

tagoniza? Qual o sujeito da ação? Qual sua paisagem? Isto porque ainda não formamos um público.

A distribuição comercial, tradicionalmente mera intermediária em transações de interesses imediatistas, jamais será uma aliada. E as estruturas de distribuição paralela, herdeiras do cineclubismo, ainda não formularam uma estratégia no que se refere a diferentes espaços sociais e físicos para a veiculação do cinema. São sempre eminentemente setoriais e sua reflexão ainda está longe do maior espaço para a veiculação audiovisual, que é a televisão. Para isso, se deveria formular uma estratégia conjunta entre o produtor e a exibição. Mas é claro que tudo é muito teórico num país dominado pelo filme estrangeiro e cuja exibição compulsória nunca esteve tão ameaçada. Temos hoje, no Brasil, uma grande produção, que não se exhibe ou se exhibe mal e a discussão que começa hoje a propor-se é a do conteúdo da produção, já que a questão do mercado já está mais ou menos fechada pelos seus verdadeiros limites: o filme estrangeiro com a expansão do capitalismo monopolista.

Os cineastas se perguntam como sobreviver e fazer o cinema sobreviver. Para quem faz cinema, o cinema é um alimento de cada dia. E um país sem cinema carece de alimento. O cinema é uma técnica que manipula o tempo. É uma ciência da história. É memória viva. É espelho. E o registro sonoro de informações explícitas ou latentes, normalmente perdidas mesmo pelo mais atento dos observadores, tem que ser visto como parte do processo da consciência nacional.

Que cinema fazer em país pobre, economicamente e culturalmente dominado? Glauber Rocha falava nos idos de 60 que o Brasil era um país que tinha uma vocação cinematográfica e era assim que ingressaria na modernidade. No Brasil, hoje, temos muitos cineastas e um número elevado de mulheres se dedicando ativamente ao cinema.

Nesse panorama pulula um sem-número de curta-metragistas, dedicando-se exclusivamente ao filme curto. Até 1965, aproximadamente, pelas referências jornalísticas, até nas próprias origens do Cinema Novo, o curta-metragem seria uma passagem meio estreita para o acesso ao longa. Mas a categoria dos filmes curtos do Cinema Novo afirmava, com novos critérios de criação e nova técnica, uma iniciação valiosa à realidade brasileira (*Aruanda, Couro de Gato, Arraial do Cabo, Maioria Absoluta*). E tudo tinha que ser portátil em nossa tão vasta realidade, o equipamento, as idéias, onde a concentração do tema se impunha como uma necessidade econômica e cultural. E o filme curto foi sempre uma escola de cinema no Brasil, onde todos os problemas do fazer cinematográfico já se apresentam, impondo a sobriedade e a síntese em um terreno ainda não totalmente conhecido e dominado pelas suas infinitas possibilidades linguísticas.

Segundo o crítico e ensaísta Almeida Salles, até 1906 só produzimos, como no mundo, filmes curtos, de um só rolo. *Os Estranguladores*, do português Antonio Leal, por nosso ufanismo, acrescenta Alex Viany, concorre ao título de um dos primeiros longos do mundo. Mas nossa obsessão era o filme longo, porque raros são os filmes curtos entre os pioneiros e nos ciclos.

Mas hoje nos deparamos com uma grande produção de filmes de curta metragem cuja absorção não se faz e cujo significado cultural é sempre reiterado, mas não conhecemos essa produção, seu verdadeiro significado e também seus limites.

É importante que se filme. Mas cada vez mais auscultando o homem e a sociedade para perceber quais filmes fazer. Não uma produção programada, mas também não uma produção individualista ou narcísica. É preciso que o social passe por dentro do criador. A Jornada quer premiar obras de maior significado cultural, quer premiar filmes que apresentem maior inovação. A Jornada está convocando os cineastas para discutir "as causas da atual falta de vitalidade de nosso cinema". Para os organizadores do encontro, a conquista do mercado do curta não motivou o surgimento de filmes inovadores.

