

Apontamentos para uma geopolítica municipal

entrevista com Carlos Augusto Calil

por Alfredo Manevy

O trânsito fácil entre estética e estatísticas, realização e produção executiva de documentários, conhecimento histórico e prospecção política, entre os raciocínios público e empresarial completam o perfil necessariamente abrangente de um gestor audiovisual. Carlos Augusto Calil reúne estas habilidades. Foi diretor da Embrafilme (1979-1986) e da Cinemateca Brasileira (1975-1992). Desde 1997 é professor colaborador junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Em suas análises, há espaço tanto para a reflexão sobre os rumos do cinema recente, quanto sobre o próprio período em que esteve à frente da Embrafilme. Calil acrescenta à inteligência analítica, certa dose de mordacidade no desenho que faz das diferentes crises, compondo e destinando suas opiniões de forma bem clara e legível, condição para que o debate de idéias não gire em torno de frases feitas ou disposições vagas. Os tópicos aparecem e se desdobram com particular transparência ao longo da entrevista, que foi gentilmente concedida à Sinopse no atarefado período em que Calil assumia a função de direção no Núcleo de Cinema e Vídeo do Centro Cultural São Paulo. Recentemente, ao lado de outros professores da USP, Calil promoveu a junção dos cursos de cinema e TV, no Depto. de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. O curso agora é de Audiovisual, com objetivos redefinidos. Calil recentemente editou livros sobre Fellini, Blaise Cendrars, Vinícius de Moraes, entre outros autores. Segue agora a entrevista. Para o leitor, a chance de um raro contato com o repertório de quem reconhece e interpreta, na conjuntura cinematográfica, a difícil organização das múltiplas variáveis em jogo.

Sinopse: *Encarar o audiovisual a partir de uma perspectiva municipal é uma forma relativamente nova de pensar o problema de uma política pública para o setor, surgida após o fim da mais dura política federal, a Embrafilme. Começamos então com um retrospecto da ação do município nos tempos em que o foco da ação era quase que exclusivamente federal.*

Carlos Augusto Calil: Nesse período a que você se refere, a política federal era centralizadora, e a Embrafilme, poderosa. Não falo tanto de dinheiro, até porque ela não tinha mais que dez milhões de dólares por ano, o que é quase simbólico compara-

do com o que o governo gasta com cinema hoje em dia, por intermédio da renúncia fiscal. Me refiro a um poder monopolizador que inibia - e acomodava, quando não dispensava - ações municipais e estaduais. São Paulo, por exemplo, sempre teve uma forte presença política no âmbito municipal e estadual, alcançando efeitos na formação da política federal. Foi da Comissão Municipal de Cinema, criada logo após a falência da Vera Cruz, em 1955, que partiram as iniciativas de política pública que redundaram na criação do Instituto Nacional do Cinema em 1967. Foi sobretudo a ação política e aglutinadora de Flávio Tambellini que rendeu os frutos que até hoje nos assombram. Após a criação da segunda Embrafilme, em

1975, por sugestão dos cineastas ao governo Geisel, mesmo as iniciativas de São Paulo foram inibidas, tornadas secundárias por uma forte concentração no plano federal. As parcerias propostas eram modestas. Alguns convênios para a realização de filmes de curta ou de longa metragens, em Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul ou Rio Grande do Norte. Uma iniciativa simpática foi a a proposta da Embrafilme de criar "Espaços Culturais Cinematográficos" nas capitais e cidades grandes. Eram constituídos de filmotecas, livraria, equipamento de projeção, cinema volante, e quando houve recursos e interesse local, equipamentos de produção. Muitos desses espaços ficaram situados em universidades e centros culturais. Aos Estados e Muni-

“A pulverização de hoje poderia ser um dado de democratização de oportunidades, não fosse mal utilizada. Além disso, em cinema, pulverizar nem sempre é a melhor solução...”

