

A PRESENÇA DO ESTADO NO CINEMA: O CASO DA CAIC

Alunas: Gabriela Zambrone Ferreira Monnerat Rocha e Sabrina Zanker
Orientador: Miguel Serpa Pereira

Introdução

Durante os anos 20 e 30 surgiram as primeiras organizações e grupos sociais para pressionar o governo na institucionalização do cinema no Brasil. Aparecem então, algumas iniciativas através de decretos estaduais e federais com a criação de conselhos e institutos, como o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1937.

O cinema começou a virar produto com valor de mercado e, na década de 1960, outros grupos regulamentaram a atividade. Neste cenário, é criada a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) do antigo Estado da Guanabara, em 1963.

Esta agência fomentava e dava incentivos para a produção cinematográfica, significando, portanto, a possibilidade da realização de muitos filmes que não tinham um apoio formal, como o grupo do Cinema Novo.

A história dessa organização pública não foi ainda pesquisada de forma sistemática. Existem apenas referências em textos de pesquisa que não chegam a avaliar a sua importância, como, por exemplo, o fato dela servir como modelo e inspiração para outros modelos de incentivo e regulamentação da produção, como o Instituto Nacional do Cinema (INC) de 1966, a Embrafilme de 1969, o Conselho Nacional do Cinema (CONCINE) de 1979, e a mais recente, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) de 2001.

Objetivos

Levantar os arquivos da CAIC e confrontar as informações recolhidas em documentos oficiais com fontes primárias e entrevistas realizadas com funcionários, cineastas e possíveis pessoas envolvidas na comissão.

Analisar alguns filmes apoiados por essa política e verificar, em que medida, eles refletem ou não os interesses ideológicos do seu auxiliador, o Estado da Guanabara, e a verificação de alguma possível censura ou limitação. Este objetivo se justifica pelo fato de que, na época, o país passava pela ditadura militar e, mesmo assim, a instituição financiava filmes que questionavam a realidade político-social daquele período.

Por fim, o terceiro objetivo é observar como a CAIC serviu de modelo para as outras iniciativas de auxílio à indústria cinematográfica até os dias atuais, qualificando, portanto, a sua importância de base para o fomento e o incentivo ao cinema brasileiro.

Metodologia

Com os poucos registros existentes sobre a CAIC, esta pesquisa utiliza não só o levantamento bibliográfico das referências encontradas em livros, teses, artigos de revistas e jornais, como também na constante localização e busca dos arquivos e dos documentos da instituição.

No entanto, não apenas este procedimento é necessário, pois, como já fora constatado no andamento da pesquisa, muitos documentos públicos estão perdidos. Em secretarias

estaduais, municipais, fundações e institutos, a afirmativa sempre é similar: há o desconhecimento não apenas dos arquivos oficiais, como da própria CAIC.

Neste sentido, o método mais eficiente tem sido o contato com os funcionários da CAIC, bem como o dos cineastas envolvidos, pela realização de entrevistas. Através delas é possível compreender a estrutura funcional da instituição, o financiamento dos apoios e as premiações realizadas.

Além disso, em algumas situações obtemos o alcance a arquivos pessoais, com cópias de reuniões, lista de filmes financiados e documentos referentes às leis e decretos. Nelas constatamos a quantidade dos filmes apoiados, quem recebeu este apoio, qual era a quantia que cada produtor tinha para investir, a distribuição de tarefas entre os integrantes da comissão, entre outras medidas.

Desenvolvimento

1) Antecedentes Históricos

Em 1932, acontece o marco inicial na legislação sobre o cinema com o Decreto nº 21.240. Instituído no primeiro governo de Getúlio Vargas, o decreto tinha uma clara conotação de intervenção estatal no cinema. Sua proposta era: nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, criar uma taxa cinematográfica para a educação popular, entre outras medidas, como o apoio ao cinema escolar e a instituição permanente de um cine-jornal na programação dos exibidores.

“O sentido interventor deste decreto era trazer os conflitos expressos para uma solução disciplinadora, sem mediações e centralizadora, tal como convinha à política de governo de Getúlio Vargas”. (LUPO)¹

Dois anos depois do decreto, em 1934, acontece de fato a almejada reserva de mercado, com a obrigatoriedade de exibição de curta-metragem nacional nas salas de cinema. Mais tarde, tal medida foi estendida para longa-metragem (Decreto-lei 1949/39). Ainda em 1934, surge o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o primeiro órgão estatal que tratava as questões cinematográficas no país.

Meses antes da instauração do Estado Novo, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em janeiro de 1937, pelo art. 40 da Lei nº 378. Este instituto produziu até 1945 cerca de 233 filmes de caráter “instrutivo” – documentários sobre políticas públicas, pesquisa científica, saúde, reportagens comemorativas (ex: Dia da Pátria).

Com o início do período ditatorial de Vargas (1937-1945), surgem ainda o departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, e o Departamento Nacional de Informações (DNI), em 1945. O DIP foi um órgão controlador, censurador e cerceador da liberdade de expressão nas manifestações sociais, produções culturais e veiculações da informação, além de ser um propagador da ideologia varguista. Com ele, foram produzidas 565 edições do Cinejornal Brasileiro de 1938 a 1945 que continham os ideais da exaltação da nacionalidade e do trabalho.

O resultado da atuação destes órgãos e políticas varguistas foi o uso do cinema como instrumento de difusão ideológica e a grande produção de “chanchadas” como “Moleque Tião”, “Fantasmas por acaso”, “Este mundo é um pandeiro”. Além disso, com a política da “boa vizinhança”, existia muita influência estrangeira, principalmente com os EUA.

¹ LUPO, Ronaldo. – Campinas, SP.

Em contrapartida, o mesmo DIP criou o Conselho Nacional de Cinematografia, primeiro órgão colegiado, estabeleceu os percentuais de locação e distribuição dos filmes, bem como tornou igual o prazo de permanência da exibição dos filmes nacionais e estrangeiros.

A partir de 1945, as empresas mais atuantes (Cinédia e Atlântida e, mais tarde, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes) começaram a pedir a ampliação da reserva de mercado para os longas. Não houve mudanças no número de dias de exibição dos filmes nacionais entre 1950 e 1962, apenas o critério foi modificado. Antes, era um número fixo de filmes por ano, depois passou a ser pela proporcionalidade.

“Trata-se da famosa lei 8x1 que corresponde no mínimo a 42 dias de exibição, e, finalmente, em 1959, é estipulado o critério, ainda hoje utilizado, do número fixo de dias de exibição por ano”. (LUPO)²

Esta reserva de mercado favoreceu a sobrevivência de certas produções nacionais, entretanto, contribuiu para que a atuação estatal fosse ficando cada vez mais complexa. Tiraram algumas taxas alfandegárias, mas favoreceram as distribuidoras estrangeiras e tabelou o preço dos ingressos por anos.

Sob este ponto, Jean Bernardet afirma que “em síntese, o Estado não enfrenta o similar estrangeiro, adota medidas paliativas e cria uma reserva de mercado para o filme brasileiro, intervindo ao nível de exibição”³.

Neste contexto, o cinema não era mais um produto artesanal e sim um produto com valor de mercado. A partir da década de 50 são adotadas medidas e ações pelo Estado no intuito de contribuir, ou mesmo, permitir o nascimento de uma indústria cinematográfica no país. Tentativas anteriores já haviam ocorrido, mas de forma independente e efêmera.

O Estado, até então, havia apenas participado através de medidas legislativas, mas sem qualquer tipo de proposta a fim de fomentar uma indústria. O mercado, dominado por empresas estrangeiras desde a produção à distribuição e exibição, era difícil de ser penetrado por produtores nacionais. O gosto do público de cinema estava pré-condicionado também aos filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, que realizavam grandes produções de altos custos.

Surgiram os Congressos de Cinema (nos anos de 1952/53), bem como sob influência forte do desenvolvimento do governo Kubitschek, foram criadas as Comissões de Cinema, num primeiro momento, municipais e estaduais, posteriormente extrapoladas, em 1956, para o âmbito federal.

A Comissão Municipal de Cinema (CMC), instituída em São Paulo, em 1955, propôs uma medida que supostamente pode ter servido de modelo para iniciativas posteriores (até mesmo para a CAIC). Esta comissão propôs o adicional sobre o imposto de diversões públicas incidente em cada ingresso que era revertido em um prêmio aos melhores filmes.

A partir deste panorama, observamos que se iniciam as primeiras tentativas de se criar uma legislação para incentivar a produção do cinema nacional com o apoio do Governo. Com isso, no final da década de 1950 e início de 1960, outros grupos começam a regulamentar a atividade. Surgem então, as primeiras tentativas.

A primeira foi com o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), órgão subordinado ao MEC, em 1958. Segundo Cibele Calliari, o GEIC “não contava com

² LUPO, Ronaldo.

³ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

estratégias culturais para o cinema ou outra área que não educativa”⁴ e também “não havia ações concretas no sentido dar ênfase industrial ao cinema brasileiro”⁵.

Logo depois, surge o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). Com a presidência de Flávio Tambellini, a GEICINE procurou a aproximação entre exibidores e distribuidores, o capital estrangeiro e a produção nacional. Contudo, ainda tinha pouca representação política.

Por fim, é criada a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) do antigo Estado da Guanabara através do decreto nº 99, em novembro de 1963. Esta agência fomentava e dava incentivos para a produção cinematográfica, significando, portanto, a possibilidade da realização de muitos filmes que não tinham um apoio formal, como o grupo do Cinema Novo.

2) A CAIC: legislação, estrutura e funcionamento

Antes da promulgação do decreto que criou a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, a CAIC, foram instituídas medidas que favoreceram o início do processo de apoio à produção do cinema nacional, como a arrecadação de impostos sobre os valores dos ingressos e as isenções de outros impostos para os produtores de cinema.

Um exemplo disso está na Lei 73 de 28 de novembro de 1961, na qual o então governador do estado da Guanabara Carlos Lacerda, dispôs a respeito dos impostos sobre diversões públicas e de auxílio à indústria cinematográfica brasileira.

Nesta lei, ficava definido que a tarifa do imposto seria de 20% calculado sobre o valor dos ingressos nos estabelecimentos ou locais onde se realizam diversões públicas e que no orçamento de cada exercício era estabelecido uma dotação igual à metade da arrecadação efetiva do imposto sobre as “diversões”, sendo 50% ao turismo estadual.

Além disso, o Art. 3º dizia que o auxílio à indústria de cinema no Brasil obedeceria aos seguintes critérios: fomento à produção de filmes de longa e curta-metragem produzidos no Estado, construção de um estúdio modelo de nível internacional, financiamentos através do Banco do Estado da Guanabara para ampliação, reequipamento dos estúdios e para a produção de filmes, instituições de prêmios e a criação de um Centro de Ensino Cinematográfico ou concessão de bolsas de estudos.

A proposta era ampla, mas só veio a ter os seus primeiros resultados concretos a partir de 1963. Neste ano, em 3 de janeiro, Carlos Lacerda criou a Secretaria de Turismo (STU) pela Lei nº 300. No primeiro capítulo desta lei era instituído que a secretaria era composta por cinco departamentos, entre eles o de “Cinema, Teatro e outras Diversões”, o (TCT).

Era uma lei superficial que estabelecia a estrutura funcional da secretaria, discorria sobre a superintendência do IV Centenário da Cidade e dava pareceres sobre o auxílio e fomento à indústria cinematográfica. Sobre este último aspecto, localizado no terceiro capítulo da lei, correspondia à isenção de impostos das empresas de indústria cinematográfica, como segue abaixo:

Art. 47 – As empresas de indústria cinematográfica a que se refere esta lei, existentes ou que venham a ser instaladas no Estado da Guanabara dentro do prazo de 2 (dois) anos inclusive os laboratórios, estúdios e distribuidores, sendo que estes últimos quando se destinam e se dediquem única e exclusivamente a filmes brasileiros de 35 ou 16 mm naturais ou de enredo, ficam durante dez anos isentos de todos os impostos cobrados pelo Estado.

⁴ CALLIARI, Cibele. Cinema Novo, cinema engajado. Disponível em http://www.geocities.com/a_fonte_2000/cinemaengajado.htm

⁵ Idem. Ibidem.

Parágrafo Único – As empresas e laboratórios que estejam em débito com imposto relativo as suas atividades, ficam mesmo anistiadas.

