

# PRÁ COMEÇO DE CONVERSA

Esta entrevista conjunta vem dar início a uma discussão de FILME CULTURA com realizadores sobre a atualidade do cinema brasileiro. Na conversa com diretores que traçaram até aqui diferentes percursos, abordamos os problemas da sua prática, seus impasses, soluções e sua configuração atual.

Não se trata de propor aqui um diagnóstico global ou uma análise exaustiva de todos os aspectos do cinema brasileiro de ordem econômica e cultural. O que objetivamos é dar início a um amplo trabalho de divulgação de idéias e propostas concretas trazidas por diferentes cineastas, contribuindo para a análise e o debate do cinema brasileiro na atual conjuntura.

**ISMAIL** — Foi decidida a formação desta mesa para propor uma discussão sobre o início de que existiria uma crise de produção do cinema brasileiro, uma crise de propostas. Nós não queremos reduzir a discussão a aspectos de mercado. Para iniciar a conversa, queremos um depoimento onde cada um procuraria se situar. Em seguida, passaríamos a uma conversa mais aberta. Começemos pelo David.

**DAVID** — Eu sou meio bissexto como cineasta, por isso talvez não fosse a pessoa adequada para começar, mas o fato de ser bissexto talvez possa ser decorrente da situação geral do cinema brasileiro. A primeira temática é de ordem conteúdo-formal, que implica na sua relação com o público, que é a finalidade última dos filmes, para quem os filmes são feitos. Obviamente, os filmes são feitos para alguém ver e esse problema se traduz numa palavra que é a ficção. Desde que foi criado o movimento do Cinema Novo, o movimento no qual eu ingressei no cinema, venho observando algo curioso. Os filmes, por mais ficcionais que sejam nas suas propostas (filmes com histórias) são caracteristicamente documentais. Quer dizer, na maior parte dos filmes de ficção produzidos desde o CN até agora, o documental predomina sobre o ficcional. Isso me levou a uma tese: se for levada em conta a má aceitação do público no início e a progressiva conquista do mercado depois, eu concluo que o cinema brasileiro está se desdocumentarizando, se ficcionando de certa forma. E outra conclusão paralela é que para o espectador brasileiro, ficção é o cinema estrangeiro... A segunda parte é econômica: a relação custo-resultado. O aumento do preço dos filmes está também vinculado a esse problema, como se o preço caro provocasse a ficção e como se o filme barato fosse automaticamente fadado a documental, ao didático, ao aborrecido. Eu acho que *Macunaíma* foi o primeiro filme que deliberadamente exagerou a mão no lado ficcional. E outro dado também para discussão é que o lado ficcional, a partir do exemplo de *Macunaíma*, é baseado nas antigas fitas da Atlântida. Joaquim Pedro,

reiterando um pouco essas palavras, há uns 12 anos atrás comparou os cineastas do CN com os irmãos Lumière, que tendo acabado de descobrir o cinema, filmavam documentalmente seus próprios operários só pelo puro e simples prazer da imagem, de rever a imagem em movimento. E ele mesmo, por ter trabalhado essa consciência, foi a primeira pessoa a ter quebrado esse documentarismo em *Macunaíma*. Na medida em que um filme não vale necessariamente o que ele pesa, a desvinculação entre preço e qualidade é essencial, na medida em que a inspiração que criou *Macunaíma* está sendo soterrada hoje pelos orçamentos, como um dado comodista de solução pela aparência de riqueza total ausência de inspiração.

**ROZEMBERG** — Eu acho que o cinema brasileiro sempre viveu em crise, desde Humberto Mauro até hoje, porque essa crise interessa. Tentou-se soluções alternativas, uma série de atuações paralelas, mas você acaba vendo que não há perspectiva. Acho também que se criou dentro do cinema brasileiro uma estrutura burocrática tão forte que é hoje muito difícil você analisar se ele está indo pra lá ou pra cá. E o CN é um pouco responsável por essa crise; eu também sou; em suma, todos nós somos responsáveis. De repente, você pega o Cacá Diegues dizendo: "Cadê os jovens cineastas brasileiros?" Ora, os jovens cineastas brasileiros o CN matou, não deixou crescer, cortou pela raiz. Aí se você me perguntar como eu consegui fazer o meu trabalho, eu responderei que foi quase como um processo punitivo. Uma das coisas mais terríveis do cinema brasileiro foi a despersonalização, o desafeto das pessoas de cinema umas pelas outras. Como surgiu o capital no cinema brasileiro, a descoberta que o cinema podia dar dinheiro, as pessoas passaram a se massacrar por um mercado que elas não controlam.