cipios exigia-se uma contrapartida composta de espaço físico, infraestrutura mínima e alguns funcionários. Mas era difícil encontrar parceiros. Quando a Embrafilme decidiu centralizar a produção de filmes culturais no Centro Técnico Audiovisual, localizado no Rio de Janeiro, hoje vinculado à Funarte, sofreu pressão dos outros estados, como São Paulo, que se sentiram discriminados. Havia sempre uma pressão muito forte para a descentralização. E isso era compreensível. Se qualquer cineasta ficasse marginalizado do processo político numa Embrafilme poderosa, não tinha outra chance pois não havia outro lugar a recorrer. Creio que o fim da Embrafilme não foi um ato de pura maldade do senhor Collor. Nem esse mérito lhe pode ser atribuído. Eu diria que a Embrafilme estava pronta para acabar porque os cineastas já tinham liquidado com ela, posto por terra o modelo centralizador. Houve, também, pressões externas por uma descentralização. Isso ficou nítido no governo Sarney, com as pressões no Planalto para descentralizar as políticas culturais que resultaram no enfraquecimento de todos os órgãos federais de política cultural: Embrafilme, Funarte, Inacen, Pró-Memória etc. Somente esse enfraquecimento pôde viabilizar a consolidação do Ministério da Cultura, que acabou por se livrar desses órgãos todos. No lugar deles instituiu a Lei Sarney, que trouxe a descentralização absoluta (e o

caos idem) e um convite a corrupção, pelas facilidades que oferecia aos inescrupulosos. A Embrafilme, por ser muito centralizadora, provocou uma reação muito forte no sentido oposto. Ela foi tão intensa quanto a força do seu movimento centrípeto. A pulverização de hoje poderia ser um dado de democratização de oportunidades, não fosse mal utilizada. Além disso, em cinema, pulverizar nem sempre é a melhor solução...

Sinopse: *Mas com o fim da Embrafilme pensar políticas a partir dos municípios e estados não foi o único horizonte de ação que restou aos cineastas? Afinal a atividade cinematográfica no Brasil, sem o empenho do Estado, nunca foi muito longe...*

C.A.C.: Quando a Embrafilme foi extinta, voltamos à estaca zero. Nessa época, Marilena Chauí, Secretária Municipal de Cultura de São Paulo, atendendo às solicitações da classe cinematográfica, criou uma política de compensação. E o seu resultado foi decepcionante. Não pelas intenções de Marilena, que eram as melhores. Mas por atender a demandas tópicas dos cineastas por

intermédio de suas entidades, que só estão naturalmente preocupadas com os interesses de sobrevivência da corporação. A escolha dos projetos de produção foi delegada aos representantes das entidades de classe. Como a política cinematográfica absorve por demais a atuação dos cineastas nacionais, ela acabou por contaminar a seleção dos projetos. Alguns desses projetos selecionados em São Paulo, no plano municipal, não conseguiram se converter em filmes por falta de apoio em outras instâncias governamentais ou empresariais. Estabeleceu-se uma política predatória em que grupos diferentes tomavam posse de instâncias de poder e ao invés de somarem esforços, retaliavam eventuais colegas que haviam logrado obter um financiamento parcial. A descentralização, aqui entendida como pulverização, impediu na verdade a indispensável associação de recursos. Tudo muito irracional. Por que certos cineastas não realizaram seus filmes? Por que não conseguiram completar os respectivos orçamentos, apesar da verba municipal que lhes foi dada. Vários filmes desse período permanecem inacabados.

Sinopse: *Veza ou outra isso ocorreu com filmes incentivados na Lei Mendonça nos anos 90.*

C.A.C.: Não acompanhei de perto os proje-

“Creio que a classe cinematográfica utilizou a descentralização de forma autofágica, desperdiçando uma oportunidade de ouro, por falta de visão política.”

tos incentivados pela lei Mendonça. Mas quais as vantagens da centralização política e de recursos? A centralização assume o risco. Um parceiro internacional não entra num filme que não tenha garantia de que vai ser terminado. Que co-produtor espanhol, italiano, argentino, entraria num filme sem um distribuidor de peso? A Embrafilme concedia uma espécie de seguro automático aos filmes que produzia. Creio que a classe cinematográfica utilizou a descentralização de forma autofágica, desperdiçando uma oportunidade de ouro, por falta de visão política. Políticas recentes padeciam do mesmo mal. Só agora o Ministério da Cultura tem procurado parceiros para a complementação do orçamento dos projetos. Por exemplo, o cineasta recebe um prêmio do MinC e automaticamente ganha um incentivo de uma empresa (Petrobras) ou banco federal (BNDES).