INVENTANDO O CINEMA

conversa de ALOYSIO RAULINO
REINALDO VOLPATO
com CLAUDIO KAHNS

Braços cruzados, máquinas paradas-1978 de Sérgio Toledo e Roberto Gerwitz. Visto por mais de um milhão de pessoas fora do esquema tradicional de exibição.



Aloysio Raulino (32 anos) e Reinaldo Volpato (29) são dois curta-metragistas paulistas que há muitos anos batalham, cada um à sua maneira, para viverem de seu trabalho. O que não deixa de ser um privilégio em se tratando de cinema. Aloysio tem 14 curtas (outros 30 em projeto) como diretor, mais de 100 filmes (entre acabados e inacabados) como fotógrafo e é, sem dúvida, um dos mais destacados representantes de sua geração. Formou-se na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1970. No momento, prepara a produção de seu primeiro longa-metragem, *Noites Paraguaiaias*, sétimo filme do *Polo Cinematográfico Paulista*.

Reinaldo acabou o mesmo curso de cinema em 1974, tem seis filmes como diretor e faz parte, com mais seis colegas, de uma produtora chamada Gira Filmes. Já trabalhou na Globo e é, em São Paulo, um montador bastante requisitado. Seu roteiro para longa-metragem *Nenhum Pássaro Abrasasas*, é um dos aprovados no Programa de Desenvolvimento de Projetos da EMBRAFILME.

Reinaldo e seu grupo tem idéias que no mínimo podem ser consideradas polêmicas e pretende "sem nenhuma modéstia, reinventar o cinema". Prolixo, pode falar horas sobre cinema e seus projetos. Aloysio e Reinaldo representam duas correntes de opinião, às vezes bastante diferenciadas. E o debate só pode ser enriquecedor, neste momento de aberturas e (re) definições do cinema brasileiro.

Reinaldo — A Gira Filmes está fazendo um trabalho de pesquisa: como é que nós, enquanto artistas, criadores de cultura, podemos interferir na realidade? Somos 7 pessoas trabalhando juntas. De um lado, como se organizar e por outro como dar desenvolvimento ao trabalho que queremos fazer? Isto tem criado muitos problemas.

Nosso trabalho independe de toda corrente cultural, de toda ligação política com as pessoas, com os produtos, com a Embra. Há uns três ou quatro anos atrás, nossa grande preocupação era saber como o oprimido se manifesta. Um dia, descobri que era uma grande safadeza com o operariado acreditar que é uma coisa reprimida, oprimida, e nunca libertar a energia dele mesmo, a consciência possível, o que o identifica como ser humano, como pessoa, como homem no dia-a-dia, cheio de grilos, mas cheio de maravilhas. A que resultado está nos levando este processo de pesquisa? Começamos a fazer alguns filmes: *Pergunta de Amor*, *Paixão Maria*, *Sete Vidas*.

C. K. — Estes filmes estão criando esta relação nova com o espectador?

Reinaldo — Não posso dizer que estão criando, porque não completaram o processo todo. Mas a prática é esta, e o futuro de nosso trabalho é este. A gente fala que está inventando o cinema brasileiro. Pode ser pretensioso, mas é isso. A gente quer inventar esta história do personagem-sujeito. “O que você acha importante falar com o Brasil inteiro? o que é importante registrar?”. Eu vou perguntar: — “De que jeito”, “como é que é”, “assim tá bom”, “assim tá errado”, e a gente vai construindo um trabalho cinematográfico juntos. E isso tem resultado. Começou com *Pergunta de Amor*, e todos os trabalhos seguintes fizemos assim. Começamos a perceber o seguinte: que este trabalho só pode ter uma função se ele for exibido da mesma forma como ele é produzido.