**TONACCI** — Quando a gente fala em crise, a crise é talvez do capitalismo. Se o cinema provoca concentração de capital para produzir filmes de orçamentos caríssimos, provoca a mesma coisa que o capitalismo provoca: a miséria de um lado e a concentração de capital do outro. Eu comecei fazendo ficção do modo que eu a entendia há 15 anos atrás, que era *Bang Bang, Blá, Blá, Blá*, etc. Depois, eu entendi que cinema não é só o produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com vídeo-teipe, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis foi mais com o processo do que com o produto. Eu não estou fazendo uma ficção a partir de mim e sobre as pessoas. Tudo está sendo

Batepapo com Andrea Tonacci, David Neves,  
Luiz Rozemberg, Teresa Trautman e  
Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar,  
Sergio Santeiro e Zulmira Ribeiro Tavares



Os Homens Que eu Tive – 1973 de  
Teresa Trautman. Gracindo Jr., Milton  
Moraes, Gabriel Archanjo, Rogério  
Felipe, Arduino Colasanti, Marcos  
Weinberg e Darlene Glória.

Darlene Glória e Milton Moraes

Arduino Colasanti e Darlene Glória

Darlene Glória e Arduino Colasanti

Gracindo Jr., Darlene Glória,  
Milton Moraes.



discutido em comum, qual a ficção daquela realidade. Então pode até nascer uma coisa que seria o público construindo a própria imagem. Na realidade, seriam as pessoas, um povo, fazendo a imagem de si mesmo. Para dar exemplo, citando um trabalho meu realizado numa aldeia indígena. Eu cheguei lá realmente sem nenhum objetivo claro, e discutindo com eles, foi realizado um trabalho endereçado a Brasília, o público acabou sendo Brasília. Então, o filme era para ser passado especificamente em Brasília. Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. Porque você não se outorga o direito do que o outro gosta. Então essa história de dizer que o público brasileiro realmente quer, isso eu não sei nem vou me propor a descobrir. Eu só posso realizar alguma coisa que esse público vá querer ver, se eu estiver realmente trabalhando com eles, que a coisa nasça deles também. Então,

esse tem sido o meu processo de trabalho. Não tenho realizado filmes com grandes cifras. Com 500 mil cruzeiros eu produzo a imagem que eu preciso.

**TERESA** – Eu sou uma das poucas cineastas com menos de 30 anos, uma das poucas pessoas que conseguiu furar esta barreira. Comecei a fazer o meu primeiro filme em 1970 com uma câmera emprestada do Primo Carbonari e algumas latas de negativo vencido. É o episódio *Curtição* do filme *Fantastikon, os Deuses do Sexo*. É a história de um cara que acorda, toma café, sai de casa, compra maconha, volta pra casa, se droga, acha tudo uma maravilha e de repente tem alucinações que está sendo perseguido... Na época fez boa bilheteria. Eu tenho 40% deste filme e não recebi quase nada. Aí tive de vir para o Rio, com 20 anos de idade. Escrevi *Os Homens que eu tive* para a Leila Diniz, mas ela morreu. Depois de testar mais 20 atrizes, decidi pela Darlene Glória. Filmei em 17 dias em 17 latas de negativo. A crítica, metade caiu dura e a outra metade

**TERESA TRAUTMAN** é uma das poucas mulheres cineastas brasileiras na área do longa-metragem. Nascida em SP, estreou dirigindo o episódio no filme *Fantastikon, os deuses do sexo*, em 1970.

No Rio de Janeiro fez o longa *Os Homens que eu tive* em 1973, logo proibido e só recentemente liberado. Seu episódio de *As Deliciosas Traições de Amor* em 1975 também teve problemas com a censura.