Sinopse: *No entanto seguimos sem um esforço sistêmico em nível federal. O que deveria ser descentralizado na gestão da política audiovisual brasileira? A que questões deveriam dedicar-se os municípios?*

C.A.C.: A política municipal para o cinema não pode ser um substituto para a ação federal. O governo federal trabalha num nível macro, quase abstrato, da produção simbólica. O plano municipal, ao contrário, lida com demandas específicas de público e dos artistas emergentes. Há um corpo a corpo com o público. As pessoas estão próximas das instâncias decisórias. É mais fácil conhecer suas opiniões, gostos, sensibilidades. Creio que políticas municipais, de modo geral, deveriam

acima de tudo tratar de ampliar o público do cinema brasileiro e da cultura em geral. Vejo, paralelamente, que seria indispensável reconhecer o talento autêntico quando ele nasce. Os talentos surgem e muitos deles se perdem por falta de reconhecimento no tempo necessário. A identificação do talento exige uma agilidade do poder público que dispensa a mediação de instâncias normalmente mais conservadoras das políticas de classe. É natural que assim seja, pois o produtor cultural depois que entra no mercado, na polí-

“Logo no começo da gestão de Celso Amorim na Embrafilme, promoveu-se um concurso de roteiros. O Glauber foi lá e disse: ‘-Vocês estão loucos, vocês estão fazendo concurso de obra literária, para entrar na Academia Brasileira de Letras!’”

tica setorial, começa a criar, às vezes involuntariamente, dificuldade para os novos, porque o dinheiro para a produção não aumenta e ele se sente ameaçado. O processo é de certo modo repressivo. Por esse motivo tem gente que estréia no longa-metragem com 35 anos, o que não faz sentido. Se Glauber Rocha tivesse feito o primeiro filme nessa idade, não teria havido Cinema Novo. A explosão do talento se dá muito cedo, e é preciso estar atento a esse fenômeno, ter sensibilidade para localizá-lo e apoiá-lo imediatamen-

te. Isso não quer dizer que devemos adotar uma política furiosa de estreantes, mas dar a ela uma relevância própria. O terceiro ponto, na minha visão, é o apoio à criação, no incentivo à profissionalização dos roteiristas. Não tenho ilusão de que todos os roteiros atendidos serão necessariamente filmados, mas sua produção constante e disseminada estimula novas idéias, novas premissas, e em consequência a criatividade dos novos filmes.

Sinopse: *No Brasil, existem queixas frequentes de que os concursos de roteiro são concursos literários, onde o que está em questão é a qualidade literária do texto e não a cinematográfica. Investir tudo no roteirista, não deixa de lado outras formas de abordar um projeto de um filme, a capacidade de transformar o texto em filme?*

C.A.C.: Sim, absolutamente, esse perigo é verdadeiro e recorrente. Logo no começo da gestão de Celso Amorim na Embrafilme, promoveu-se um concurso de roteiros. O Glauber foi lá e disse: “-Vocês estão loucos, vocês estão fazendo concurso de obra literária, para entrar na Academia Brasileira de Letras!” A gente não entendeu bem o recado na época, mas, à parte o exagero, ele tinha razão. Nós estávamos escolhendo projetos a partir do roteiro, o que não é critério exclusivo. No caso do cinema brasileiro, a carência de bons roteiristas é endêmica. Já tem muita gente sabendo disso. A questão agora é outra, é apostar e investir nesse setor, que está associado à produção. Grandes produtores são bons roteiristas ou, no mínimo, muito capazes de analisar roteiros em profundidade. Os americanos fazem isso sis-

tematicamente. Eles investem em centenas de projetos, porque no fundo o custo de desenvolver uma idéia no papel é muito pequeno em comparação com o custo de realização de um filme. O cinema brasileiro precisa de boas idéias assim como de bons produtores. É barato investir em boas idéias. É preciso chamar a atenção para o desenvolvimento da profissão do roteirista, valorizar o escritor para o cinema.