Apesar de já representar um primeiro passo, esta iniciativa ainda era limitada e pequena frente à real necessidade do mercado. Era uma interferência tímida do Estado no incentivo à indústria cinematográfica. Em contrapartida, no mesmo ano, poucos meses depois, surge a CAIC, em 19/11/1936, pelo decreto nº 99, pelo Governador Carlos Lacerda e assessorado por Ruy Pereira da Silva e Negrão de Lima que deu continuidade ao projeto.

A CAIC tratava-se de um órgão pertencente à Secretaria de Turismo, responsável por solucionar questões práticas de produção e incentivo. Seu objetivo era criar as condições e os mecanismos para impulsionar a indústria cinematográfica, através de premiações e financiamentos.

Para isso, utilizava os fundos do Banco do Estado da Guanabara S.A, provenientes de um percentual taxado sobre todas as diversões (cinema, teatro, circo, etc). As dotações orçamentárias destinadas à prestação de auxílio à indústria cinematográfica obedeciam aos seguintes critérios: 40% para o pagamento de prêmios e 60% para financiamento de filmes ou de outras iniciativas relacionadas com a implementação ou desenvolvimento da indústria cinematográfica no estado da Guanabara⁶.

A escolha dos filmes a serem beneficiados era realizada por uma comissão formada pelo Governador do Estado, pelo Presidente do Banco do Estado, por um Secretário Executivo, pelo Secretário de Turismo e por um representante da classe cinematográfica. O Secretário executivo possuía também a função de “Diretor de cinema, teatro e outras diversões”.

O representante que tinha mais participação no processo de escolhas das listas de financiamentos e premiações era o secretário executivo. A CAIC teve três. O primeiro: Cláudio Mello e Souza (1963); segundo: Antonio Muniz Vianna (1963 a 1966); e o terceiro: Fernando Ferreira (1966 a 1969).

De acordo com Fernando Ferreira⁷, 3º secretário executivo da CAIC, os editais para a candidatura dos filmes (que na verdade, eram uma convocação) eram lançados uma vez por ano, nas quais podiam participar roteiros só do Rio, podendo ser pessoa física ou jurídica. Para poderem participar do edital de financiamento, o inscrito deveria ser carioca, ter já produzido um filme e/ou trabalhar em alguma produtora do estado em questão.

A princípio eram apenas esses prêmios e financiamentos. Todavia, em 26 de outubro de 1964, foi instituído uma retribuição adicional e prêmios de qualidade às empresas, com o decreto nº 301:

Art. 1º - Os filmes nacionais de longa-metragem e considerados de boa qualidade receberão prêmios correspondentes a 25% da renda bruta anual auferida em suas exibições neste Estado, os quais serão pagos aos seus produtores.

3) CAIC: suas ideologias e critérios

Criado numa época às vésperas da ditadura militar, a CAIC representou uma proposta que, em certa medida, foi ousada. Num tempo em que a liberdade de expressão e as

⁶ Artigo 1º do Decreto nº 99 (19/11/1936).

⁷ Entrevista cedida em Maio de 2005.

manifestações culturais estavam sendo cerceadas, a medida de conceder premiações e financiamentos para uma atividade cultural como o cinema parecia ser contraditória.

Nos textos das leis e decretos relativos a este momento, estava clara a posição dúbia do governador Carlos Lacerda. Por um lado ele queria promover a indústria cinematográfica no Brasil, mas por outro, colocava a imposição de restrições e censuras. Com isso, havia na CAIC, “claras tentativas de controle ideológico, aspecto inexistente nos órgãos que lhe precederam”⁸.

No primeiro aspecto, a vontade de se promover o cinema nacional aparentemente estava na percepção do governador da importância do cinema no panorama mundial. No texto do Decreto nº 99, Carlos Lacerda declarou:

“É dever do Governo estimular as atividades culturais e artísticas e ainda mais quando envolvem a formação de uma nova indústria, a do cinema, com repercussões no processo de integração nacional e de projeção internacional do Brasil. (...) A par da sua missão eminentemente educativa e diversão popular, o cinema envolve uma atividade que interessa ao Estado. Não só como indústria nova, de futuro certo”.

O cineasta Walter Lima Jr. que teve o seu filme “Meninos de engenho” financiado pela CAIC, acredita que Lacerda teve um olhar atento para o cinema, no âmbito da cultura, e que a criação da comissão foi uma realização importante para a produção nacional:

*“Neste momento, não havia um financiamento oficial para filmes. E de repente foi criada essa Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica no meio daquela crise. Parecia uma portinha que se abria.”*⁹

Desta forma, a CAIC parecia ter sido criada para realmente promover e ajudar o cinema brasileiro, mas com restrições. No próprio decreto nº 99, Lacerda assinala que a atuação do Governo é “supletiva”, que ele é necessário para “estimular a apoiar, sem qualquer paternalismo ou estatismo usurpador”. Entretanto, os benefícios propostos eram limitados segundo critérios próprios.

No mesmo decreto, no artigo nº 6 podemos ler:

“Os benefícios deste decreto (prêmios e financiamentos) serão negados quando o roteiro ou filme incluir ou o filme houver incluído: propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política social de preconceitos de raça ou classe; (...); propaganda de partido político; associação cujo programa de ação contraria o regime democrático baseado na pluralidade dos partidos ou na garantia dos direitos fundamentais do homem (...), situações ou cenas que induzam o espectador a proferir julgamento sobre pessoas ou entidades da vida real sem lhes dar direito de defesa; a propagação da idéia de impunidade e vantagem do enriquecimento ilícito, do abuso do cargo ou função pública, ou ainda, sugestões que induzam a violação dos imperativos constitucionais sobre a ordem familiar e cultural, econômica e social definida na Constituição federal”.

⁸ CALLIARI, Cibele. Idem.

⁹ Entrevista cedida em Agosto de 2005.

Nestas linhas, ficam expostas que os roteiros e a execução dos filmes não poderiam contrariar a posição política vigente, nem tão pouco retratar a situação política. Contudo, o que se observou na prática foi uma comissão informal que, dependendo da gestão, até favorecia filmes do grupo do Cinema Novo, um cinema que era essencialmente engajado, de caráter ideológico.

Como o próprio Glauber Rocha, grande nome do movimento dizia: o grupo tinha o desejo de “conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular”¹⁰.

Caso os critérios fossem muito rígidos, cinemas como este nem entrariam na lista de financiamento. Pelo contrário, muito entraram e ganharam apoio formal do estado para a execução de seus filmes.

O decreto que a criou, trazia em seu corpo, de forma clara e explícita, regras que definiam um controle ideológico para a produção, contudo, essa vigilância ideológica não se mostrou, na prática, tão rígida assim. Quem financiava os filmes mesmo, o Banco Nacional, não impunha absolutamente nenhuma restrição em relação ao que era filmado, ou como era filmado. Era um projeto de criação livre porque a seleção era uma coisa muito subjetiva, já que estava totalmente na mão das pessoas da Comissão que liam os roteiros e selecionavam de pronto os que consideravam bons.

De acordo com Fernando Ferreira:

“se vocês consultarem as listas de filmes que eu financiei, ficava evidente que não se estava dando muita bola para o que o governo militar esperava de uma produção cinematográfica no Brasil.”

Vários filmes que contaram com a ajuda dessa comissão eram considerados “esquerdistas”, foram censurados posteriormente pelas autoridades do golpe militar, mas ganharam a ajuda da CAIC.

Os filmes do Cinema Novo não agradavam aos militares, mas não houve impedimento para que tivessem muitos projetos financiados. Entre os filmes produzidos com apoio da CAIC podemos citar, entre outros: “Deus e o diabo na terra do sol” de Glauber Rocha; “O desafio”, de Paulo César Saraceni; “O padre e a moça”, de Joaquim Pedro de Andrade; “A hora e a vez”, de Augusto Matraga e Roberto Santos; “Menino de engenho”, de Walter Lima Jr.

Além disso, premiou: “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Garrincha, alegria do povo”, de Joaquim Pedro de Andrade; e “Porto das Caixas”, de Paulo César Saraceni.

Este afrouxamento na seleção que permitia o financiamento de filmes ditos “esquerdistas” pelo governo devia-se às pessoas que selecionavam os filmes. No caso, o secretário executivo era pessoa que fazia de fato a escolha segundo critérios pessoais. Cláudio Mello e Souza, secretário executivo do início da CAIC, comentou como acontecia a seleção: “Eu lia os roteiros, selecionava de pronto os que eu considerava inválido do ponto de vista artístico, cultural, etc e ficava com os que eu considerava razoável.

Fernando Ferreira que atuou na gestão do Governador Negrão de Lima comenta que os outros integrantes da comissão eram relapsos e deixavam a escolha apenas atendendo o seu gosto pessoal, praticamente: “Era uma coisa muito solitária, muito isolada. Era uma coisa que me causava certa angústia (...) de ter a decisão em suas mãos sobre todas as coisas, sem que alguém discutisse com você”.

Fernando acrescenta outro ponto negativo da comissão. Segundo ele, não havia censura, entretanto, em alguns casos, alguns filmes que agradavam mais os interesses do

¹⁰ XAVIER, Ismail.

Governador tinham favorecimentos. Em certo ano, ele conta que Negrão de Lima apareceu na reunião com os nomes dos filmes e, contrariando a lista de Fernando, impôs que dois filmes entrassem na lista de financiamento. Como Fernando previa, os dois filmes foram beneficiados, mas nem foram realizados – fato que fora bastante criticado pelos jornais da época.

Um outro caso contado por Fernando:

“Eu me lembro que no mesmo ano em que concorriam filmes como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e o “Vidas Secas”, o prêmio foi dado a “Viagem aos Seios de Duília” do Carlos Hugo Christensen, uma coisa que foi muito criticada pela imprensa na época, porque evidentemente, o Christensen era um cineasta argentino. (...) é claro que não tinha aquela novidade impactante que o “Deus e o Diabo” e o “Vidas Secas” tinham. Bom, na verdade, o prêmio maior foi dado a “Viagem aos Seios de Duília” e os outros dois, “Deus e o Diabo” e o “Vidas Secas” ganharam outros prêmios menores nessa premiação. Aí, eu não sei se foi Lacerda quem terá insistido na premiação do “Duília”, exatamente para não premiar um filme de características tão esquerdistas como era o caso de “Deus e o Diabo” ou se o próprio Muniz também entrou nisso. O que eu sei é que o Lacerda participava ativamente disso. Ele assistia os filmes e parece que opinava muito a respeito.

Tendo em vista as entrevistas realizadas, a quantia em dinheiro do financiamento correspondia aproximadamente a um terço da produção do filme. Mas havia esse fundo de fomento e mais um suplemento para quem conseguisse o financiamento. Um suplemento financeiro, que era financiado pelo Bando do Estado da Guanabara, de uma quantia semelhante. Porém, o financiado só teria acesso a esta quantia mais adiante, quando o filme estivesse filmado e em fase de pós-produção.

Após receber o crédito, o financiamento da CAIC, a relação passava a ser com o Banco do Estado da Guanabara. O financiado deveria prestar as contas ao banco: pagar e assinar uma promissória pra isso. Só. O único compromisso que se mantinha era que os filmes financiados deveriam fazer menção de que eram produzidos pela CAIC.

4) Fim da CAIC e conclusões

A CAIC não teve um término oficial, mas pode-se afirmar que terminou junto ao fim do Governo do Negrão de Lima, no final da segunda metade dos anos 60, talvez pela instalação do Instituto Nacional de Cinema e da Embrafilme, no Estado da Guanabara. O governador seguinte, conhecido como governador da transição, Antônio de Pádua Chagas Freitas, não deu continuidade ao projeto.

Os motivos são sempre suposições. Com os argumentos dos entrevistados, observa-se que a CAIC possuía certa informalidade na sua estrutura e autonomia para seus funcionários, o que lhe conferia uma maior independência aos interesses ideológicos, mas uma não continuidade das ações.

As gestões eram muito pessoais seguindo critérios subjetivos de cada secretário. Não obstante, em algumas situações, houve a indicação sugestiva de integrantes da comissão para que determinados filmes entrassem na lista de financiamento – mostrando assim, não uma censura, mas um direcionamento para a satisfação de interesses particulares e políticos.

Em contrapartida, foi por estes esforços pessoais que ela conseguiu auxiliar filmes que talvez não pudessem ser realizados por falta de verba e dar espaço ao grupo do Cinema Novo que expressava a sua crítica à realidade em questão.

Desta forma, a CAIC não era um modelo objetivo com critérios impessoais, no entanto, possuía medidas eficientes que promoveram a produção cinematográfica, servindo assim, para base de outros modelos de apoio ao cinema brasileiro.