Em 1977 dirigiu o curta *O Caso Ruschi*, sobre a famosa briga entre o cientista Ruschi e o governo do Espírito Santo, que queria derrubar uma reserva florestal.



aplaudiu. Aí vai, o filme foi interdito e até hoje... Isso foi em 1973. Em 75, fiz um episódio de *Deliciosas Traições de Amor*, baseado no marquês de Sade. Meu episódio se chama *Dois é bom, quatro é melhor* e tem 20 minutos. Foram feitos quatro cortes. Quando vieram me entrevistar, eu disse: "Olha, quando você vê os cortes feitos no seu filme é como alguém pegar o seu filho e dizer: da orelhinha eu não gosto, nem do dedinho... E aí cortarem". O produtor, marinho de primeira viagem, fez os cortes no negativo. Não existe uma única cópia. Depois eu fiz *O Caso Ruschi*, em 77, ficou pronto em 10 dias. E há dois anos estou tentando filmar *Os Saltimbancos*, aquele musical infantil do Chico Buarque. Também fiz parte da diretoria da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) de junho de 78 a junho de 79. Fui colocada lá dentro, não porque eu queria mas porque representava uma minoria e não devia parecer que essa minoria estava ausente.

**AVELLAR** — O que eu estava tentando ouvir um pouco mais era sobre filmes, porque eu acho que tanto o Tonacci quanto o David tocaram em duas coisas que são mesmo muito curiosas sobre os filmes. Nós temos possibilidades de analisar o cinema como processo, como estudo — não pensando em quanto se precisa de dinheiro pra fazer ou se precisa de tanto para recuperar. Uma das impressões que me vem, não muito definida, é que uma boa parte de toda essa discussão que a gente tem, de cobrança de mercado, de brigas internas, vem de uma única fonte que é uma concepção de cinema apenas como produto comercial. E nessa discussão, que termina sendo dominante, nos esquecemos de discutir o filme em si, porque a gente quer fazer e porque nos diverte, nos interessa.

**DAVID** — Eu acho que o Tonacci falou até completar um pouco o que eu quero dizer, que é uma volta por cima. Veja o caso de *Chronique d'un Été* — 1960 de Jean Rouch. Filmando um grupo de pessoas e reunindo na tela, no final do filme e no set de filmagens as mesmas pessoas, no final, pessoas que não se conheciam no início passaram a se conhecer. Virou uma comunidade ficcional, isto é, um documentário puro e simples. A palavra ficção é uma palavra muito genérica, e é óbvio que não é a mesma coisa que descrição. No colégio, antigamente, a professora dava um desenho e a gente descrevia. Redação era você inventar alguma coisa. E a diferença me parece entre descrição e redação. Era isso que eu queria falar. O que eu acho da crise do cinema brasileiro, tirando algumas das pessoas que eu chamo de documentaristas, é exatamente essa pobreza de escopo.

**TONACCI** — Não tem crise. O que falta é produzir direitinho. Produzir isso, produzir aquilo, e não produzir só isso. Afinal a luta deve ser em várias frentes: no curta, no longa, no mercado exibidor, nas associações. Não podemos isolar uma coisa da outra.

**TERESA** — Eu acho que é uma crise também de conteúdo, porque não existem cineastas de menos de 30 anos.

**TONACCI** — Conteúdo é uma coisa que nasce de uma educação e nós vivemos há algum tempo uma deseducação em relação à realidade.

**ROZEMBERG** — Eu acho que educação serve para deseducar. Eu não saberia determinar hoje o que é ficção e o que é documentário, porque o problema é que você vai captar uma realidade, e essa realidade passa muito rápida. Minha relação com o cinema é completamente diferente de tudo. Eu posso ir filmar no metrô e ali me servir só como pano de fundo, porque o que me interessa é narrar a tragédia da minha classe... Aí chegam pra mim e dizem: "Você documentou"... Eu fiz uma reportagem e não estou muito preocupado se fiz ficção ou fiz documentário...