Sinopse: *Você vê no panorama cinematográfico de hoje algum filme que tenha apontado caminhos para uma efetiva ampliação de público e mercado para o filme brasileiro?*

C.A.C.: O caso de *Central do Brasil* teve dois aspectos extraordinários: ampliou o público internacional do cinema brasileiro, e o público nacional do filme brasileiro. É um fenômeno notável. A aceitação internacional desse filme foi autêntica, porque anterior à indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O filme alargou o público do cinema brasileiro em termos de linguagem, já que nesse caso específico ela não é tributária da da televisão, e de vendas. Para o público interno teve uma função estratégica: alertou aqueles que não freqüentavam mais os filmes nacionais que o filme brasileiro ainda pode dialogar com eles. Isso é admirável, e é o que eu desejaria como meta do cinema brasileiro nos próximos dez anos. Mais filmes que ampliassem o público interno e voltassem a inserir o cinema brasileiro no exterior. Com filmes assim, poderíamos voltar a acreditar na possibilidade de restabelecer uma indústria nacional. Mas temo que *Central do Brasil* seja mais uma brilhante exceção...

Sinopse: *São Paulo notabilizou-se em fins dos anos 50 como a primeira cidade a implantar um instrumento efetivo de auxílio ao cinema brasileiro. Esse instrumento foi o adicional de renda sobre a bilheteria, que também foi implementado no Rio de Janeiro, e depois foi abandonado. Como você vê esse mecanismo? Ele teria alguma função nos dias de hoje?*

C.A.C.: É um instrumento muito importante para reconhecer o diálogo do filme com seu público. Ele parte do fundamento de que o

“Os mecanismos atuais são absolutamente aleatórios; os filmes são feitos a partir da lógica mais perversa, com base no poder de sedução do projeto junto ao gerente de marketing de uma grande empresa.”

mercado brasileiro é ocupado pelo filme estrangeiro, e que aquele filme brasileiro que teve boa performance no mercado interno, poderia ter ido melhor ainda se as regras vigentes nesse mercado fossem mais competitivas. Os americanos, praticamente sem nenhum custo, importam um volume expressivo de sua produção e acabam por encurralar a produção nacional em um espaço reduzido. É possível que filmes brasileiros que tenham feito 700 mil espectadores nos cinemas pudessem atingir 1 milhão se o mercado não estivesse congestionado. Essa diferen-

ça é representativa em termos de renda. O adicional de bilheteria compensa com subsídios a suposta renda perdida. Tem a vantagem complementar de não se basear em subjetividade alguma, pois não depende de comissões que deliberam sobre questões estéticas ou artísticas. O problema do adicional de renda é que no caso de filmes muito bem sucedidos na bilheteria ele, no limite, reforça uma concentração de renda que o mercado já favoreceu, e aí deixa de funcionar como elemento distributivo de renda. Uma política sensata tem de compensar essa distorção.

Houve um período em que foi aplicado no Brasil um mecanismo combinado. Não era automático: não significava que para cada ingresso vendido havia um valor adicional. A novidade era que, para cada faixa de rendimento do filme, havia um multiplicador diferenciado. Quando o filme ocupa o topo da pirâmide o multiplicador é menor, até atingindo um limite pré-determinado. Os que estão na faixa intermediária são melhor beneficiados. Os que estão na base da pirâmide, em função de sua modesta renda, ganham um aumento simbólico, mas que para eles pode ser significativo. Este mecanismo deveria ser restabelecido, porque evita uma perigosa armadilha: a escolha sempre polêmica e desgastante, a partir de roteiros, dos projetos a serem realizados. As comissões de seleção do passado já tinham alguma dificuldade em escolher os projetos de mérito e às vezes descambavam para o critério “literário”. Os mecanismos atuais são absolutamente aleatórios; os filmes são feitos a partir da lógica mais perversa, com base no poder de sedução do projeto junto ao gerente de marketing de uma grande empresa. O adicional de renda pode ter

um efeito interessante. É uma forma de incentivar um produtor que fez um bom filme a continuar na profissão. Melhor ainda: ele não precisa discutir estética –ou politicamente– o seu próximo projeto.