No ano de 1966, surge no cenário cinematográfico nacional o Instituto Nacional do Cinema (INC). Sua política é de abertura ao capital estrangeiro, somada a uma visão de órgão técnico, neutro, planejador e disciplinador sem interesses. O INC incorporou a CAIC, porém tinha uma abrangência maior, não levando, assim, seu espírito pouco realista. Teve como papel regulamentar a atividade cinematográfica.

“O INC, pelo fato dele ter levado pra lá a experiência do Muniz Vianna a frente da CAIC, ele incorporou algumas coisas da CAIC, mas na verdade o INC tinha uma abrangência muito maior. A CAIC nunca teve a pretensão de regular o processo de produção cinematográfica, o INC teve essa preocupação”¹¹.

O Estado começa finalmente a criar bases mais sólidas para uma política cultural usando de intervenção direta. Junto com o INC é criado o Conselho Federal de Cultura, CFC. Novamente são privilegiados os interesses estrangeiros e o cinema brasileiro começa a ser tratado como uma indústria em potencial. O Cinema Novo, marginalizado com o aparecimento do INC e do CFC durante o começo da ditadura, vê definitivamente encerradas as esperanças de aliança com o Estado.

As faces nacionalistas do movimento e o insucesso comercial dos filmes não iam de acordo com a política praticada pelo INC e pelo CFC, pondo um ponto final no sonho da “união nacional”. Pensa-se agora num Estado neutro, com função e dever de defender o cinema nacional sem outros interesses.

Neste sentido, percebe-se que o financiamento da CAIC foi fundamental para a realização de importantes filmes nacionais na história do cinema brasileiro. E a comissão conseguiu, mesmo com falhas e critérios duvidosos, atingir o seu objetivo principal: fornecer uma ajuda inicial para que a execução dos filmes pudesse sair do papel e estes conseguissem outros financiamentos.

Além disso, chegou a servir de base para realização de outros órgãos maiores, como o INC e a Embrafilme, mas também de projetos em escalas menores, como o Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE), através do financiamento de novas produções, através dos fundos provenientes do adicional cobrado nos ingressos de cinema pela Prefeitura local.

Atualmente, tendo em vista a sua estrutura conclui-se que mesmo num período delicado de ditadura militar, o cinema não foi esquecido e que, com a sua informalidade conseguiu servir de modelo para agências e instituições que hoje exercem a função de apoiar o cinema nacional.

Como Cláudio Mello e Souza disse:

“a CAIC não acabou. A idéia do patrocínio estatal não morreu jamais. O que há hoje foi uma modificação, foram modificações sucessivas no sentido de aperfeiçoar o esquema de financiamento. (...) Portanto, em resumo, a CAIC foi uma boa idéia, tão boa, que resistiu a si mesma. Sobreviveu ao seu melancólico final. Mas ela deixou a sementinha lá.”¹²

¹¹ FERREIRA, Fernando. Entrevista cedida em maio de 2005.

¹² Entrevista cedida em Novembro de 2005.

Referências

Livros:

- 1 Enciclopédia do Cinema Brasileiro
- 2 *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, RJ: Alhambra, 1981.
- 3 80 anos de cinema – Manchete, 21 (1227): 126-32. Outubro de 75/ UEC.
- 4 ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Um depoimento especial**. Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro.
- 5 ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1989.
- 6 BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 7 CALLIARI, Cibele. **Cinema Novo, Cinema Engajado**. Segundo capítulo da monografia Central do Brasil: o Novo Cinema e o Resgate do Cinema Novo publicada em 2002.
- 8 CARRILHO, Arnaldo. Vocação Carioca. **Cinemais**, v.11, n.1, p. 71-78, jan./jun. 1983.
- 9 GARDIES, René. **Política, mito e linguagem** In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1977.
- 10 MELO SOUZA, José Inácio. Fontes para o Estudo de Financiamento de Filmes: capítulo “A carteira de cinema do Estado de São Paulo”, Ed. Símbolo – 1ª edição.
- 11 PEREIRA, Miguel. **A cicatriz de Glauber**. Alceu, v.1, n.1, p.7-17, jul/dez 2000.
- 12 RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 32p.
- 13 ROCHA, Glauber. **Roteiros do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro, RJ: Alhambra, 1985.
- 14 SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 162p.
- 15 XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

Artigos e matérias:

- 1 A ação do Ince. **Filme Cultura**. (1) 02/03/1966.
- 2 Falta de dinheiro e criação do INC marcou o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**. PUC/SP. 01/1967.
- 3 Nos Bastidores do FIF: praia, amor e fantasia. **O Cruzeiro**. nº 88 (3): p.102. 03/10/1965.
- 4 O Circuito perfeito. **Cinelândia**. 11(255). p. 57. Junho de 1963
- 5 Deus e o Diabo só em 64. **Cinelândia**, 10 (263) p.58-9. 10/1963 e 11 (267). p. 57. 12/1963.
- 6 Rio: uma tela para o mundo. **O Cruzeiro**, 41 (12). p. 98-101. Março de 69.
- 7 Atividades da comunicação estadual de cinema. **Projeção**. 6 (61). p. 17. 08/09/1964.
- 8 Bases para o cinema nacional: começa a agir a comissão criada pelo governo JK. **Visão**. 10 (6). P. 44. 03/1957.
- 9 Defesa do cinema novo premiado. **O Cruzeiro**. 41 (25). p. 101. 06/1969
- 10 Porque o Cinema Novo não fez fé no FIF. **O Cruzeiro**. 41 (15)p. 109. 04/1969.

Sites:

<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/opiniao/edicao26/>

www.adoracinemabrasileiro.com.br

www.ancine.gov.br

www.filmesdoserro.com.br/

www.tribunadonorte.com.br

www.usp.br/cinusp

www.webcine.com.br/historia

Anexos

1) Entrevista com Fernando Ferreira, ex-secretário executivo da CAIC, realizada em maio de 2005

- Os filmes que eram selecionados para serem patrocinados pela CAIC, eram efetivamente patrocinados pela CAIC? E mais importante do que isso, eles eram realmente realizados?

Bom, o que não pode se falar é de patrocínio. Não era uma questão de patrocínio. Eles recebiam recursos para início de produção. Então, na verdade, era um incentivo de produção. Era uma parte do financiamento que o... para que o filme se concretizasse. É evidente que, como a CAIC dispensava uma quantidade representativa de financiamento - no primeiro ano que eu atuei à frente da comissão, ela financiou 17 filmes. Então, 17 filmes, evidentemente que tinha que ser uma soma de recursos não ideal. Mas isso era muito importante segundo a gente admitia e segundo os próprios cineastas aceitavam para que mais adiante eles conseguissem obter o resultado de outros financiamentos. E assim completar a produção do filme. Mas parece, e eu tenho que dizer parece porque eu não podia acompanhar a evolução de cada uma dessas produções, né... Mas parece que na verdade, aquilo era um impulso inicial absolutamente indispensável, sem o qual, talvez, alguns filmes não se concretizassem.

- Você calcula o quê? 10%, 20%? Maior do que isso?

Nunca foi possível fazer um retrato exato disso porque, eu acho, e talvez tenha alguma coisa perto da certeza, é que aqueles orçamentos não eram muito verdadeiros. Eu acho que eles eram trabalhados de modo a obter alguns resultados, não é?

- Então eram recursos que pudessem dar um bom andamento e um bom número fácil para as produções...

Havia, inclusive, um tipo de comentário... nunca soube se eram verdadeiros... que as pessoas recebiam financiamento e nem sempre aplicavam no filme, mas isso aí num meio que rola muita fofoca, é muito provável que fosse o resultado de inveja, que fosse o resultado de.... E, e eu não tinha condições de examinar isso, porque não havia estrutura, né? Não era, por exemplo, como num determinado momento em que eu trabalhei na Embrafilme, o Miguel trabalhou comigo nessa ocasião também.... A gente acompanhava a evolução da coisa... eu não tinha equipe pra isso. Eu tinha duas ou três pessoas pra isso.

- A estrutura funcional da CAIC, como era?

Não tinha ninguém, era eu, uma secretária e um cara que me ajudava. Ele chamava-se Paulo Roberto... acho que era.... esqueci o nome dele todo... fez tanto tempo, né?

- Ele era escolhido por você?

Não, era um funcionário que já encontrei na CAIC. Mas no momento quando eu entrei, havia algumas informações de que eu deveria ter todo o cuidado com as pessoas que trabalhavam na secretaria para que não houvesse desvio de qualquer coisa... Porque aquela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, a CAIC, ela estava sediada no Departamento de Cinema, de Artes e Outras Diversões da Secretaria de Turismo. E, portanto, os funcionários que estavam, eram funcionários da Secretaria de Turismo. E constava que a maioria era colocada ali pela sua intimidade, ou seu parentesco, ou o seu convívio com o vereador Levy Neves. E como Levy Neves tinha uma fama que não era muito aprazível, digamos assim, é ... a gente tinha que desconfiar um pouco disso. Esse Machado... Paulo Roberto Machado. Esse Paulo Machado, com o tempo, foi uma pessoa que eu aprendi a respeitar e a estimar. Ele inclusive, me deu uma boa ajuda lá. Ele trabalhava com cinema e dirigiu filmes. E durante o tempo em que ele trabalhou comigo, ele se mostrou uma pessoa muito séria, muito criteriosa e com uma vontade muito grande de acertar. Eu lamento não ter podido, desde o primeiro momento, ter tido uma relação mais confiável.

- Uma questão que a gente discutiu muito, era questão da relação da CAIC com o Cinema Novo...

Com o Cinema Novo?

- É... Eu queria que você dissertasse um pouco sobre isso, porque pelo o quê a gente estudou foi um pouco conflituosa...

Conflituosa?

- Parece que era uma coisa muito acertada. A CAIC patrocina e o Cinema Novo não fala mal da CAIC... Ou não tinha nada disso?

Não, não tinha anda disso não... Absolutamente nada disso. Olha, eu, eu não sei se já disse a vocês, eu entrei pra CAIC sem que eu tivesse até conhecimento de que eu iria entrar pra CAIC. Eu soube... eu soube a notícia pelo jornal. Eu estava passando férias fora do Rio de Janeiro, e o meu sogro chegou lá com o *Jornal do Brasil* e disse assim pra mim: - Olha, tá dizendo nesse jornal, esse jornal aqui está dizendo que você vai ser nomeado pra um cargo no Rio de Janeiro. E eu não sabia de nada porque ninguém tinha falado nada comigo... E então eu me mandei pro Rio de Janeiro pra eu chegar aqui e dizer que não aceitava, porque não tinha o menor interesse em participar de uma coisa que era tão visada politicamente, que tinha um noticiário na imprensa nem sempre favorável, e a gente sabe que essas coisas não são bem compreendidas muitas vezes de quem estava de fora.

- Então o que te fez aceitar?

O que me fez entrar? É que... marcaram uma reunião na casa da Germana De Lamare, que era filha daquele grande pediatra Reinaldo De Lamare. E de lá foi tudo mundo, aquele pessoal do Cinema Novo... aquela coisa toda... E ali, me convenceram de que eu ia salvar o cinema nacional e eu acabei entrando nessa conversa.

- Era um meio de heroísmo mesmo?

É... olha, pra você ter uma idéia, eu passei na CAIC quatro anos ou cinco, não tô lembrado exatamente de quanto tempo... Mas, no primeiro ano eu praticamente paguei pra trabalhar, porque o salário era tão inqualificável, que não havia condições. Eu gastava o salário nas viagens que eu fazia de táxi do Globo, onde efetivamente trabalhava, até a Secretaria de

Turismo, que era em Botafogo. O tal salário que eu recebia era todo consumido nisso, não é, e, no entanto, todo mundo achava e até se chegou a se escrever que eu tinha viajado para o Festival de Berlim às custas da CAIC, que é uma redonda mentira, porque eu tinha recebido o convite para participar do festival antes de ser nomeado pela CAIC, para a CAIC. Então, quando eu entrei pra CAIC, eu comuniquei ao Secretário de Turismo, que era o meu chefe, né, que eu tinha esse convite e que eu pretendia não faltar a ele. Ele disse: “ Não, tudo bem, vai embora”, mas eu não recebi nenhum auxílio ou coisa alguma, mas ainda assim, um camarada chamado Clóvis de Castro Ramones, escreveu num jornaleco aí que eu não sei se era *O Dia*, ou se era *O Radical*, um daqueles jornais lá da época... que eu tinha viajado às custas do dinheiro dos cineastas. Então era essa coisa que eu não queria, era essa coisa que eu não queria enfrentar, eu não gostava desse troço. Não gostava dessa idéia de estar no noticiário, é... acusado de alguma coisa que eu não tava fazendo, evidentemente.