Batalhamos para abrir uma nova frente de exibição. A Gira não quer passar como informação aquilo que a gente já sabe. Queremos descobrir qual a informação que existe. Não quero manipular as informações na perspectiva de contar o que eu acho, minha análise da realidade. Quero que ela esteja presente na hora em que a gente estiver filmando, através da nossa construção. Não vou te perguntar quanto você ganha e provar que teu patrão te explora. Agora, vou querer ficar sabendo como é que você se relaciona com teu patrão. E se esta informação existir, que ele te explora, ela aparece. Acabar um pouco com esta história do cinema de autor, onde o cara vai lá e se expõe, manipula todas as informações para dizer o que ele quer. Isto cria a possibilidade da realidade se manifestar como ela se apresenta mesmo, não como uma pessoa acha. Agora, como é que estes filmes seriam veiculados? Se a gente filma em 16 mm, amplia e coloca no mercado, vai tudo bem, mas não faz a cabeça como a gente propõe, não cria a relação cinematográfica que a gente propõe seja criada. Então começamos a querer inventar outra forma de cinema. Tudo isso dentro do trabalho, não foi uma coisa teórica. Fomos verificar na prática.

Estamos trabalhando há seis anos. Realizamos este trabalho sem a mínima infra-estrutura em Brasília, nas cidades-satélites. Foi pouquíssima gente ver, a maior sessão teve 150 pessoas, mas foi tão lindo, tão aquilo que a gente estava procurando. Não é aquela coisa fechada, o cara vai, entra, vê o filme, vai embora. É um acontecimento, um espetáculo, festivo, popular. A população participa. Com isso, você muda fundamentalmente a característica do cinema capitalista. Você inventa uma nova estrutura de comportamento cinematográfico. É isso que eu estou propondo.

O cinema merece um destino muito maior do que ficar contando estas estórias caretas para a população. Eu proponho que o cinema tenha uma interferência na sociedade, na vida das pessoas. Por exemplo, os filmes do João Batista de Andrade. Quando ele vai fazer os filmes, não tem nada a ver com o que o operário pensa disso ou daquilo. O que o filme está le-

vantando é o seguinte: o que o Batista acha dessa relação do operário com não-sei-o-que. Agora, estou discutindo se é bom ou ruim. Para mim é muito difícil falar de minha relação com ele, porque é uma coisa muito pessoal. Mas um dia eu disse que ele era muito paternalista. Escutei três horas de discurso, ele ficou provando por A mais B que não era paternalista. Por outro lado, ele dirigiu toda produção do *Cinema de Rua*: “é assim que faz”, “é deste assunto que trata”, “é desta forma que você tem que falar”. O dia que percebemos a quantidade de manipulação que estava envolvendo nossa cabeça, na Jornada da Bahia em 1976, quando o *Cinema de Rua* ganhou dois prêmios, eu falei: “Não, nunca mais”. “Muita manipulação demais”. Quando descobri este paternalismo todo, este dirigismo, saltei do pedaço.

Antes as pessoas trabalhavam juntas porque se gostavam, ninguém era obrigado a nada, fazia porque era um aprendizado. Quando foi montado o mercado, toda esta produção parou. Ninguém mais tem esta perspectiva; quando as pessoas vão filmar agora já se tem esta relação do mercado pré-estabelecida. A relação da economia mudou, a relação política/estética, mudou. Fazer cinema não é mais um trabalho de interação cultural do artista com a população. Virou uma questão de comércio. A gente sempre trabalhando para entrar numa estrutura comercial de cinema que nos é imposta, e que a gente quer atuar nela da mesma forma que ela nos é imposta.

Havia um projeto de cinema popular na década de 60, engajado. Hoje quando se fala em cinema popular é o contrário. Mesmo que se use *A Dama do Lotação*, mesmo que se use características populares, a relação que está pré-estabelecida para pegar o povo e colocar na tela é o Mercado. É muito mais um padrão Global que cultura popular.