Sinopse: *E quanto o adicional de qualidade (adicional determinado por critérios de valor cultural)?*

C.A.C.: Aí temos o velho problema da escolha estética. Monta-se uma comissão de críticos, de notáveis, que vão dizer quais são os filmes que vão receber o adicional. É da natureza dessa escolha ser subjetiva. Uma comissão é a soma das subjetividades de seus componentes. Jean-Claude Carrière, roteirista e na época diretor da FEMIS, a importante escola francesa de cinema, visitando a ECA falou das limitações das escolhas feitas pelas comissões. Eu imediatamente perguntei se ele tinha alguma sugestão melhor. Ele respondeu que as comissões são falhas, mas que não conhecia outro método democrático de premiar filmes.

Sinopse: *Esse incentivos vigoraram por um bom tempo em SP e Rio. Por que acabaram?*

C.A.C.: Em função do monopólio das pornochanchadas, produções muito baratas, mas sem a virtude da boa economia, pois aviltavam a remuneração dos profissionais nelas envolvidos. Como o produtor era também exibidor, usava a proteção legal da reserva de mercado para explorar o filme no seu circuito. Ao contrário do que muitos dizem, não era uma produção que possibilitasse o desenvolvimento da indústria. Chegou um momento em que essa produção entrou em parafuso, quando a

pornochanchada virou pornografia. O filme pornográfico não tem identidade, como sugere a legislação portuguesa: “filme pornográfico é aquele em que os atores principais são os órgãos genitais”. Quando a competição reduziu-se à disputa entre órgãos genitais nacionais e congêneres estrangeiros, a produção perdeu o seu público. (risos) À medida em que a pornochanchada passou a dominar o mercado interno, em meados dos anos 1970, o adicional de bilheteria se tornou inoportuno e nunca mais foi adotado.

“Para adotar uma política municipal ampla mas concentrada é preciso um órgão representativo. Não acredito em solução mágica. Sobretudo não acredito em solução para um problema que não está definido. Quais os problemas que queremos enfrentar?”

Sinopse: *Quais as funções do Núcleo de Cinema e Vídeo da prefeitura? Você vê alguma necessidade da implantação de um órgão gestor para o audiovisual no município?*

C.A.C.: Eu não acompanhei de perto o Núcleo de Cinema e Vídeo, de modo que não me caberia julgar. Para adotar uma política municipal ampla mas concentrada é preciso um órgão representativo. Existem aí várias propostas –distribuidora, fundação– que de-

vem ser examinadas com cautela e paciência. Não acredito em solução mágica. Sobretudo não acredito em solução para um problema que não está definido. Quais os problemas que queremos enfrentar? Proponho que essa discussão seja levada num debate aberto até que se defina uma agenda viável, fruto de um compromisso entre os interesses corporativos, defendidos pelos cineastas, e o interesse público, trazido pela intervenção das autoridades municipais. Tal agenda, entendida como contingencial e prioritária, mereceria então uma resposta institucional. Não existe resposta institucional antes de estabelecida a agenda. A isso eu chamo de solução mágica. A agenda municipal não é necessariamente permanente como talvez a federal devesse ser. Pode ser mais flexível e dinâmica. Ela atua topicamente, deve portanto ter maleabilidade suficiente para num ano dedicar-se a uma certa questão e no seguinte poder atacar outra diferente. Tem de incorporar certa agilidade para identificar a carência localizada, ao mesmo tempo que possa somar esforços com as políticas federal e estadual. Penso que o mais prudente seria restabelecer, por ora, uma Comissão de Cinema de São Paulo, acenando concomitantemente ao passado, por evocar os primórdios de uma bem sucedida política pública para o cinema, e ao presente, acompanhando a tendência atual de estabelecimento de uma rede internacional de *Film Comissions*, que visam a atrair investimentos para as cidades que as sediam.