**DAVID** — Nem deve estar preocupado. Eu só estou colocando que no cinema brasileiro comercial 60% são filmes uns iguais aos outros, com clichês exibíveis que o exibidor já sabe. Eu sou exatamente contra o clichê...

**ROZEMBERG** — Eu acho que o Avellar tinha de especificar mais o que ele está querendo de cada pessoa...

**AVELLAR** — Eu não estou querendo nada. A minha colocação foi a seguinte: eu só entrei no que o David e o Tonacci falaram por duas razões. A primeira é que me parece que o David ao dizer que a ficção tinha um caráter documental estava querendo dizer que a ficção não obedecia aos moldes tradicionais da ficção cinematográfica, por isso até parecia documental.

**TERESA** — O importante é a gente nunca esquecer que cinema é arte e cultura, indústria e comércio. E nós cineastas caímos nas ciladas. É a regra do sistema: investe na cultura quando está fechado. Na medida em que há abertura, deixa a intelectualidade ao Deus-dará.

**BERNARDET** — A dissolução de um pacto entre o Estado e os cineastas gera um vazio, na medida em que não há outros capitais, a não ser alguns poucos produtores que podem ser usados...

**ZULMIRA** — Para discutir a sobrevivência de um sistema viável para vocês, tem de ser discutida uma política de verbas, uma política de temas e uma estratégia para enfrentar a censura. Então é tudo junto. Como vocês vêem a criação desta infra-estrutura? Tem de ser discutido o conteúdo que esses filmes vão ter. Conquistar o mercado é conquistar mercado para um cinema viável e criativo.

**ROZEMBERG** — Certo, você conquista o mercado. Se você tiver uma grande verba para ser lançado um filme como *Crônica de um Industrial*, pode transformá-lo num produto comercial viável que se pague sem maiores problemas. Mas o que acontece é o oposto: ele não vai ter verba nenhuma, vai se queimar na bilheteria e tudo ficar por isso mesmo. Mas quem sentiu as dores fui eu, que não tive dinheiro da Embrafilme e tive de vender até minha cabeça para terminar o filme. Antes de pensar, eu tenho primeiro de ajeitar a barriga.

**AVELLAR** — Quando você diz que precisa primeiro ajeitar a barriga para depois pensar, eu me preocupo com uma coisa. Parece que existe uma única forma possível de fazer cinema . . . Eu não sinto isso. Você sente isso?

**ROZEMBERG** — Eu não estou vendo muitas opções. Eu não vejo nenhuma opção no curta-metragem, não vejo nenhuma opção em trabalhar fora da Embrafilme, não vejo produtores independentes, nem circuitos independentes, nada . . . Eu acho que o cinema brasileiro tem de financiar filmes como *Dona Flor* e *Xica*, mas tem também de financiar uma alternativa independente. Eu fiz exatamente seis filmes, sem nenhum financiamento oficial. Fui fazendo, filmes bons, filmes ruins . . .

Não estou preocupado que sejam obras-primas, se modificam ou não a história do cinema. Não foi essa nunca a minha preocupação. Esta foi ter uma relação afetiva com o trabalho. Eu chego a 1980 com três filmes que não passaram, entende? Outro dia revi o meu filme *Assuntina das Américas*. Eu acho que cada filme cumpre um determinado momento. Se for lançado dez anos depois, está esvaziado. Nem fico com essa preocupação de deixar um filme para a eternidade. Acho que falar de um filme como *Assuntina*, como *Jardim das Espumas* — já faz parte do meu passado.

**DAVID** — No problema da conquista do mercado tem um fenômeno muito curioso que é o hábito do brasileiro . . . Na época do CN houve uma desilusão, a DIFILM faliu porque os filmes não correspondiam à expectativa. O máximo na cabeça de todo mundo seria *Assalto ao Trem Pagador* no Metro Copacabana. Mas quando *Tocaia no Asfalto* veio com o mesmo tipo de lançamento, foi uma desilusão absoluta. Os filmes continuaram a ser feitos, mas houve sempre uma incógnita em relação ao mercado. *Macunaíma* deu uma abertura, mostrou

**LUIZ ROZEMBERG** já dirigiu seis longas-metragens, dos quais alguns tiveram problemas com a censura e nenhum obteve uma distribuição regular.