- Quais eram os critérios de seleção?

Bom, mas antes disso, eu acho que era preciso eu completar essa informação que você me pediu sobre as relações com o Cinema Novo. Uma coisa que ficou evidente pra mim, com o tempo que eu passei lá, é que eu fui conduzido a esse cargo pelo Cinema Novo. E, provavelmente, pelo Glauber Rocha, que não me conhecia. Mas eu tinha tido com o meu assistente na Cinemateca no Museu de Arte Moderna, o Walter Lima Jr, que era o cunhado do Glauber, e eu tenha a impressão que possivelmente através de informações que o Walter teria passado pro Glauber, que o Glauber então desenvolveu esse projeto de colocar uma pessoa ali e que, em quem o Cinema Novo pudesse confiar. E por que eu disse em quem o Cinema Novo pudesse confiar? Porque o Cinema Novo tinha encontrado na CAIC, nas administrações anteriores à minha ou nas gestões anteriores à minha, um sólido apoio em que ele não queria perder. Então, era indispensável pra eles, provavelmente, eu creio, que ocupasse o cargo, uma pessoa que se guiasse por critérios de isenção e qualidade. E nisso aí, de repente, acharam que era eu, porque eu, pessoalmente, não tinha uma relação próxima com o Cinema Novo, uma vez que eu tinha muitas coisas pra fazer na minha vida, estava no jornal e, na verdade, eu procurava atuar com independência em relação às questões que estavam sendo tratadas com o cinema brasileiro. Então, quando eu entrei pra CAIC, apesar dessa suposta ou provável atitude do próprio Cinema Novo, eu não me sentia uma pessoa colocada ali pelo Cinema Novo. Agora, quem administrasse uma verba de financiamento naquela época, não tinha outra opção. Ou você financiava cinemas, os filmes que o Cinema Novo apresentava como candidatos ou então você não tinha muito o que financiar, porque a qualidade do resto era muito ruim. Então, é evidente que todas as listas de financiamento da CAIC, elas foram muito favoráveis a produção do cinema novo, mas isso inclusive, no período anterior ao meu, quando até havia discordâncias do pessoal do cinema novo, por exemplo, com Muniz Vianna que me antecedeu, né? Se você for olhar a ... os financiamentos que o Muniz fez, o Cinema Novo estava ali muito bem representado, né? Não havia outro jeito, era o cinema de qualidade que se produzia na época e era o cinema que importava a cultura brasileira.

- Você acha que era só qualidade? Porque eu também penso que o Cinema Novo tinha muita influência na população, então, de repente se eles quisessem publicar alguma coisa no jornal ou falar alguma coisa mal da CAIC, isso não seria ruim? Eles não teriam que ter essa política “boa” com o pessoal do Cinema Novo? Você não acha que isso não influenciava?

Bom, eu, pelo menos, nunca pensei nisso. Eu procurava agir com independência. Não creio, por exemplo que o Muniz Vianna com aquela combatividade dele também se deixasse guiar por esse tipo de critério. É verdade que o Cinema Novo tinha uma entrada muito grande na

imprensa, né, sempre teve. E, agora no que diz respeito à repercussão popular, eu não sei se dá pra dizer que houvesse algum tipo de “namoro” com essa repercussão, não é... porque o cinema brasileiro tinha, especialmente o Cinema Novo, muito mais do que o resto da produção... é... tinha muito espaço nos jornais, mas não tinha muita aceitação pública. Essa é a verdade. E isso todo mundo sabe, não é? Não tô contando nenhuma novidade. Então, eu nunca me senti orientado por esse caminho e nunca recebi esse tipo de orientação, aliás o que acontece, surpreendentemente, é o seguinte: nós vivíamos um período que era o período de ditadura militar e eu nunca tive uma intromissão que me dissesse “Tem que fazer isso” ou “Não pode fazer aquilo”.

- Não teve uma história de um filme que você teve que...

Não, isso aí já é uma outra coisa. É um negócio diferente, né? Quando eu fiz a minha primeira lista de financiamento, eu escolhi 15 filmes, aí o Governador do Estado que era o Negrão de Lima, na reunião em que tivemos, disse pra mim: “- Mas, eu tenho dois candidatos”. Olha, ele não tava dizendo pra mim “tem que ser”, ele tava dizendo pra mim que tinha dois candidatos. E ele, como membro da comissão, ele tinha direito a essas coisas, e eu disse “- E aí, tudo bem, como vamos fazer?”. Eu disse bom, um deles é um pedido do Eduardo. O Eduardo era o Eduardo Gomes, o brigadeiro Eduardo Gomes. E seria para o filme “A Epopéia do Correio Aéreo Nacional”. E eu disse então pro governador: “- Olha, Governador, esse filme não vai ser feito, por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o cineasta não tem estofa pra isso. Era o Luís de Barros, conhecido como Lulu de Barros. É uma produção complicada, é uma produção difícil, é uma produção muito cara. E, não me parece em segundo lugar, que a gente tenha no Brasil uma condição de abordar uma história de conteúdo épico como essa, distribuída em tantas situações do país de forma competente do ponto de vista da produção”. Ele disse: “- Não, mas a Aeronáutica vai facilitar tudo...” e eu prometi isso ao Eduardo. É... eu disse “tudo bem”. O quê que eu podia fazer, né? Eu fiquei um pouco perplexo e sem saber imediatamente que atitude eu ia tomar... aí tava passando nesse momento o garçom do Palácio da Guanabara e o Governador chamou o garçom e disse assim: “- Fulano, leva o Dr. Fernando ali, ao salão verde”. E o fato que o salão verde deve estar até hoje se a Dona Rosinha não estragou... “- E lá você oferece a ele o meu uísque que ele tem uma coisa a resolver”. Eu fui lá pra sala, me foi colocado um litro de *Logan* na minha frente, né... Eu me servi prazerosamente do litro de *Logan* e decidi que só tinha uma coisa a fazer: eu tinha programado a verba dividida em 15 filmes. Eu então dividi por 17 (risos). Botei mais dois (risos).

- Não tinha número específico então?

Não tinha número específico, não.

- Quais critérios eram utilizados?

Bom, quais critérios. Isso é uma coisa muito engraçada, né, porque eu acho que a gente pode dizer é ... uma vez o Zelito Vianna disse pra mim que... o que se estava faltando a Embrafilme, em estado bem posterior a essa época da CAIC, era uma certa agilidade de atuação. Ele disse: “Por exemplo, na CAIC você atuava com uma agilidade incrível”. Atuava com uma agilidade incrível nada. Eu não tinha como atuar de uma outra maneira, porque não tinha ninguém pra trabalhar comigo. Era uma coisa muito solitária, muito isolada. Era uma coisa que me causava uma certa angústia e eu espero que tenha causado a todas as outras pessoas, esse negócio assim... de ter a decisão em suas mãos sobre todas as coisas, assim... sem que alguém discutisse com você, sem que alguém... na verdade a comissão era constituída por quem? Pelo Governador do Estado, pelo Secretário de Turismo, pelo Presidente do Banco do Estado da Guanabara, pelo Secretário Executivo da CAIC, que era no caso, da minha época, era eu, e por um representante do sindicato da classe cinematográfica.

Bem, tudo bem, no primeiro ano que eu passei ali, tinha sido anunciado pela gestão anterior que a verba era enorme, e que, portanto, muita gente ia poder se beneficiar dessa verba. Então, quando eu entrei ali, todo mundo que você pode imaginar tinha projeto. Tinha projeto de Glauber nas duas ou três empresas que ele tinha, ele tinha a *Glauber Andrade Rocha Produções Cinematográficas*, tinha uma outra que era a *Mapa Filmes*, tinha uma outra que eu não sei como é que se chamava, enfim, tinha desde o Glauber através de suas produtoras até o iniciante Arnaldo Jabour, cujo primeiro filme foi feito através da CAIC, o “Opinião Pública”. E, de repente aconteceu uma catástrofe no Rio de Janeiro, houve uma chuva aqui em 1966, não é isso? Enorme. A cidade ficou aí, submersa, quase. E... então, a verba foi cortada. E, de repente, todo aquele pessoal que pensava que ia poder beneficiar-se do financiamento da CAIC, tinha que enfrentar a possibilidade de que isso não acontecesse, só que ninguém admitia que essa possibilidade existisse, quem tinha que admitir que ela existia era eu, que tava vendo que os recursos na minha mão eram muito menores, entendeu? Então com esses recursos aí, eu imaginei.... abrir o financiamento para 17 filmes, pra 15 filmes. De repente aí, me aparece “A Epopéia do Correio Aéreo Nacional” e um outro filme cujo nome eu até já esqueci, mas que teve que entrar nessa história. E assim que surgiu esse primeiro financiamento.

- Então, do que precisava? Ter uma produtora, a produtora tinha que ser do Rio de Janeiro...

Sim, e tinha que ter produzido pelo menos um curta-metragem.

-Então tinha que ter tido uma produção anterior para se candidatar...

Sem nenhuma dúvida.

- E era um edital por ano que vocês faziam?

Não, não havia edital não... (risos). Era uma convocação. Era uma coisa assim... muito.... A agilidade que o Zelito dizia que a gente tinha era a resultante do fato de que a coisa tava muito concentrada em pouca decisão, né... Ou em decisão praticamente solitária e isolada. Porque, como eu disse pra vocês, essa constituição dessa comissão, assim como ela estava, o Governador do Estado não ia se preocupar com esse negócio de cinema. Quem criou a CAIC foi o Carlos Lacerda, esse cara gostava de cinema. Então, ele, parece que durante o período do governo dele, que ele atuou.... agora, o Negrão de Lima não queria nada com aquilo.... O Negrão de Lima, o que ele queria era agradar lá os amigos dele, se houvesse o caso. O presidente do Banco do Estado da Guanabara me recebeu, conversou comigo tão rapidamente quanto podia e me mandou ir embora da forma mais imediata que lhe foi possível. O Secretário de Turismo me dizia que não entendia nada do assunto e que, portanto, quem tinha que resolver era eu. O membro representante do sindicato, que era o José Alvarenga, nunca apareceu para uma reunião. Eu fiz um resumo daquela quantidade imensa de filmes e mandava pra todo mundo e ninguém leu. Na hora, o único que tinha uma lista era eu e o Negrão que tirou do bolso do colete os dois nomes que ele pretendia beneficiar. E como eu disse pra ele que aquele negócio não ia sair, e de fato, nenhum dos dois filmes foi feito, quando chegou no ano seguinte que eu cheguei e disse: “Qual é a sua lista?”, ele disse “Não quero mais saber disso”.... porque a repercussão foi ruim. Nós tínhamos financiado 15 filmes de muito boa qualidade e dois filmes ruins, e só esses dois filmes ruins é que repercutiram. Eles é que deram noticiário. Por exemplo, o Luiz Carlos Barreto tinha me pedido financiamento para o “Como era gostoso o meu francês” que eu fui financiar dois anos depois, mas ele estava em estado de pré-produção. A produção do filme, então..... Eu não destinei recursos ao filme, porque eu sabia que o filme não ia sair imediatamente. Ele foi pra imprensa e “pá”, baixou pau, entende? Ele teve a gentileza de telefonar pra minha casa e dizer pra minha mulher que ele iria no dia seguinte defender os interesses dele. Então, os interesses

dele prevaleceram sobre os outros 15 filmes. O *Jornal do Brasil* do dia seguinte, publicou uma notícia com destaque, dizendo que a CAIC tinha financiado dois filmes sem importância e não dava a menor referência aos 15 outros, compreende? Então, é claro que esse negócio que não era agradável pra mim, era muito mais desagradável para o Governador do Estado, de modo que no ano seguinte, quando nós fomos tratar de novo o financiamento, eu disse pra ele “- Quais são os seus candidatos” ele disse “- Não quero saber disso” ... (risos).

- Você acha que o Lacerda criou a CAIC por uma paixão realmente pelo cinema ou porque era uma maneira de atrair investimentos para essa área?