Sinopse: *A Film Comission de Nova Iorque reverteu a imagem de capital da violência que a cidade tinha nos anos 70. Relativizando essa experiência, no caso de um país subdesenvolvido como o nosso, você acredita que a imagem de São*

Paulo pode ser valorizada a longo prazo com políticas como essa?

C.A.C.: Talvez, mas isso não depende apenas da política cinematográfica. Teria de ser uma prioridade institucional do município e de sua população. Seria preciso que a cidade de fato melhorasse no sentido de que não ficassemos apenas com uma imagem cenográfica dessa melhora.

Sinopse: Você acredita que a inserção paulatina do audiovisual no ensino médio é um horizonte de formação de platéia?

C.A.C.: Sem dúvida. O que não sei, por ainda não dispor de elementos, é em que medida isso seria exequível. Há um problema de formação de professores, porque estes esforços que são feitos hoje – e que a Embrafilme já fazia há vinte anos atrás –, que consistem em

levar crianças para ver cinema, são uma idéia simpática, mas não me parecem suficientes. Às vezes representam para a criança a primeira ida ao cinema, e a possibilidade da manutenção de um hábito de ir ao cinema, que de outra forma não existiria., em função do alto preço do ingresso. Porém se os professores não estão preparados para discutir o conteúdo do filme com conhecimento da sua linguagem específica, não será nada mais que uma diversão. Nada contra, cinema é diversão. Mas se pudesse se converter numa alfabetização audiovisual da criança, seria melhor ainda. É preciso pensar com afinco nesse sentido.

Sinopse: Esta pergunta é dirigida ao professor Calil, do Curso Superior do

Audiovisual da USP. Com a proliferação de cursos de cinema e audiovisual no Rio e em São Paulo, uma das funções desses cursos não poderia ser essa: a de licenciatura para audiovisual?

C.A.C.: Mas eu pensei que estivesse respondendo como professor! Seria desejável que houvesse esses cursos, mas não creio que seja este o caminho pois os rapazes e moças que demandam os cursos de cinema foram atraídos pela mídia, pelo charme da profissão, pela possibilidade de realizar uma obra de autor, pela vaidade, pelo desejo do sucesso. O boom de

“Acho que está na hora do poder público ousar dizer que assim como existem interesses corporativos legítimos existem também interesses da sociedade.”

cursos de cinema é de futuros “autores” e de técnicos profissionais, não é de futuros professores. Se fosse oferecido um curso para professores, qual seria o atrativo? O que não se pode fazer é um curso compensatório: “você não conseguiu ser cineasta, agora tem uma chance de ser professor”. Dele sairia o pior professor que poderíamos ter, um sujeito frustrado e ressentido. Abrir um curso específico para gente que queira lecionar é coisa que nunca foi tentada. Devemos experimentar, por que não? Antes seria conveniente examinar a possibilidade de introduzir disciplinas optativas de linguagem audiovisual no ensino fundamental. Tal medida abriria um mercado de trabalho para o professor dessa disciplina e embasaria o investimento em cursos de formação de professores.

Sinopse: Como você vê no meio de tantas prioridades, o problema da preservação e restauração dos filmes?

C.A.C.: Esta é uma triste questão. Vamos falar do contemporâneo. Quando em 1991, as leis do cinema brasileiro atual estavam sendo redigidas, fui ouvido como diretor da Cinemateca Brasileira e como ex-diretor da Embrafilme. Sugerí que se incluíssem cláusulas criando o depósito legal obrigatório da obra audiovisual, que esse depósito seria feito ou pelo matriz original ou pela matriz de

reprodução, e que os custos de tal medida estariam implícitos em todos os projetos de realização financiados pelo Estado. Não custa muito mais ao poder público, não importa se municipal, estadual ou federal, incluir nos orçamentos subsidiados a feitura de um master, ou de um