É um dos pioneiros da produção independente carioca desta última fase.

Longas: *Balada da Página Três* — 1966, *América do Sexo* — 1967, *Jardim das Espumas* — 1968, *Imagens* — 1972/3, *Assuntina das Américas* — 1975, *Crônica de um industrial* — 1978.

Em 1979 dirigiu três curtas:

*Um Filme Familiar*  
*Ideologia e Auschwitz*.

que o mercado tinha possibilidades maiores do que se esperava, apesar dos filmes estrangeiros continuarem faturando violentamente. Pelo menos na minha cronologia pessoal, o filme que esticou ao máximo o mercado brasileiro foi *Independência ou Morte*. Aí tem *Dona Flor*. Eu entrevistei o Luiz Carlos Barreto sobre *Dona Flor*. Ele me contou o seguinte: “um filme tem de render três vezes mais do que custou para pagar . . .” A relação preço-venda é permanente na cabeça do produtor.

**AVELLAR** — Eu gostaria de saber o que o Tonacci fez nesses dois anos . . .

**TONACCI** — Bem, eu cheguei numa época a dirigir uma produtora, fazer uns trabalhos para outras pessoas. Em 73, 74 aparece o VT na minha mão. Em 74 eu estava com um projeto, no qual a Ruth Escobar era atriz e co-produtora. Depois ela viajou com uma *troupe* para o Irã e eu fiquei aqui. De repente, recebi um telegrama dizendo: “Passagem chega dia tal”.

Era um pouco a estrutura de um outro filme, que acabei fazendo com ela também, que era uma sessão de cinema: num cine-jornal, um trailer, e um filme. Tudo isso resultou de um trabalho de oito horas de vídeo. Estive com ela no Irã, França, Portugal. Depois acabamos nos aborrecendo. Eu não queria na verdade montar esse material. Mas a pressão dela era muito grande. Passei para filme em Nova Iorque e montei durante cinco meses do Rio. É um longa em 16 mm, com título em francês, *Jouez Encore, Payez Encore*. Tem de trucar o filme todo. Então, é um longa parado. Antes desse, há dois longas que eu não tive condição de montar, filmados em 16 e 35 mm.



Renato Coutinho —  
*Crônica de um Industrial* —  
1978 de Luiz Rozemberg.



Rozemberg e Coutinho  
num intervalo de filmagens.



*Katia Grumberg  
Crônica de um Industrial – 1978  
de Luiz Rozemberg.*



*Assuntina das  
Américas – 1975  
de Luiz Rozemberg.*

*Analú Prestes*



São filmes quase do meu cotidiano, das minhas relações . . . Só que são ficções com essas pessoas. Nesse período eu já começava a sacar o que o VT permitia, o que era essa construção de uma determinada circunstância vivida, feita pelas várias pessoas que viviam essa circunstância. Pedi uma bolsa de estudo numa fundação americana. O projeto era viajar por áreas indígenas em condição de crise e fazer com que essas próprias pessoas realizassem visão delas de dentro. Seria uma tentativa de construir a história a partir do ponto de vista do outro. Obtive uma resposta negativa porque devido à instabilidade política do continente, eles não botariam grana no projeto. Então, pifou o VT mas apareceu a possibilidade de viajar para uma área indígena com um equipamento 16 mm e fui para o Maranhão. Cheguei lá com o projeto de mais uma vez realizar o trabalho com as pessoas, mas sem ter o equipamento adequado na mão. É um grupo Canela. Eles têm um conceito de idéia, que é todo um universo, que eles chamam de Karon. A sombra das pessoas é Karon. A voz das pessoas gravada é Karon. Uma fotografia é uma coisa presente da pessoa, tem uma série de valores. Então leva certo tempo até eles entenderem o processo do registro. Por outro lado, eles têm o hábito de carregar uns troncos de buriti no ombro e eu carregava minha câmera no ombro, então aparecem associações também nesse nível. A câmera era alguma coisa que guardava o Karon dentro. Se eu não era padre, se não era polícia, se não era da FUNAI, o que eu estava fazendo ali? Em suma, fui adotado pela aldeia para poder ser enxergado na estrutura social deles. Então eu passei a exercer uma função. Nesse ponto discutimos o que seria interessante colocar em imagens dentro do problema da demarcação de terras . . . Filmei com a concordância deles, com indicações para filmar certas coisas significativas para eles. Tudo isso dirigido a quem eles achavam que eram as autoridades do Brasil. Porque eles se consideram um país à parte. Um dia, no ano passado, recebi uma carta da tal fundação me dando 15 mil dólares para minha pesquisa. Fiquei fora mais ou menos sete meses. Visitei áreas indígenas nos Estados Unidos. Fui ao Arizona e Novo México. Eles usam VT num sistema de comunicação interna, autonomamente. Recebem verbas para educação e saúde e usam os meios de comunicação nesse sentido. Aí eu me perguntei: "Por que não levar daqui informações que essas pessoas queiram comunicar aos grupos do Brasil?" Viajei pelo sul dos Estados Unidos, pelo México e pelo Peru registrando depoimentos de grupos de Índios, coisas dirigidas aos Índios do Brasil, aos camponeses do Brasil. No momento aguardo um aparelho para montar essas coisas e vou voltar ao Maranhão.