Aloysio — A capacidade de produzir e exibir fora do esquema comercial tem existido. Há outras respostas além da Gira Filmes. O problema é que os filmes que se opõem a isso, os que fazem uma resistência popular mal estão chegando à população. Eu e outros cineastas estamos fazendo isso com um grupo de 4 ou 5 filmes, na periferia de S.P., em Osasco, com 6 ou 7 pessoas. Verificando junto a quem supostamente se dirigem nossos filmes. Não fomos nós que chegamos e perguntamos: o que vocês acharam? São pessoas das respectivas comunidades de bairros que promoviam estas projeções, que nos deram esta resposta.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas, filme de que eu participei, foi visto por um milhão de pessoas no Brasil. Em praças públicas, no Norte, Nordeste, Sul, nos grandes centros, nas pequenas cidades. Talvez quase um milhão e meio. O filme chegou a passar em Teresina para 4 mil pessoas em praça pública. As pessoas pediam para parar o filme, bater papo, voltar algumas seqüências.

Não é o grupo que realizou o filme que o está exibindo. É a oposição sindical. Há trinta cópias em exibição neste esquema.

Volpato

Maria Aparecida. Pergunta de Amor de Reinaldo Volpato.



Raulino

Reinaldo — O cineasta ainda não está fazendo este trabalho. Outras pessoas é que estão.

Aloysio — Mas é claro, o cineasta não tem o patrimônio da divulgação de seu trabalho. Na medida em que este trabalho tenta ser orgânico, num processo de luta política, a gente não tem obrigatoriamente o patrimônio. Pelo contrário, quanto mais ele sair de nossa mão, mais ele se democratiza.

C. K. — Voltemos ao *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Aloysio — Este filme foi uma resposta a um momento que o país vivia. Não é um filme inovador, é um documentário mais tradicional possível. Todo um didatismo que é uma opção dos realizadores.

Achei que o filme poderia ser mais emocionado, havia material para isso, poderia ser menos pesado; agora, se discutiu, se estudou a questão. Neste sentido é um filme rigoroso e eu respeito. Inclusive porque partiu de gente extremamente jovem, de 20, 22 anos. Quem deu o tom e a linha do filme foram os implicados. Foi a oposição sindical, os metalúrgicos, (inclusive o finado Santo Dias) iam na moviola, era a coisa mais comovente; ele ia na moviola e dava palpites, com uma modéstia incrível, orientando a montagem. Quantas vezes não vi ele fazer isso? É uma experiência nova. Agora, não precisa ser com operário ou com quem está em luta. Se o filme é bom é porque ele se aproximou bem, teve amor, rigor técnico, ele tentou não ser miserável.

Se você faz filmes científicos, é um sonho meu, se alguém faz química, aprendo muito com um filme. Uma vez fotografei um filme para o George Jonas, fiquei fascinadíssimo. É tão bonito, tão inexplorado, você se ligar aos cientistas e desenvolver o cinema junto a eles, mas é uma coisa de país rico. Você pode ter verdadeiras obras-primas. Eu tenho um projeto de filmes sobre poetas, onde a cada poeta corresponde um momento social da vida, da história. Começa com Sousândrade, passa pelos românticos, pelo Cruz e Souza, os modernos até o Ferreira Gullar. Você investigaria o que é a nossa cultura, a nossa emoção, a nossa estética, o nosso país, a nossa cultura toda, o que é a economia de nosso país, o que gera um grupo literário.

C. K. — Como é que o cineasta se coloca agora em relação aos partidos? Por exemplo o Batista e o Ricardo da Federação de Cineclubes fizeram um documento sobre política cultural para o PMDB. É uma atitude clara de duas pessoas da área cultural se posicionando frente a um partido.

Aloysio — Não acredito num cinema imediato, com fins propagandísticos provisórios. O cinema pode ter como opção se engajar na luta política, o cinema dele tem que ser parte do engajamento na luta política, não da forma imediatista que vem ocorrendo. Essa coisa de quebrar um galho com o cinema. O resultado deste cinema é péssimo, nefasto.