Não, eu acho que tem algumas coisas parecidas aí, com esse último caso que você falou, mas em primeiro lugar o que ocorre é o seguinte, é... antes... o que eu encontrei na Secretaria, dentro dos arquivos da Secretaria de Turismo foi um projeto que o Lacerda vetou de autoria do então vereador Levy Neves que - esse mesmo Levy Neves que dizia mandar na secretaria - que era um projeto ambiciosíssimo de construção de um grande estúdio com uma imponência *hollywoodiana* e que tinha todas as características de um cabide de empregos. O Lacerda teve o bom senso de vetar esse projeto e criou por decreto a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica diretamente subordinada ao gabinete dele e, portanto, ao Governo do Estado. E com essa constituição que eu acabei de dizer pra vocês, que é uma constituição extremamente curiosa que, no governo dele, parece que funcionava, porque as pessoas que estavam ligadas, seja o Secretário de Turismo, o Presidente do Banco do Estado da Guanabara, o Secretário Executivo, mais os representantes.. eram pessoas que gostavam de cinema, que estavam interessados em cinema. Quando eu peguei esse negócio, infelizmente, o único que gostava de cinema ali era eu (risos). Eu acho que o Negrão que era uma pessoa encantadora, pessoalmente, eu acho que ele nem pensava em cinema, talvez no máximo pensasse em literatura produzida por algum mineiro, né? Mas cinema, certamente, não era um encanto pessoal dele não.

- Você acha que foi um desinteresse que fez a CAIC não evoluir com autonomia?

Não, eu acho que não foi nada disso não, eu acho que foi uma série de situações que culminou com a entrada de um coronel para me substituir. Acho que aí a coisa ficou mesmo um, uma preocupação de servir a um... a situação dominante, né?

- Que série de situações? Quais situações?

O quê que acontecia na época? A gente ainda estava sob a ditadura militar, não é isso? E durante o período que eu estive lá, provavelmente, se vocês consultarem as listas de filmes que eu financiei, ficava evidente que não se estava dando muita bola para o que o governo militar esperava de uma produção cinematográfica no Brasil. No momento que eu saí nomearam para o cargo, um militar, é claro que o militar foi olhar as coisas pelo ângulo da situação que dominava o país. E, por outro lado, havia uma outra coisa que era muito complicada e que felizmente eu não tive que meter muito a “mão na massa”, que era o seguinte... É que ninguém pagava a CAIC de volta. E pelo fato de que ninguém pagava, é claro que aquilo ali foi ficando carente de capital de giro.

- A base do dinheiro da CAIC vinha do percentual das diversões...

Exatamente, de todas as diversões. E não era apenas de cinema não.

- Era só isso que tinha...

Agora, isso aí era uma coisa renovável a cada ano. Então acontece que era um dinheiro que existia sempre, mas era um dinheiro que não estava sendo reintegrado através do pagamento dos financiamentos feitos anteriormente. Utilizava-se um tipo de artifício que era o seguinte,

um camarada que já tinha sido financiado, ele se candidatava a outro financiamento, eu já encontrei essa situação, ele recebia um novo financiamento e desse novo financiamento era então retirada uma parte daquilo que ele devia à CAIC. Era uma situação criada para que o processo da incipiente indústria de cinema que a gente tinha, pudesse caminhar. E acho até que ajudou, sem dúvida alguma. Eu tenho a impressão de que essa situação de predominância que existe até hoje no Rio de Janeiro, em matéria de produção cinematográfica, é resultante daquele período.

- Você acha que um modelo como a CAIC caberia nos dias de hoje?

Não, de jeito nenhum. Não com aquela desorganização.

- Fernando, esses financiamentos, quer dizer, exigiam retorno em que momento? Por exemplo, não era um prêmio, era um financiamento mesmo....

Era um financiamento mesmo.

- Eram assinadas promissórias?

Eles assinavam um... uma... essa parte relacionada propriamente a pagamento da dívida, era feita pelo Banco do Estado da Guanabara. E o Banco do Estado da Guanabara, provavelmente, por orientação do governo anterior, do Lacerda, olhava com olhos muito complacentes aquilo que tava acontecendo. Eu só me lembro de ter tido uma reunião, assim... produtiva, com respeito a essa administração dos recursos via banco, quando eu fui chamado ao Banco do Estado da Guanabara pelo Marcílio Marcos Moreira, esse que foi Ministro da Fazenda do Collor, e que, na época, ele chefiava uma das diretorias do banco, e o Marcílio mostrou um interesse muito grande assim em ver se era possível a CAIC entrar nos eixos, uma vez que a coisa era feita de uma forma que eu chamaria bastante embrionária, não é?

- E os prêmios adicionais?

Bom, você tinha dois tipos de prêmios: um era o adicional sobre a bilheteria, quer dizer, cada filme recebia um prêmio adicional pela situação de bilheteria que ele tivesse alcançado. Isso aí, referia-se a todo e qualquer filme brasileiro. E havia o prêmio de qualidade. Esse prêmio de qualidade era decidido pela comissão e, na verdade, a comissão como a gente sabe, não era bem uma comissão, né? Eu não sei até que ponto como é que isso foi nas administrações anteriores. Eu tenho a impressão que o Lacerda se metia muito nisso, né? Porque, por exemplo, eu me lembro que no mesmo ano em que concorriam filmes como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e o “Vidas Secas”, o prêmio foi dado a “Viagem aos Seios de Duília” do Carlos Hugo Christensen, uma coisa que foi muito criticada pela imprensa na época, porque evidentemente, o Christensen era um cineasta argentino, vocês sabem, e que se tornou um brasileiro empolgado. Ele amava muito o Rio de Janeiro. E o “Viagem aos Seios de Duília” é um filme competente, como ele era capaz de fazer. Ele era muito criterioso na confecção do filme, ele se preocupava muito em fazer cinema de padrão internacional, mas é claro que não tinha aquela novidade impactante que o “Deus e o Diabo” e o “Vidas Secas” tinham. Bom, na verdade, o prêmio maior foi dado a “Viagem aos Seios de Duília” e os outros dois, “Deus e o Diabo” e o “Vidas Secas” ganharam outros prêmios menores nessa premiação. Aí, eu não sei se foi Lacerda quem terá insistido na premiação do “Duília”, exatamente para não premiar um filme de características tão esquerdistas como era o caso de “Deus e o Diabo” ou se o próprio Muniz também entrou nisso. O que eu sei é que o Lacerda participava ativamente disso. Ele assistia os filmes e parece que opinava muito a respeito. Agora, na minha fase, eu não tive essa companhia, né?

- Agora só para recuperar... a CAIC tinha uma linha de financiamento, era uma lista anual que saía todo ano. Tinha uma linha de prêmios de qualidade e uma outra de prêmios de adicional sobre a bilheteria. Isso, quer dizer, pode acontecer que um filme que foi financiado poderia, posteriormente, ter o adicional e ter também o prêmio de qualidade.

Bom, de adicional ele certamente teria e a maior parte do retorno de recursos vinha do fato de que a gente ou não pagava tudo ou não pagava nada do adicional de bilheteria. Tirava dali, a parte da dívida que o cara devia, né? Por exemplo, o Roberto Farias quando foi me perguntar quanto ele ia receber pelo “Assalto ao Trem Pagador”, acho, e eu disse pra ele “-Nada, porque você tem uma dívida aqui”, entendeu? Mas o Roberto que é uma pessoa razoável, saiu sem brigar comigo, né? Mas o Nelson Rodrigues, por exemplo, ficou “pê da vida” comigo.

- Quando você chegou, já existia na CAIC esse tipo de premiação....

Ah, já existia. Eu não criei nada. Compreende? Eu não criei nada, aquilo ali já tava tudo pronto, o que eu fiz ali foi trabalhar aquela situação e tentar administrar o administrável.

- Então na verdade quando o Lacerda cria a CAIC, ele cria com essas três frentes: a lista anual, o adicional de qualidade e o adicional por bilheteria.

Exatamente. Agora, da cabeça de quem isso saiu, eu não sei. Eu não acredito que tenha saído só dele não, parece que há uma inspiração na... que foi a própria Sabrina quem me mostrou, parece que há uma inspiração na comissão municipal de financiamento que o governo de São Paulo tinha, né? Agora, porque que aqui andou e lá não, eu não entendo.

- Na verdade era um bolo de dinheiro razoável...

Era um bolo de dinheiro muito bom. Muito bom, você imagina uma porcentagem que eu já não me lembro mais qual era, mas uma porcentagem sobre todas as rendas dos espetáculos, de cinema, teatro, circo, as outras diversões tais que dizia ali, eu não sei se entrava nisso também a Lapa e cia.

- E como era essa divisão? Por que uma grande parte parece que ia pro cinema....

Não, ia tudo pro cinema.

- E o teatro...

Tudo pro cinema. Nada, nada disso recebia. Então, o que acontece é o seguinte, quando eu entrei ali, parece que nunca tinha havido qualquer coisa relacionado ao teatro, ou qualquer outro tipo de diversão. Aí, eu recebo uma visita de uma querida amiga, que era Luiza Barreto Leite, uma grande atriz do teatro brasileiro, que tinha sido uma das grandes coadjuvantes do grupo “Os Comediantes”, e a Luiza disse pra mim: “- Escuta, você está dirigindo um departamento de cinema, teatro e outras diversões. Quem é que entende de teatro aqui?”. Eu falei: “- Ninguém”. Então ela me disse, “- Você quer me requisitar pra eu trabalhar com você?”, porque ela era professora de uma escola estadual de teatro. Eu disse: “- Com o maior prazer”. Então eu chamei a Luiza pra lá e a Luiza começou a trabalhar comigo e foi graças à Luiza que a gente pôde realizar um seminário de dramaturgia que teve uma grande repercussão na vida cultural do Rio, na época. E, mas se não tivesse a Luiza ido pra lá, eu não sei como eu ia resolver aquilo. O pessoal do teatro começou a se inquietar com o fato de que o cinema tinha esse gás todo e o teatro não tinha nada, quando também vinha dinheiro do teatro

pra aquilo. Agora, mas pela legislação da CAIC, eu não podia destinar um tostão ao teatro. Mas como eu dirigia um departamento que tinha outras verbas, eu pude fazer alguma coisa com o teatro devido a essas outras verbas, mas não da verba do cinema, essa daí...

- Esses seminários de dramaturgia você fez uma, não, né? Você fez vários...

Não, eu só fiz um. Só fiz um porque não foi possível fazer outro porque aquilo ali era intensamente policiado. A gente olhava pra platéia e via claramente quem é que tava ali a serviço do SNI, né? Então foi uma coisa complicada. E foi uma coisa complicada.. teve noites de intervenção, né?

- Você chegou a receber alguma punição, neste sentido?

Nunca aconteceu, compreende? Aliás, não sei por quê. Também não era uma coisa que me interessava saber porquê, né?

- A CAIC também promoveu os Festivais de Cinema...

Não, não era a CAIC. Quem promoveu o 1º Festival Internacional de Cinema e o 2º Festival Internacional do Cinema... O primeiro foi promovido pelo governo do Estado da Guanabara.

- E não tinha nada a ver com a CAIC?

Não tinha nada a ver com a CAIC. E, provavelmente, recebeu recursos através da Secretaria de Turismo. O 2º Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, foi promovido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Secretaria de Turismo, através do Departamento de Cinema, Teatro e Outras Diversões, contribuiu com uma parte desse orçamento, uma parte ponderável, não é? Eu trabalhei muito durante aquele festival mas muito mais preocupado, especialmente com as contas que me chegavam toda hora na mão pra eu pagar, né?

- Então a sua relação na verdade era dessa verba destinada, não da organização em si...

Não, era uma verba específica, né...

- Quanto é esse valor de verba e como você chegava e decidia “não, vou beneficiar 15 filmes com x”, ou “não, vou beneficiar 10 com mais”... Como era o critério? Era particular esse critério?

Era um critério que eu já tinha encontrado e que, portanto, as pessoas esperavam que o mantivessem, uma vez que as pessoas estavam gostando do critério, já que, como o cinema não tinha antes nenhum tipo de incentivo do Governo do Estado, era natural que tendo um sistema, pelo menos, realizável, que ele as satisfizesse o pessoal envolvido com o cinema. O que é que fazíamos? Nós destinávamos a mesma quantia a cada filme. Entende? Não levávamos em conta, o fato de que a “produção x” demandaria um tipo maior de investimento e por que que a gente fazia isso? Porque a gente sabia que aquele recurso que destinávamos era um recurso que, provavelmente, seria utilizado para deflagrar a produção e que, em seguida, com o aval da CAIC, ou com o fato do filme ter sido escolhido pela CAIC, encontraria outras fontes de financiamento, especialmente, nos bancos. Então, a distribuição das verbas, inclusive pra não criar as queixas que seriam inevitáveis, era destinar a cada produtor a mesma quantia.