**AVELLAR** — E estava interessado nesse negócio pelo seguinte: quando você começou esse trabalho, você tinha ou não perspectiva de aproveitamento cinematográfico imediato desse material? Tinha o mercado em vista, foi levado pela curiosidade de experimentar ou pelo seu interesse pelo assunto?

**TONACCI** — Se eu quiser comunicar àquela aldeia o que ocorre fora dela, eu não posso simplesmente chegar com a imagem de um prédio ou uma cidade e explicar “Isso é um prédio” que ninguém vai entender. Comecei a perceber que existe um processo de circulação de informação que você precisa fornecer antes. Antes você deve fornecer a eles registros sobre os posseiros que estão nas terras deles. Depois a relação dos fazendeiros com os posseiros, que eles jogam contra os índios quando na realidade os dois são igualmente explorados. Aí entra o capital de fora, os paulistas. E de onde vem o dinheiro dos paulistas? Então é todo um escalonamento até você poder dar a essas pessoas a imagem do que é a cidade.

**AVELLAR** — Como você resolve a colocação desses filmes?

**TONACCI** — Em qualquer lugar que você vai, por mais enfurnado que seja, que tenha 15 pessoas — tem uma pracinha onde tem um pau com uma televisão em cima. Com meu VT eu exibo meu trabalho em qualquer dessas televisões. Então o mercado acaba sendo esse.

**BERNARDET** — Mas isso não é mercado . . .

**TONACCI** — Começa a nascer para a comunidade a própria imagem dela. Com essa imagem, eu penso, nasce a história contemporânea desses lugares. Eu tenho aprendido muito nesse processo. Então nesses 7 ou 8 anos tenho quatro longas realizados, dos quais um pronto, um em finalização e dois não montados. Sinto atualmente vontade de voltar a filmar e fazer um projeto em 35 mm pra passar no cinema. Mas descobri nesses filmes que eu fiz, que eles também têm condições para isso.

**BERNARDET** — Eu acredito que nos últimos dez anos desses 15 anos de incultura, surgiram uma série de comportamentos e atitudes novas. Elas não chegam à tona, não emergem, mas elas se desenvolvem sem que nós mesmos tenhamos percebido. E hoje a gente ainda não sabe bem codificar o que é. Houve uma forma de desenvolvimento cultural que foi absolutamente subterrâneo. E isso não só a nível de comunidades como você cita, mas também de pessoas das cidades, das várias classes sociais dessas cidades. A sua atitude de cineasta atualmente eu acho importantíssima, ela se desenvolve exatamente nesse período. Do *Blá Blá Blá* até hoje houve uma mudança violentíssima. Esta mesma atitude se deu com as comunidades. Em Salvador, estive com a antropóloga Joana Elbein dos Santos, que trabalha em Itaparica exatamente do mesmo modo, o material é discutido com as pessoas da comunidade, embora sem a mobilidade do teipe. Se você comparar a sua atitude de documentarista com a dos documentaristas da década de sessenta, demonstra um novo documentário. Eu acho que estão crescendo as sensações de que existe um outro poder, uma outra sociedade, outras maneiras de se aproximar do Brasil. Há um filme recente do Sérgio Péo que eu já vi umas quatro vezes sobre os moradores de Guararapes, onde você tem uma excelente entrevista de um favelado pertencente a uma Associação que se tornou proprietária recusando as opções do BNH . . . Se você vir *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* do Sérgio Toledo, vê que atitudes novas estão surgindo. Sem ainda poder ir mais longe do que eu estou dizendo, sem poder precisamente, acho que estamos começando a colher certos frutos de um trabalho caótico mas muito vivido.