Reinaldo — De um lado, tenho necessidades sociais de participar de um partido político. Por outro tenho uma necessidade profissional de desenvolver meu trabalho, independente inclusive deste partido a que me filiei. Votei no MDB este tempo todo. Nem por isso congrei com as idéias do MDB. Muito pelo contrário: minhas experiências com ele foram altamente grilantes, era um nível de controle muito grande. Isso para mim é um grilo: o que, e como é que eu deveria fazer, encaminhar, que informação eu teria de realizar, que preocupação eu deveria ter.

C. K. — Como é que vocês acham que deveria ser a Embrafilme? O que pode ser a Embra?

Aloysio — A Embra existe por causa dos cineastas e pessoas de cinema. Foi uma luta nacionalista, que historicamente surgiu

em determinado momento, como a Petrobrás. Cabe a nós verificar, discutir, criticar e eventualmente negar a atuação da Embra em suas várias atribuições. Por exemplo, no caso da exibição, que é uma pedra no caminho do cinema brasileiro, parece que finalmente a Embra está acordando para uma coisa que há dez anos se vem alertando. Há o caso da Pel-mex que pode ser mencionado como exemplo porque o México tinha, de certa maneira, características parecidas do ponto de vista cinematográfico.

A Pel-mex tem 30 anos, porque o cinema lá estava desenvolvendo, e desde o início eles se preocuparam com a exibição. A Pel-mex tem hoje uma rede de exibição nacional, com ramificações em outros países. É preciso que a Embra desperte rapidamente para este problema, porque senão vai virar um absurdo ela continuar investindo na produção. Tem o outro lado da questão, que é a Embra continuar com a sua política dentro do que aí está, a lei de obrigatoriedade etc. Esta política de "carro-chefe", de oligopólio, da qual eu discordo totalmente. Apostar em cinco filmes que carregam o déficit da empresa. Tenho certeza, posso garantir que isto vai se revelar um erro crasso. Isso não acontecerá mais, porque não se repetem três ou quatro *Dama do Lotação*. Não é assim que se comporta o mercado, isto tudo tem um aspecto muito grande de aventura. Acho que isso vai levar a uma reação em cadeia, estrangulando o mercado e produção. O que já vem acontecendo porque é um absurdo ficar abastecendo as prateleiras. Ela precisa se conscientizar de que a produção deve ser incentivada onde ela existe. O papel dos polos é muito menos de desbravar, do que uma aceitação de uma situação de fato. Também no momento em que a Embra atribui um padrão de cinema, um modelo, isto é baseado em que autoridade? Em que pressupostos, em que reflexões?

Reinaldo — O próprio nome da Embrafilme já quer dizer muita coisa. A perspectiva do cineasta de operar dentro do mercado pré-estabelecido pelo cinema estrangeiro criou uma empresa estatal que não opera no fundamento da questão. Se a Embra é uma proposta nacionalista, não podemos desembocar numa proposta que diz: "Não somos contra o cinema estrangeiro, somos a favor do nacional". Se ela não é contra o cinema estrangeiro, a perspectiva não é nacionalista. Tem um furo fundamental. A Embra não tem dentro de si, o caráter de propor a independência cinematográfica brasileira. Ela fica sempre batalhando na dependência; nunca interferiu na criação de insumos básicos, na criação de infra-estrutura industrial no Brasil.

Aloysio — A Embra não toma iniciativa de nada. Já virou uma lenda dizer que ela só funciona sob pressão. Nós estamos em perpétua insegurança com relação às multinacionais que operam aqui dentro, os monopólios. A Kodak faz o que quer de nós, ela impõe o preço que ela bem entende. Uma lata de filme aumenta de preço muito acima da desvalorização do dólar, ao mesmo tempo que cai o depósito compulsório. Então, que espécie de timidez é esta que a Embra tem, depois de ter sido alertada há anos de que isto ia virar monopólio. A Kodak acabar alijando todos concorrentes daqui? Isso nos afeta muito mais do que a gente pensa.