- Quantos filmes eram inscritos?

Isso dependia muito. No primeiro ano que eu passei lá, eu acho que tinha 70 projetos, não tenho certeza. Acho que tinha 70 projetos e eu escolhi 15. Vocês me desculpem eu dizer, mas

eu não tenho como dizer, até porque já passou muito tempo, não é? E como eu saí dali já numa situação que estava pra mim muito desconfortável, eu não fiz questão de guardar muito bem as más lembranças. Mas... você vê, de 70 filmes, eu pude escolher 15. No ano seguinte, que eu me lembre baixou bastante, não foi tanto. Talvez tenha sido em torno de 40, uma coisa assim, mas de qualquer modo era uma quantidade muito expressiva. No tempo que eu passei ali, uma das preocupações que eu tive, e isso eu tenho que usar infelizmente na primeira pessoa, porque ninguém ali tava afim de sofrer comigo ou de partilhar comigo aquela angústia... Uma das preocupações que eu tinha era oferecer oportunidades a cineastas novos. Então, havia algumas coisas em que eu me guiava, por exemplo, pela qualidade do roteiro que eu acabava de ler, e, em outras ocasiões, ou e.... e ali, a escolha tinha que ser uma escolha de qualidade e essa escolha de qualidade, infelizmente, tinha que passar por um critério muito pessoal. Não tinha outro jeito, né?

- Então, em cada gestão os critérios, teoricamente, mudavam...

É, claro. É por isso que eu digo que esse sistema hoje seria totalmente inadequado. E procurava haver também uma possibilidade de divisão se não equânime, tão conveniente quanto necessário, a que os vários grupos fossem representados dentro da destinação de verbas. Eu me lembro no dia em que eu ia ser empossado, o Glauber me telefonou e marcou comigo um almoço em Copacabana. Almoçamos ali no *Lucas* e depois saímos eu, ele e o Walter Lima pelo calçadão da Avenida Atlântica e o Glauber dizia pra mim assim: “O seu discurso hoje é o seguinte: você vai dizer que você não está ali para representar este ou aquele grupo, que você está ali para representar todo mundo, ouviu? Entendeu como é que é?” (risos). Eu disse: “É claro que eu entendi”. É evidente que depois eu fiz o discurso que eu achei conveniente, não é? Mas de qualquer modo foi .. eu acho que ele me deu um conselho muito bom, viu? Ele disse: “Você não tá ali pra representar o Cinema Novo, você tá ali pra representar o cinema brasileiro todo”. É claro que da maneira como eles conduziram a coisa, eu tava ali pra representar o Cinema Novo. Mas eu não assumi esse compromisso com o Cinema Novo, compreende? Agora, por outro lado, até pelo tipo de formação intelectual que eu tinha, era meio difícil não ficar do lado do Cinema Novo. Eu acho que qualquer pessoa que estivesse lidando com a área cultural de cinema naquela época, se encaminharia naturalmente para privilegiar o Cinema Novo porque era o que havia de mais qualificado em termos de brasilidade, em termos de compreensão da realidade nacional, e em termos culturais, propriamente, né? O Cinema Novo foi um movimento muito importante dentro da cultura brasileira e seria impossível que alguém que estivesse a frente de qualquer destes órgãos não procurasse olhar com a devida atenção a importância deste movimento.

- Quando você recebia a verba destinada você primava em beneficiar o maior número possível de projetos com aquela quantidade de verba ou, de repente, aumentar a verba e manter, se fosse possível, um número menor, mas com uma verba que desse condições efetivas para a realização?

Olha, veja bem, é... a condição efetiva de realização do filme, ela passava muito pela competência de quem estivesse a frente do projeto. Claro que quando eu disse pro Negrão de Lima que “A Epopéia do Correio Aéreo Nacional” não fosse feito, eu tinha a absoluta certeza de que não seria feito, porque o Luís de Barros não era capaz de levar adiante um projeto como aquele. O Luís de Barros foi uma pessoa que teve uma importância no período do cinema mudo, no cinema brasileiro. Ele fez, eu não conheço nada do que ele fez na época né, mas parece que ele fez algumas coisas significativas. Mas depois disso ele foi o rei dos “chanchadeiros”. Ele se orgulhava, inclusive, de numa determinada cena de um filme, em que ele tinha que fazer uns closes das dançarinas, não tinha mulher no estúdio, ele raspou as

próprias pernas e mandou fazer close nas pernas, nas pernas dele dançando. Dele, e de mais alguns membros da equipe. Então, era esse tipo de realizador que, evidentemente, não ia conseguir fazer um filme épico. Então, destinar recursos a esse filme era perder o dinheiro, como de fato aconteceu. Agora, então, a destinação dos recursos era pensada, inclusive, sobre a responsabilidade de quem ia executar o projeto. E a gente sabia que todo aquele pessoal que tava envolvido com uma mentalidade nova de cinema, fosse do Cinema Novo ou não, que esse pessoal iria levar a coisa adiante por paixão, por necessidade de estar a frente de um projeto representativo da cultura cinematográfica brasileira.

- Você considera o INC como uma opção, uma solução pra CAIC?

Eu acho que o INC, pelo fato dele ter levado pra lá a experiência do Muniz Vianna a frente da CAIC, ele incorporou algumas coisas da CAIC, mas na verdade o INC tinha uma abrangência muito maior. A CAIC nunca teve a pretensão de regular o processo de produção cinematográfica, o INC teve essa preocupação. Eu quero dizer, o INC pensou o cinema brasileiro de uma forma talvez mais macro. Se nós quisermos utilizar um jargão economista, da economia, mas é... eu não acho que ele levou o espírito CAIC pra lá não. Até mesmo porque eu acho que esse espírito CAIC, devido à natureza pouco realista que ela representava, esse espírito não tinha condição de ir adiante.

- O material, a documentação, os roteiros, os processos, isso tudo ficava aonde? Com você?

Não, isso era arquivado dentro da Secretaria de Turismo.

- E a parte do banco, a parte dos financiamentos ficavam no banco então?

É, eu imagino que sim., no banco. Era tudo encaminhado através do banco.

- Pode ser que a gente encontre no arquivo do banco, do ex-Banco do Estado da Guanabara que é o Banerj, que agora é o Itaú, de repente a gente ache...

Eu duvido que encontre alguma coisa lá. Sei lá, né? No Brasil...

- Na Secretaria de Turismo também?

A Secretaria de Turismo... também não sei, né... Não sei o que terá havido com aquilo tudo. Eu tenho uma grande tristeza de não ter nada comigo, o primeiro roteiro de "Terra em Transe". Isso eu tenho uma grande tristeza. Eu já conversei com várias pessoas a respeito disso, e acho que talvez a única pessoa que possa ter isso seja a mãe do Glauber, né? Porque eu não acho que ele teria jogado isso fora. Mas era um primeiro roteiro muito curioso porque não tem nada a ver com o filme que hoje a gente conhece. Até porque.... Vocês querem conhecer como foi esse negócio?

- É bom você contar porque nos interessa.

Eu já contei essa história a várias pessoas com a intenção de que as pessoas conhecessem uma versão, porque há outras, né, mas que as pessoas conhecessem uma versão que existe sobre a realidade da CAIC, que é a seguinte: Um dia eu estava lá na Secretaria de Turismo e recebo o Glauber que entra sorrateiramente pela minha sala, fecha a porta, tranca a chave e aí diz pra mim: "Eu estou aqui pra dizer o seguinte: eu não vou mais filmar esse roteiro de Terra em Transe". Eu digo: "Mas por quê?". Ele disse: "Porque esse roteiro não passa pela censura". Eu disse pra ele: "Olha, Glauber, eu não tive censura até hoje aqui. Ninguém nunca me perguntou, se o filme x ou y tem tal ou qual conotação política, então eu to ignorando isso,

né? Até agora não me chatearam, vamos ver como vai...”. “Não, não, eu sei de fonte muito boa que se o filme for produzido, ele não será exibido”. Eu disse: “-Mas qual é a fonte tão boa que você tem?”. Ele disse assim: “- Olha, quem me falou isso foi o Álvaro Americano”. O Álvaro Americano era o secretário de governo do Negrão de Lima e parece que, ele foi professor de história aqui na PUC, era jornalista também, foi ele quem criou a coluna do Carlos Swann no Globo que antecedeu o Ricardo Boechat. O Ricardo Boechat pegou o final dessa coluna e o Álvaro, parece que ele tinha, servia de intermediário entre o governo de Negrão e os militares. E o Glauber me disse que o Álvaro disse a ele que o “Terra em Transe”, tal como estava não passaria pelo crivo dos militares. Eu disse: “- Mas e aí, como é que você vai fazer?”. Ele disse: “- Eu tô querendo fazer uma obra metafórica, então não vai se passar mais no Brasil”. Porque a versão anterior se passava no Brasil... Se passava no Brasil e havia uma identificação tão explícita com os políticos da época que você lendo o roteiro, você dizia... esse é o Miguel Arraes, esse é o Carlos Lacerda, esse é o fulano de tal. Ele disse: “Eu vou fazer o filme passar-se numa república chamada “El Dourado”. Eu fiquei muito decepcionado com aquilo, porque eu gostava muito do roteiro inicial de “Terra em Transe”. Eu gostava demais. Era muito bom pro meu gosto, mas ele parecia empolgado com aquele negócio e ele disse: “- Não, você vai gostar do filme”, aquele negócio... “- O filme vai ficar muito bom”. Eu disse, “- Olha, Glauber, eu acho, eu não sei se você tá tão seguro assim das coisas, mas eu não vejo por que você se preocupar com essa fase anterior que é a do financiamento do filme, que essa daí, eu acho que está assegurada, não vai haver problema nenhum”. “- Não, mas eu vou mudar, eu vou mudar, e mudo por causa que eu tenho certeza de que isso vai acontecer”. E aí, realmente, ele mudou. Ele mudou e se transformou num filme bem diferente daquele que eu conheci com o mesmo nome, né, de “Terra em Transe”. E, acho que os problemas com a censura acabaram existindo alguns, né... principalmente por causa de uma seqüência que tinha umas mulheres nuas, ou alguma coisa assim, mas fora isso, não parece que o lado político do filme, tenha sido tão relevante pros militares, até mesmo porque como o filme era muito fechado numa simbologia e numa metáfora muito difíceis de serem acompanhadas pela grande platéia, aí eu tenho a impressão que, pela grande platéia que nem sempre a censura é tão burra quanto a gente pensa. Ela pode ter achado o seguinte. “Vamos deixar isso passar, ninguém vai entender mesmo, porque se a gente não liberar esse negócio, a repercussão no exterior vai ser muito grande...”. E foi o que aconteceu, né? Foi pra Cannes, ganhou prêmio lá... Imaginem se agora iam impedir o filme, né? Não dava pra impedir mais, né?

- Ele trocou o roteiro então?

Ele trocou o roteiro. O roteiro que ele me apresentou era completamente diferente desse daí, mas inteiramente diferente.

-Essa cópia do primeiro roteiro ficou lá, você guardou, você devolveu pra ele?

Não, aquilo foi arquivado na Secretaria de Turismo. É por isso que eu digo que eu lamento não ter levado comigo. Se a gente tivesse na época a agilidade que a gente tem hoje pra fazer xerox, eu teria feito uma xerox daquilo e levado pra casa, né? Pelo menos eu teria aquele documento, né? Eu conversei com algumas pessoas a respeito disso e as pessoas não têm a menor notícia de que existiu esse roteiro inicial, por isso é que eu digo que talvez a mãe dele tenha, porque ele com toda certeza guardou isso em casa, não é?

- Agora, de qualquer modo essa primeira versão ela existe, estaria arquivada lá...

Ah, sim, com toda certeza. Com toda certeza.

- Sobre os bancos... eu achei exatamente a mesma coisa com o Bradesco, de filmes que inicialmente eram financiados pela INC. Não sabia que tinha uma ligação direta com os bancos...

- É, o Banco Nacional de Minas Gerais financiou bastante...

Ah, sim, né. O “Deus e o Diabo” é um filme que teve um financiamento do Banco Nacional de Minas Gerais, porque naquela época, o sobrinho do Magalhães Pinto que era o dono do Banco Nacional de Minas Gerais, que era o José Magalhães Pinto, José Magalhães Lins, ele gostava muito de cinema. Então, ele criou uma espécie de carteira de financiamento não-oficial, mas uma espécie de carteira de financiamento de filmes no Banco Nacional de Minas. E essa “carteira”, ela ajudou muitos filmes brasileiros. Acho que o “Assalto ao Trem Pagador” também tem financiamento de lá. O próprio “Vidas Secas” acho que tem... que na época em que esses filmes eram feitos, a CAIC não existia, não é? O que a CAIC fez quando surgiu foi premiar.