contratipo. Os cineastas se opuseram. Toda medida que exige investimento que não seja canalizado para produção, é vetado. É como se você estivesse propondo uma sangria no organismo cinematográfico. O que aconteceu com *Pixote*, por exemplo? Por ser um filme extraordinário, fez um sucesso enorme no país e foi vendido para todo o mundo. Por esse motivo, do seu negativo original tiraram-se tantas cópias que ele acabou avariado. É um enorme contrasenso punir-se um filme de sucesso com a destruição de seu negativo! Em qualquer outro país, diante do sucesso inequívoco do filme, dele teriam sido providenciados imediatamente o master de reprodução e um ou mais contratipos. Isso não significa matriz de segunda categoria, e sim de segunda ordem, com ótima qualida-

de de reprodução. O negativo original desse modo teria ficado preservado da manipulação que o desgastou. É um caso patético em que um filme de sucesso de público e de crítica acaba prejudicado por esse mesmo sucesso. Seria o caso de desejar, por absurdo, que os filmes brasileiros nunca fizessem sucesso, pois dessa forma estariam preservados para um público... do futuro! É penoso e caro restaurar filmes desbotados, encolhidos, ressecados, em estado de precariedade devido ao abandono a que foram relegados durante anos. Você abre uma lata, cuja bobina está avinagrada, e constata que acabou. Só lhe cabe assinar o atestado de óbito: menos um filme no patrimônio nacional. É preciso criar mecanismos permanentes de preservação, mas as entidades de cineastas não dão prioridade ao assunto. Não tem outra solução, ou você preserva no ato, ou não preserva mais. Isso tem de constar da reforma das leis do cinema, que ora se estuda.

Sinopse: *O que se desenha então é a necessidade de que a sociedade civil, os empresários e os trabalhadores, entendam que o cinema é problema de todos?*

C.A.C.: Paulo Emílio há quarenta anos já dizia que o problema do cinema não seria resolvido pelos cineastas e sim pelas pessoas de cultura, que entendem que o cinema é uma manifestação cultural relevante. Toda política cinematográfica adotada por sucessivos governos no Brasil, seja o fortalecimento

da Embrafilme, em 1975, seja a do incentivo fiscal, de 1993, foram propostas pelos cineastas. Eles não podem portanto se queixar de incúria do poder público. Foi no interior da classe cinematográfica que se desenharam os mecanismos de isenção fiscal, de agenciamento, hoje alvos de crítica. O governo nunca teve iniciativa nesse campo. Acho que está na hora do poder público ousar dizer que assim como existem interesses



corporativos legítimos existem também interesses da sociedade. E é preciso dar voz a eles.

Sinopse: *Mas ao defrontar-nos com a atual política para o audiovisual do governo federal, não nos parece que a compreensão do interesse social brasileiro em nosso cinema esteja claro.*

C.A.C.: Você provavelmente tem razão. Não acha que está na hora de incluir o tema na pauta da comissão (Gedic) que neste momento, em Brasília, define as medidas para a revitalização do setor? Seria preciso que a comissão abandonasse por um instante que seja

a obsessão com a criação de uma agência governamental para gerenciar os interesses da classe cinematográfica do país e se debruçar sobre a questão: para quem se faz cinema subsidiado com recursos públicos no país?

Sinopse: *Você acredita que a nova gestão na prefeitura de São Paulo reúne elementos para ter uma compreensão mais acurada desse interesse social do cinema brasileiro? Afinal a Marta chegou a nomear uma comissão chefiada pelo geógrafo Milton Santos para discutir os impactos da globalização sobre a cidade. E se a hegemonia do cinema americano no Brasil não é nova, ela nunca teve um impacto tão violento como o de hoje, quando diversos outros mecanismos concorrem para uma descaracterização cultural em larga escala.*

C.A.C.: O Secretário Municipal da Cultura de São Paulo,

professor Marco Aurélio Garcia, já declarou publicamente que a meta principal, não exclusiva de sua gestão, é o investimento na formação de públicos para a cultura com a perspectiva de incorporar sucessivamente grupos sociais expressivos na comunidade privilegiada que produz e consome bens culturais. Nesse movimento será preciso caminhar com cautela para não submeter as pessoas a uma ditadura de gosto, originária nas acentuadas diferenças de classe, mas oferecer-lhes a oportunidade da fruição – e participação – cultural em todos os níveis. Se tal medida não resolve todos os problemas, parece-me constituir um bom começo.