**TONACCI** — Posso te contar minha experiência c/VT. Eu estava em Goiás Velho e lá tem o que eles chamam de Casa do Índio. É uma casa redonda, que deveria reproduzir uma maloca, só que é toda cimentada por dentro, com cubículos, etc. Por fora é aquilo mesmo, mas por dentro é exatamente o oposto do que está do lado de fora. E havia uma televisão. Como a gente estava viajando de ônibus, tinha quebrado um transformador que um garoto arrumou e fomos testar porque não tínhamos televisão.

**DAVID NEVES**, ex-crítico e fotógrafo de cinema, foi um dos participantes do movimento Cinema Novo. É autor de diversos curtas-metragens sobre Humberto Mauro, Jaguar, Vinicius de Moraes, Tarsila do Amaral e da série “Literatura Nacional Contemporânea” e quatro longas: *Memória de Helena* — 1969, *Lúcia MacCartney* — 1971, *Um Amor de Mulher* — 1972 (inacabado) e *Muito Prazer* — 1979, premiado no último Festival de Brasília.



*Memória de Helena* — 1969  
de David Neves.  
Intervalo de filmagens,  
o diretor e Humberto Mauro.

Rosa Maria Pena — *Memória de Helena*





Lúcia Mac Cartney - 1971  
de David Neves.  
Odete Lara

Isabella e Aíriana Prieto



Testar, significava botar o aparelho em cima da mesa, deixar a câmera ligada e então vinha uma imagem qualquer. Por acaso, tinham umas pessoas sentadas, entre elas um índio xavante ou coisa assim, e ele se viu na televisão. A brincadeira começou com a gente apontando pra ele e ele se vendo, depois botei a câmera na mão dele e ele me viu. Ele então se virou e disse: "O presidente vê isso?" Eu disse: "Claro que vê..." Aí o índio: "Eu quero uma espingarda, cartucho, quero não sei o que mais..." Então nasce uma experiência absolutamente espontânea.

**ISMAIL** — Eu acho que aí tem alguns aspectos que a gente pode colocar em caráter geral, que estão ligados ao próprio desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Você tem o processo de concentração, que é tanto maior quanto mais sofisticada a tecnologia. E isso gerou durante um certo período a idéia de que a concentração era inevitável, enquanto entendida no seu processo decisório. Na TV, por exemplo, a nossa experiência mostra exatamente isso. Uma única rede com um único processo decisório é capaz, enfim, de difundir de forma unilateral o processo de comunicação. O caso da TV comercial é típico... Agora, o que o processo está mostrando para nós é uma experiência de certa forma recente, é o uso desta tecnologia sofisticada no sentido de tornar o processo de comunicação nos dois sentidos. E é claro que este tipo de experiência tem de se dar fora do mercado...

**BERNARDET** — Você colocaria que uma atitude tipo Tonacci é uma atitude de resposta?



**ISMAIL** — Eu acho que é.

**BERNARDET** — Aí eu acho que é outra coisa. Acho que as atitudes como a do Tonacci e de muitas outras pessoas não são apenas respostas ao poder centralizado. Na medida em que uma atitude dessas for apenas uma resposta, o poder continua. Por mais que você se oponha ao poder, a sua oposição é inclusive uma reafirmação deste poder. O que eu sinto em atitudes desse tipo é que o poder centralizado não existe, há um esvaziamento.