C. K. — Quais são as alternativas concretas para o pessoal que faz curta?

Aloysio — Olha, a primeira coisa é se conscientizar do que se deve fazer para perder um pouco dessa preguiça mental, deste terrorismo cultural, e realmente começar a discutir o que somos. Isso nunca se fez. Está absolutamente virgem este território. Ninguém tem consciência de si mesmo, do seu papel na sociedade, ninguém estuda isso. Coloco com pé firme. A gente não tem que ter medo do nosso miserabilismo. É preciso falar dele para que seja transformado. Você perguntou qual o cami-

nho para a nossa atividade. Acho que o primeiro é esse: é preciso perder um pouco dessa preguiça mental. É preciso saber que na intuição e no grito não vai se fazer nenhuma transformação; a intuição te leva até certo ponto, depois é preciso estar informado do que é cinema, do que é o mundo, o país em que você vive. Isso realmente o curta-metragista não faz, como dificilmente o longa-metragista faz. Tem sempre as honrosas exceções. Em toda tentativa de debate, desde 1974, quando nossa categoria começou a se organizar, (eu participei disso) o que se tentou foi introduzir um eixo no debate interno, do que nós somos, do que fazemos, pra onde vai nosso trabalho. Nunca se conseguiu. Nunca. Virou bate-boca. O *approach* com o mercado, o que cada um estava fazendo no momento, inclusive, desmantelou completamente a discussão. Toda vez eu vejo formarem-se comissões em que as pessoas nunca assumem responsabilidade nenhuma. Tem sempre uma hora em que "já está na hora de se fazer o debate cultural". A hora era 75, 76, 77. O momento de começar esta discussão é todos os momentos.

C. K. — Porque você acha que acontece isto?

Aloysio — Porque nós somos um país culturalmente miserável. Então, o cinema acaba sendo implacavelmente um retrato da miséria cultural de nosso país.

Reinaldo — O que você quer dizer quando você fala em miséria cultural?

Aloysio — É justamente não poder dispor de um setor de criação e de produção cultural, de material humano, que tenha tentado ler, se informar, agir, pensar, debater, avançar, inovar esteticamente, se informar do que foi a luta estética do cinema, o que ela pode vir a ser, debater os filmes, se preocupar em ver os filmes do outro.

Isso nunca acontece aqui. Nós não sabemos o que o outro anda fazendo. Isso vem de um fato concreto de que nós dependemos disso para sobreviver. Essa luta pela sobrevivência é muito cruel, desgastante, e poucos são os que estabelecem uma trincheira de conduta do tipo: eu vou padecer, reclamar pra burro, mas vou defender certos pressupostos da minha vida. Não vou me desesperar e sair por aí como um cego, batendo a cabeça na parede, sem tentar preservar o que eu tenho de melhor, que é minha inteligência, minha necessidade de aprender, tentar melhorar sempre. Há uma acomodação que vem do desespero, do desalento que se abate sobre as pessoas que estão numa situação dessas. Se debatem indo pra cá e pra lá, tentando resolver de qualquer maneira, com a primeira coisa que aparece e isso leva as pessoas a entrarem nas piores barras. Um cineasta colombiano, Carlos Alvarez, tem uma frase muito boa: "Em certos momentos o silêncio é revolucionário". Não faço. Penso. E tento resolver como é que eu vou fazer depois. A miséria é isso: esta dor de você ter muito mais a tua filmografia fantasma que a tua filmografia real. Você produzir uma parcela do que você queria estar produzindo. Tuas idéias vêm e se perdem, você não pode mais concretizá-las, então teu sonho nunca vai ser tão real quanto você gostaria. Você perde filmes a cada semana, a cada mês eles vêm, te entusiasman; aí você cai no desânimo, deixa pra trás, vem novo filme. De vez em quando você acerta e então vira filme. Que nunca vai ser como você queria.

Reinaldo — Depois da implantação da lei do curta, a produção cinematográfica se transformou muito.