2) Entrevista com Cláudio Mello e Souza, ex-secretário executivo da CAIC, realizada em Novembro de 2005.

- Gostaríamos que fizesse uma introdução.

Buscando um pouco da minha memória, as minhas origens disso né? Eu era, eu comecei a minha carreira como jornalista por indicação do Paulo Franciss, no Diário Carioca, como crítico de cinema, não é? E depois fui crítico de cinema do JB. E, durante a minha atividade, de crítico, eu também fazia algumas reportagens críticas, analíticas, sobre a situação do cinema brasileiro que naquela época, mais do que hoje, muito mais do hoje, tinha uma idéia na cabeça, uma câmera numa das mãos e um pires de esmola na outra mão. E... E eu queria, acreditava, hoje não acredito mais, que a intervenção estatal poderia se fazer de uma maneira palatável para os distribuidores e produtores estrangeiros, especialmente os americanos, com algum ganho para se criar um fundo de, de incremento, de, de incentivo a então muito incipiente indústria cinematográfica. Fiz vários artigos sobre isso, deve ter a coleção do Jornal do Brasil ainda. E esta tese que o Harry Stone, então todo poderoso representante da indústria cinematográfica americana, apesar da oposição dele, aos poucos, eu fui mostrando a ele que ficaria pior se ele não aceitasse isso. E, essa idéia, eu não sei quem levou ao Carlos Lacerda. Não sei se foi o Sérgio, filho dele, não se foi algum outro jornalista, algum, alguém que disse “olha, que tal se a gente fizesse isso?”. E eu não estou tomando conhecimento de nenhuma dessas tratadas do Palácio da Guanabara, eu continuava lá tocando minha coluna e levando a minha vida de crítico. Naquela época, só por curiosidade, não havia rodízio de críticos, então eu tinha que ir ao cinema todas as noites. Não que tenha brotado em mim um ódio ao cinema (risos), mas era um negócio terrível, eu tenho trauma de entrar em cinema hoje em dia. Mas enfim, um dia eu sou surpreendido com uma, um convite formulado pelo filho dele, falecido também, Sérgio, “Ah, papai queria muito conversar com você sobre a criação de fundo de incentivo à indústria e tal”. E foi assim que as idéias foram se conciliando, não é? Os objetivos se tornaram mais nítidos e se criou, então, se estabeleceu a idéia de se fazer um centro de auxílio à indústria cinematográfica ou uma comissão de auxílio à indústria cinematográfica. E o Carlos dizia assim “Olha, esse negócio vai dar certo? E eu digo “Você convoca aí, você basicamente estabelecia um imposto de 20% sobre as bilheterias dos filmes estrangeiros. Isto formaria um fundo, gerido evidentemente pela secretaria de finanças, mas orientado culturalmente e politicamente por mim. Isto em tese, porque ninguém poderia ter uma pessoa, tão, tão dominadora como era o Carlos Lacerda, com uma independência nem sequer relativa. Era muito difícil o diálogo com ele. Primeiro porque era de uma inteligência fora dos padrões comuns. Segundo, porque tinha o prazer da controvérsia ao contrário de Machado de Assis. E ele não gostava de discutir, ele gostava de ganhar a

discussão. Mesmo que ele não tivesse razão, aí é que ele tinha mais prazer mesmo, um prazer quase sádico. Mas enfim, era o que eu achava que tinha para fazer e acreditei naquele pouco que me foi dado fazer. E aí surgiu... Ele convenceu-se por fim, da utilidade política, cultural e social da idéia, mandou que se, enfim, as pessoas encarregadas da legalização dos projetos fizesse lá um rascunho, ele aprovou, e um dia ele me chamou, conversamos mais um pouco e ele disse “ então chama os seus amigos comunistas aí todos, reúne tudo que eu vou lançar esse negócio lá, sei lá, semana que vem, quarta-feira, e tal. Eu me lembro que foi uma manhã no Palácio Guanabara, num daqueles salões lá, e eu não tinha nenhuma experiência de palanque nem de televisão, nem de nada. E... Me sentei ao lado do maior orador político brasileiro, fiquei ali quietinho. De repente, ele me sapecou pro lado e disse “ Com a palavra, o senhor Cláudio Mello e Souza” e eu te juro, eu não sei se minha voz saiu. Porque eu fiquei (risos)... Poxa, vou falar o que? Porque além de tudo ele tinha um vozeirão de barítono de igreja, como dizia o Nelson Rodrigues. Mas ao lado dele eu disse o recado, ele assinou, foi aplaudidíssimo e disse “É, você tinha razão, parece que pode dar certo” e tal. O que eu notei já neste dia, em que foi formalmente, em que a CAIC teve formalmente seu primeiro dia de vida, é que na platéia, os representantes ditos de esquerda, do cinema não tinham comparecido. Eles estabeleceram desde logo uma intransponível barreira ideológica entre os cineastas de esquerda e os cineastas que precisavam apenas de dinheiro, como diria, acho que foi Salustiano, o dinheiro não cheira. E eu disse bom, já vi que o projeto, que é trans ideológico, vai mais uma vez entrar nesta discórdia toda que “o Carlos é reacionário”, “vão fazer o filme de num sei quem” porque eles queriam fazer, num governo de centro, como era o governo do Carlos, um núcleo de apoio à indústria cinematográfica de esquerda, quer dizer, só na cabeça dos esquerdinhas de então. E não eram e não são nada diferentes dos de hoje. Então, feita a introdução, fico a disposição.

- Mesmo com esta introdução que você fez, é, que você acha que foi a motivação do Carlos Lacerda para a criação da CAIC. O que isso simbolizava para ele, para o governo dele...

O Carlos achava que seria um grande troféu, uma grande, um galhardo, que o governo dele se... Ficasse marcado também por uma atividade nas artes cênicas, que era a idéia primeira dele e depois ele estendeu isso também à indústria cinematográfica. Ele era, não sei vocês sabem disso, ela era, sobretudo um intelectual. Um sujeito de uma cultura vastíssima, de um grande conhecimento da literatura, da poesia, das artes em geral, era um conhecedor profundo da pintura renascentista Italiana, enfim, era um intelectual mesmo. Então ele diz também que o governo dele não ficasse para a história, como acabou ficando como de um grande administrador de obras. Que ele tentou com a CAIC e com outros pequenos, outras pequenas iniciativas, trazer um pouco pro governo dele a marca da cultura. E a CAIC era um caminho que ele achava que podia lhe dar este prazer.

- Você comentou também que esta idéia talvez tenha surgido do filho dele...

Talvez, eu não sei, eu nunca consegui esclarecer isso. Não sei, pode ser.

- E este projeto, que veio ser a CAIC, que você comentou que pode ter tido a interferência das suas críticas e, como você...

Não, eu acho que eu de certa forma, na medida em que eu defendia alguma maneira, alguma forma que não tinha ainda nítida na minha cabeça, de que o estado deveria intervir, para tirar da bilheteria ou tirar da alta rentabilidade do cinema norte-americano umas migalhas de dinheiro, para que o cinema brasileiro saísse do amadorismo que estava atolado. Eu acho que isso foi realmente o caldo de cultura que o projeto vicejou, né? Eu acho isso.

- Não foi algo que você viu em algum projeto anterior?

Não, desconhecia. Eu acho que nem tinha, no Brasil nunca houve um projeto como este. Nunca tinha havido. Depois deste, que malogrou, vieram outros melhores, mas sempre com muita dificuldade, era muito difícil você fazer num Brasil ainda tão, tão repartido, uma política cultural que acabe sendo solapada pelos principais interessados. Porque gera divergência, qualquer projeto cultural implica em um projeto político. E a divergência política se manifestou logo de pronto.

- Então este fundo viria do cinema norte-americano.

Não. Viria das bilheterias aqui arrecadas pelos cinemas, basicamente, pelo cinema americano. Porque o cinema europeu naquela época, ainda não tinha, aliás, como nunca chegou a ter no Brasil, uma bilheteria volumosa, substancial. Então basicamente era o cinema... E eu não sei se foi também com a CAIC, aí eu fico em dúvida, ou se veio depois em outro projeto assemelhado ao da CAIC, a questão, um problema que a gente já atacou, eu me lembro que já se discutia isso com muita insistência. Era a reformulação da periodicidade de exibição. Isto é, a cada, vou chutar um número, a cada seis semanas de cinema estrangeiro, o distribuidor obrigava-se a dar, pelo menos uma semana, para um filme nacional. Quer dizer, então havia duas, duas, é, intervenções do governo no sentido de arrecadar 20% da bilheteria para a criação deste fundo e de garantir a divulgação do produto nacional.

- Então na prática a CAIC, ela se valia desse...

Não, isso foi, foram duas leis se não estou enganado. A lei de criação da CAIC para fomento da indústria cinematográfica e outro decreto do Carlos para, é, impondo, algo deste tipo. Eu sei que a cada período, seis, sete ou dois meses, corresponderia a um período de tantas semanas para... São duas coisas paralelas, mas que tinham um objetivo só: garantir financiamento e mercado.

- O que eu to me referindo ao que você falou do fundo que seria o da CAIC. Que a gente com algumas entrevistas, a gente foi vendo que o fundo vinha das artes, de qualquer diversão e artes, então era qualquer espetáculo, seja de circo, de teatro, e até cinema...

Não, acho que não. Era exclusivamente cinematográfico. Não tinha, nós, pelo menos durante o tempo em que lá estive, eu só cuidava da aplicação do funcionamento da CAIC em relação ao cinema, à indústria cinematográfica. E os recursos adivinham disso. Adivinham das bilheterias dos cinemas. Num tinha nada a ver com circo, nem com teatro, nem com eventos esportivos, nada, nada, nada.

- E este texto de aprovação da CAIC, de quando ela surgiu, que você foi lá e tal, você lembra quem é que fez o texto

Eu não sei por que me foi apresentado um texto, aliás, muito bom, que deve ter sido feito ali pelo *staff* jurídico do governo. Não me lembro, aliás, nem me interessei em saber.

- E o seu início foi quando lá? Você lembra o mês?

Não, mês não. Foi 63, por ai. Foi 63. Quando é que foi o Festival Internacional de Cinema do Rio? Porque eu saí antes. E eu saí antes porque, além de perceber que o pessoal de esquerda, eu digo pretensa esquerda até, Gustavo Dahl e outros, me tratavam com muita deferência, com muito carinho, com muito interesse e, no fundo, tramavam a minha demissão. Como se eu fosse algum obstáculo de a esquerda tomar algum poder no governo do Carlos Lacerda (risos). Quer dizer, era uma mirabolância. Uma criancice. E por outro lado eu tinha que atender os interesses dos produtores nacionais, dos investidores nacionais que aplicavam, que punham o dinheiro em projetos cinematográficos. E hoje um deles que se transformou mais

ou menos num mecenas do cinema brasileiro, a figura sinistra de José Luis Magalhães Lins do Banco Nacional, que era, usava muito os jornalistas, praticamente cooptava, para não dizer comprava, jornalistas, artistas, artistas de cinema, sobretudo, artistas de teatro, produtores teatrais, abrindo créditos especialíssimos, generosos, que eram pagos, quando eram pagos, de maneira muito suave, muito tranqüila. Era um jogo político do Zé Luis Magalhães Lins, mas que tinha uma grande influência não tanto sobre o Carlos Lacerda e mais sobre o Almeida Braga, João Carlos de Almeida Braga, que era diretor do Banco do Estado da Guanabara. E eu me lembro perfeitamente que, quando a primeira premiação, houve já interferências muito desagradáveis no sentido de não se premiar o filme do Glauber, nem me lembro qual era... Um desses é, todos se parecem! E para preterir o filme do Glauber em favor de um diretor inexpressivo, um filme inexpressivo, mas que tinha sido financiado pela José Luis. Então o Zé Luis tinha na premiação, o pagamento da dívida contra a rixa para se fazer este filme. Quando eu percebi que a coisa ia por aí, eu fui embora...

- Isto tudo através da CAIC?

É, é. Sim, porque a CAIC dando o prêmio, era um prêmio em dinheiro, nem me lembro quanto era, mas era um bom prêmio. Evidentemente este rapaz ia lá resgatar seu compromisso financeiro com o Banco Nacional. E como o Zé Luis era muito amigo do Braga e tinham negócios juntos, você conclui facilmente que as pressões eram quase que insuportáveis.