**ISMAIL** — Mas há certas condições técnicas para esse tipo de projeto que mostram que o processo de concentração não é inerente à tecnologia, mas vem de fatores de ordem social.

**TONACCI** — Eu não tenho condições de registrar de forma fixa um processo e uma maneira de trabalhar que é exatamente um trabalho em evolução. Se eu tenho de definir, nunca será em forma de roteiro e se existe uma censura que me impõe um roteiro, eu nunca vou receber uma verba.

**AVELLAR** — Toda a vez que você propuser uma estrutura de trabalho independente, vai encontrar resistência. Mas, o importante é que antes de existir um projeto econômico exista um projeto cultural.

**SANTEIRO** — O que eu acho que tem aparecido muito nessa conversa toda, para botar numa frase é isso: Fazer cinema. Isso foi, no começo dos anos 60, uma possibilidade criada por um grupo de pessoas que a gente batiza de CN. Essa experiência não se reproduziu, mas criou para essas pessoas a possibilidade de fazer cinema. Qualquer pessoa que tenha surgido no Brasil a partir de 68 não teve condições de fazer os seus filmes, nem de criar outra estrutura para realização dos filmes que correspondessem ao seu tempo. Enfim, houve todo um processo de transformação desses grupos e dessas pessoas. Nisto eu estou incluindo inclusive os produtores mais comerciais, que já existiam antes e continuaram a existir. Essa via foi possível para esse grupo, mas não foi um canal de instituição para fazer cinema. Foi para determinado grupo de pessoas fazer determinado grupo de filmes que respira o espírito da época e da geração, essa coisa meio brasileira de que o próprio desenvolvimento de repente, acaba levantando barreiras. Então, o que várias vezes se fala a respeito da Embrafilme, que ela é uma constituição nítida desse grupo ou dessa geração, eu não sei exatamente o que dizer... No espírito dos anos sessenta, articulou-se politicamente para fazer isso, inclusive para fazer os próprios filmes.

Muito Prazer - 1979 de David Neves  
Ítala Nandi e os pivetes.  
Premiado como o "melhor filme"  
no Festival de Brasília - 1979.

ANDREA TONACCI nasceu na Itália, mas sempre viveu em São Paulo. Estreou no cinema em 1966 com o curta de 16 mm *Olho por Olho*, premiado no Festival JB. Em 1968 dirigiu *Blá Blá Blá*, episódio de um longa nunca terminado. O filme foi proibido pela censura. Seu primeiro longa-metragem (*Bang Bang* - 1971) encontrou dificuldades de distribuição. A partir de então passou a trabalhar mais com vídeo-teipe, quando realizou o longa *Jouez Encore, Payez Encore*. Atualmente monta um longa de 16 mm, *Discursos Canelas*.

Jura Otero em *Bang-Bang* - 1972 de Andrea Tonacci.



Paulo César Pereio em *Bang-Bang*.

Paulo Gracindo - *Blá-Blá-Blá* - 1968 de Andrea Tonacci.



TONACCI - Quando a atividade do filme passa a ser o que você tira dele, o lucro, e não o que ele possa interferir numa realidade, dançou o Cinema.

SANTEIRO - O grande trunfo no momento, do cinema brasileiro, o que eu acho mais interessante atualmente no cinema brasileiro, não é evidentemente a sobrevivência das mil formas de cinema possíveis, mas, com perdão da palavra, as formas impossíveis, as formas de resistência cultural efetiva, a produção concreta de filmes nesse período e essa produção independente não é, inclusive, pequena. Demonstrou-se que, independente dos canais institucionais existentes, que não é a Embrafilme que produz filmes, nem o próprio produtor que produz filmes. Quem produz filmes realmente, é a velha política do cinema de autor. No momento em que alguém assume o projeto de realizar determinado trabalho, ele vai e realiza, independente das circunstâncias serem favoráveis ou não. O que eu acho grave em tudo isso é que com esse funil brutalmente ideológico, o verdadeiro ficcional/documental desses últimos tempos são esses filmes que estão completamente marginalizados, são os filmes contemporâneos.