Aloysio — Claro, é um fato novo de uma proporção muito grande, as proporções são gigantescas, um mercado muito maior. Cresceu tudo. Isso vai tender rapidamente a uma definição, a nível da própria Embra e uma definição de que tipo de filme a Embra quer. Este impasse não pode continuar. Um fil

me como o da Tânia Savietto feito em 35 mm, sobre a imigração italiana rendeu Cr\$ 200,00 no último trimestre, com 4 cópias no mercado. Agora, surge um fato novo; o exibidor é produtor. Af ele vem com sua estética, com uma arrogância, seu reacionarismo, tudo aquilo que a gente sabe e tenta ganhar os realizadores para a proposta de fazer filmes. Alguns cedem por mixaria, eu já fui chamado, fui lá espionar.

C. K. — Este mercado do curta não está criando filmes unicamente para preencher este espaço, sem qualquer preocupação com o que está fazendo? Como é que estes filmes estão chegando ao público?

Reinaldo — Eu acho o contrário. As pessoas estão sabendo muito bem que tipo de filmes estão fazendo, direitinho como é que elas levantam os modos de produção para filmar e tal. Não é uma coisa inconsciente, é assim que as pessoas estão propondo o cinema. Quando nasceu a lei do curta, as pessoas se adaptaram a este escoadouro; a grana que vai entrar é pouca e a longo prazo. Então tem que investir pouco e criar uma qualidade de filme que tenha este tipo de relação. Todo mundo então começou a criar filmes nesta perspectiva, ficou fácil fazer filmes de obras de arte, mas limitou-se muito a criação cinematográfica. Dentro desta perspectiva foram feitos muitos filmes. O grande grilo é o entrave do exibidor com o produtor. O produtor nunca exige que o exibidor defina sua atuação objetivamente e de outro lado o exibidor nunca se definiu a favor do cinema brasileiro. O produtor sempre se adaptando às características da exibição e o exibidor sempre se adaptando aos poderes estrangeiros. O Estado nunca tem dinheiro para esta relação mercadológica com o cinema. O empresário de uma fábrica de parafusos vai ao banco fazer um empréstimo. No cinema tem que se fazer isso também. É uma indústria como outra qualquer. Ao invés de se ficar pedindo ao Estado "pelo amor de Deus me dá uma grana".

Aloysio — Mas isso nós já fizemos. O cinema paulista já faliu três vezes por causa disso. Eu participei de duas.

Reinaldo — Tá perfeito. Eu não vou ficar brigando no campo do inimigo.

Aloysio — Mas o banco é o campo do inimigo por excelência. Quem é que manda neste país?

Reinaldo — Porque você acha que é um sonho eu querer inventar uma outra relação cinematográfica?

Aloysio — Eu acho que é um sonho. . . Não é de hoje que uma pequena minoria da produção de curta-metragem tem uma preocupação real com as coisas. Não é de hoje que se filmam artistas plásticos, personalidades, eventos deste tipo. Esta deformação é antiga. O curta, aqui, nasceu com o cinema mundial. É a primeira coisa que aconteceu, é o que manteve o cinema brasileiro, nas suas crises periódicas; é o que manteve a mão-de-obra contínua no cinema; quer dizer, é o que manteve a taxa de desempenho num nível aceitável. Para não se mudar de profissão; o que fez o pessoal atravessar décadas no cinema, foi o curta, sempre. Daí, as deformações que fazem o filme curto ter um *approach* oficial. Na filmografia de Jean Claude Bernardet de 1900 a 1935, a grande maioria são filmes curtos, oficiais, com uma característica de oportunismo que é evidente, de "cavação" como eles chamavam, que é evidente. Mas desta situação sempre surgiram os que se opõem a isso. Humberto Mauro e um monte de gente. Em cada geração surgem os imobilistas e os que tentam atuar dentro de uma cultura nacional. Esta ruptura surge com o Cinema Novo. É uma dívida que ninguém vai negar. Na hora do racha eu fico com estes filmes que se preocuparam em levar um combate.