa mídia paga pelos distribuidores em dinheiro vivo que é oriundo dos incentivos fiscais porque basicamente os filmes a que a Globo Filmes se associa são filmes do artigo terceiro. Quem escolhe os filmes que vão receber investimento de dinheiro público através do artigo terceiro da lei do audiovisual são as majors, são as distribuidoras estrangeiras. As distribuidoras estrangeiras escolhem o filme, se associam à Globo Filmes. A Globo Filme vende a mídia e isso tudo com dinheiro público. Isso é importante, não há dúvida, isso pode acontecer. Isso não é em si alguma coisa nociva desde que hajam outras possibilidades, outros canais que possibilitem a produção propriamente independente que não se beneficia do artigo terceiro, que não tem acesso à mídia da Globo Filmes, à promoção da Globo Filmes, à alavancagem de atração de público da Globo, que não é só a mídia direta, mas é também o merchandising, a citação de filmes ou personagens de filmes nas novelas da Globo que alavancam uma enorme audiência e público pro cinema. Os filmes que não se beneficiam dessas condições precisam ter algum outro canal de utilização também ou de dinheiro público ou do outro tipo de recurso. Então é fundamental que se criem políticas compensadoras dessa distorção dos mecanismos dos incentivos fiscais porque de outro modo nós vamos continuar tendo alguns poucos executivos de marketing e cada vez um número menor de empresas, principalmente as empresas públicas, principalmente a Petrobrás escolhendo projetos de filmes, numa certa linha, pra

utilização de recursos públicos. Numa outra linha vamos ter os dirigentes das majors, da Fox, da Columbia, da Warner ou mesmo da Lumière, escolhendo projetos de filmes associados à Globo, chegando a ocupação de mercado como a do ano de 2003, que é muito sintomática, 92 por cento dos filmes brasileiros que foram exibidos nesses cinemas em 2003 são filmes que tiveram associação com a Globo Filmes. Sobra oito por cento pra quantos filmes, se doze filmes ocupam esses 92 por cento, nós temos cerca de trinta filmes pra disputar oito por cento do mercado de cinema do Brasil, obtendo renda de trinta mil espectadores, ou de cinquenta mil espectadores, oitenta mil espectadores, um ou outro filme rompendo a marca de cem mil espectadores. É preciso que haja políticas compensadoras. É preciso que haja políticas públicas, que novas fontes de recursos pra não mexer muito nesse sistema, que pode continuar funcionando desde que hajam equilíbrios, que se percebam algumas distorções do sistema e essas políticas públicas, com critérios públicos e transparentes, proporem compensar esses desequilíbrios e possibilitar que nós cheguemos então a um panorama equilibrado, em que hajam grandes filmes, hajam filmes médios fundamentais pra ocupação de mercado de qualquer cinematografia, pra permitir o desenvolvimento saudável de qualquer cinematografia, alguns filmes de baixo orçamento, que serão filmes mais experimentais, filmes mais instigantes, pra um público menor, menos numeroso, mas absolutamente fundamentais pra oxigenação de uma cinematografia que se pretenda potente e auto-suficiente. De modo que o projeto da Ancinave defendia exatamente isso: novas fontes tributárias pra um fundo que possibilitaria seleção de projetos que através de mecanismos públicos e transparentes desligariam o sistema e possibilitariam então a quebra dessa cartelização que não era absolutamente desejável mas que uma política espontânea de incentivos fiscais foi conduzindo, sobretudo no começo desse milênio

quando a Globo Filmes se estabeleceu, em 2002, 2003, 2004 e agora dezembro de 2005.