- Você lembra quais eram as regras de financiamentos dos filmes?

Era uma coisa um pouco subjetiva, aliás, um pouco muito. Porque eu lia os roteiros, selecionava de pronto os que eu considerava inválido do ponto de vista artístico, cultural, etc e ficava com os que eu considerava razoável. Nunca encontrei um roteiro bom. Entendeu? Aquelas coisas do Gessy Valadão, aquele monte de entulho. E aí eu fazia pequenos pareceres e mandava para o Carlos Lacerda e ele punha ok ou não. E aí concedia-se a linha de crédito para o filme.

- Pelo que você fala parece que não tinha estrutura, era meio informal...

É, era inteiramente informal. Eu não tinha nem sequer sala. Lugar fixo.

- Como era isso? Como era a estrutura?

Eu achei, primeiramente eu ia trabalhar diretamente no palácio e não fui. Aí eu fui trabalhar com a secretaria de turismo num prediozinho bem vagabundo na, ali perto do cemitério. E depois nós fomos transferidos, quem trabalhou comigo esta época foi Maria Lúcia Dahl. Ela talvez se lembre aqui de algumas coisas, ela me acompanhou durante um certo tempo como secretário executivo. Ela num tem uma coluna no Jornal do Brasil? Deve ter... Eu acho que tem sim. E depois de um tempo eu, “ah quer saber de uma coisa? Num é da minha cabeça, num faz o meu feitiço, num atende às minhas aspirações como intelectual, como escritor, como crítico” e fui me desinteressando e meu período de vida na CAIC não foi nem muito fértil nem muito demorado.

- Você lembra qual foi o ano que você saiu? Quanto tempo você ficou?

Eu fiquei menos de ano, menos de ano, eu fique... E evidentemente foi antes de haver a transmissão de cargo para o Negrão, que foi feita aliás pelo Rafael de Almeida Magalhães. O Carlos Lacerda recusou-se a cumprimentar o Negrão. Eram inimigos muito encarniçados. Portanto, isso foi 63, foi 63.

- Mas você sabe quem veio logo depois?

Lembro, foi o Muniz Vianna que esta vivo até hoje e pode... e a quem coube a organização do Festival Internacional de Cinema, FIC. No cinema rien, no antigo cinema rien que hoje não existe mais, onde hoje tem um hotel chamado Pestana, na Av. Atlântica.

- E como que era a procura dos cineastas?

Ah, era a coisa mais informal do mundo. Ele chegava lá com um calhamaço, registrava, deixava alí e eu ia lendo.

- Em matéria de quantidade e exigência. A procura era muita e se havia alguma exigência por parte da CAIC para esta inscrição...

Não. Do ponto de vista político, ideológico, essas coisas assim?

- Alguma regra, algum pré-requisito...

Não me lembro de haver e de nunca ninguém ter cogitado estabelecer as condições de aceitabilidade ou recusa de um projeto. Não havia uma relação, um rol, “tem que ser assim, tem que ser assado, tem que ter tantos minutos, tem que ter personagens femininos”, não. Se tivesse qualidade, o roteiro, ele era selecionado.

- Podia ter roteiro de São Paulo, do Rio...

Não, São Paulo não pode, não podia.

- Só do Rio então. E deveria ter uma produtora vinculada?

Não, a pessoa recebia o crédito, o financiamento da CAIC e depois prestava as contas. E se elas fossem insatisfatórias, ele correria o risco de nunca mais poder concorrer ao...

- Então a pessoa podia ir como pessoa física mesmo?

Como pessoa física mesmo.

- E a procura era muita?

Sabe que não? Eu acho que não porque, apesar de hoje ter se mitificado muito o cinema novo brasileiro, o cinema novo brasileiro foi muito indigente. Você hoje, não sei se a reação da geração de vocês é a mesma. Mas quando eu revejo um filme daquela época, seja o “Capitu”, ah, acho que foi “Capitu” que se chamou, do Paulo Cesar Saraceni, seja o “Macunaína”, do Joaquim Pedro, ou qualquer outro, hoje em dia, eu acho risíveis esses filmes. Ridículos. Aliás, o Ani outro dia escreveu outro dia uma crônica muito engraçada sobre esses enganos de avaliação estética, ele quando viu pela primeira vez o “Macunaína” do Joaquim Pedro, ela achou uma obra prima. Outro dia ele esta na TvS, TV num sei das quantas, uma TV a cabo, disse “ah, vou rever este filme maravilhoso”. Ele disse eu era uma besta, era uma porcaria de filme (risos)! E era de fato. Porque o que não havia eram pessoas, algumas delas muito inteligentes, Mário Carneiro, por exemplo, pessoas além de inteligente com grande conhecimento de arte. Eu acho o Mário Carneiro, por exemplo, um pintor extraordinário e lamento, já disse isso ao vivo e a voz para ele várias vezes, que ele tenha abandonado a pintura para ser fotógrafo do Paulo César Saraceni. Eu disse isso com os dois na minha casa. E com exceção deste tipo de figuras como o Mário, o Nelson Pereira dos Santos, eram pessoas muito inteligentes. O Paulo César é uma pessoa sagaz, viva, mas ele e o cinema não se dão. Não é o meio de expressão dele. E eu posso citar uma infinidade de cineastas que deram com os burros n’água. Você só veio a ter um cinema razoavelmente bem feito com a geração do Cacá pra diante. Mas aí já estou entrando em história do cinema que já é outra seara.

- Bom, mas e as premiações, eram pautadas em que?

Esse foi um dos problemas. Era pautada inicialmente pelo meu próprio parecer “eu acho que esse é melhor do que aquele”. Aí o Carlos Lacerda dizia “não, eu acho aquele melhor do que esse”. Quantas vezes eu fui para a sala de projeção do Palácio Guanabara e ficava... O Carlos reunia ali os assessores para se ver os filmes em julgamento. E eu começava a falar, ansioso que era, eu começava a falar, aí o Carlos virou-se assim “os filmes melhoram muito com a explicação do Cláudio” (risos). Aí eu percebi e no dia fiquei quieto. Mas prevalecia a vontade dele. E essa foi uma das razões pelas quais eu me afastei sem remorsos, mas sem alegrias porque eu não tinha feito praticamente nada que marcasse época, que desse realmente ao cinema brasileiro de decolar, de progredir, de se estabelecer como indústria de entretenimento e como indústria cultural. E eu lamento muito não ter feito isso, não ter podido e não ter no fundo querido isso.

- Você tem noção dos valores dos financiamentos dos filmes?

Ah, não. Era bom, eu sei que era bom, que era uma coisa atraente. Mas aí é que entrava, as pessoas não queriam depender do governo do Carlos Lacerda. Era aquele negócio “ele é um reacionário e nós somos os iluminados”. Então se estabelecia uma distância, a não ser, eles só aceitariam se a CAIC fosse reformulada conforme os preceitos marxistas. Ou melhor, socialistas, tipo comitês e essas bobagens que o Lula faz aí. Reúne logo um comitê para estabelecer os critérios, padrões e tal. Quer dizer, eles achavam que havia uma panelinha e não havia uma panelinha. Como eu estou dizendo para vocês, era a coisa mais aberta, mais informal, mais sem cerimônia possível e sem nenhuma conotação ideológica. Nenhuma.

- Não tinha conotação ideológica, mas tinha a questão dos interesses...

Ah, bom, tinha, mas isso é outra coisa. Tinha os interesses financeiros. Eu era pressionado a dar o prêmio ao Glauber Rocha pela mobilização que a esquerda fazia na imprensa. E era pressionado pelo Zé Luis Magalhães Lins pra devolver através dos prêmios, o dinheiro que era o que ele havia empatado na produção de um determinado filme, ou de mais, ele, ele financiou alguns muitos.

- E você lembra de algum filme que tenha sido financiado e não tenha devolvido o dinheiro depois?

Todos. Não havia retorno de bilheteria, não havia sucesso de bilheteria. Eu tenho a impressão que o último, que antes dessa nova vaga, que até o nome foi copiado, que era até uma mistura cultural do neorealismo italiano, mas não do melhor Vittorio de Sicca, mas sim do pior Rossellini. Com todas aquelas celebrações da crítica *Trouffotiana*, do “Caiers du Cinema” e mais aquela obrigação sufocante de se fazer um filme para as massas. Eu comecei a não entender, como é que você vai fazer filme para as massas? Vai exhibir onde? As massas têm dinheiro para comprar ingresso? Quer dizer, aí que você começa a pensar. Acaba, nas conversas que eu tinha com aquele grupo, Davi Neves, João Paulo Cesar, Mário Carneiro, o Gustavo, a geração Jabor, Cacá ainda não tinha aparecido. Era essa a, e eu disse “olha, vocês correm o mesmo risco que correu o teatro de arena”. Fazer peças subversivas, entre aspas, de louvor e de reinvidicação popular, para uma platéia de burgueses conservadores que vão ali aplaudir o pitoresco, o bizzaro, o engraçado. Mas, *ESRAPAUND* já deixava os ensinamentos dele: arte não provoca acontecimentos. Cansei de, ou vocês, ou se cria uma indústria de base voltada para o entretenimento e que gere uma platéia para o cinema brasileiro, uma platéia diversificada em todos os sentidos para o cinema brasileiro. Dentro desta diversificação haveria, evidentemente, os filmes de consumo mais fácil e de dinheiro mais certo e que

compensaria a feitura dos filmes chamados filmes de arte. De público mais incerto e de recursos, ganhos menores.

- Como funciona hoje em dia, hoje em dia não, já há algum tempo, a indústria fonográfica funciona mais ou menos assim.

É, porque uma coisa paga outra e no prejuízo dos ovos, vale a pena você ter uma boa indústria de entretenimento, solidamente edificada, profissionalmente gerida, para se dar depois o luxo de fazer filmes de contestação, filmes de protesto, filmes...

- Mas e este contexto da época...

Pois é, era muito complicado. Os primeiros anos da década de 70 foram muito tumultuados porque as pessoas tinham a certeza de que o povo unido jamais será vencido (risos). E eu achava uma graça enorme naquilo, eu disse “é evidente que vocês vão dar com os burros n’água”. Não tem jeito. Não porque o Jango, mas o Jango eu dizia, o Jango é um idiota completo. E, mas enfim, lá na CAIC eu nunca pus empecilhos de ordem ideológica de filmes que pudessem ter conotações esquerdistas ou direitistas, eu não tinha este problema.

- Algum filme recebeu o financiamento e não foi realizado?

Isso eu não me lembro. Eu não me lembro. Eu acho que não houve este caso não. Também foram muito poucos né, porque a minha estada foi muito pequena ali. Mas esse clima político dos anos 60, é que era muito complicado você conviver ali. Para fazer uma política cinematográfica, ah, num movimento, porque não se pode falar em indústria cinematográfica naquela época. Eram movimentos isolados, pessoais, projetos pessoais, e todos querendo fazer cinema de protesto, de subversão, de... E uma outra banda querendo fazer a tal indústria de entretenimento.

- E quais eram as motivações, mesmo que de movimentos diferentes...

Bom, a do entretenimento era ganhar dinheiro e a outra era fazer o chamar do filme, que ficasse para a história, eram os Eiseinstein todos, de Nova Iguaçu que estavam querendo entrar, aparecer no Cahiers du Cinema.

- Então você acha que o Lacerda tinha que desenvolver a indústria no sentido do entretenimento?

Não, com preocupação estética também. Não era só fazer uma chanchada mais bem feita. Era retomar a experiência do Cavalcanti, do Roberto Cavalcanti, da Vera Cruz. Retomar o que foi mal feito quando a Vera Cruz começou a tentar criar uma economia para o cinema brasileiro. Fazer realmente uma indústria cinematográfica. E que não deu certo porque eles escolheram mal os roteiros, eles ficaram presos a uma concepção estritamente literária ou teatral do cinema e, dessa época, o que ficou, o que ficou mesmo foi um filme do Anselmo Duarte, velho chanchadista, que foi baseado no Dias Gomes, ah, que era, a história do padre que queria entrar na igreja... Num me lembro agora. Uma peça do Dias Gomes...

- “O pagador de promessas”?

O pagador de promessas! Que foi premiado em Cannes e antes dele, um filme cujo diretor até me escapa o nome agora...

“- Sinhá Moça?”

“Sinhá moça” também fez, também teve uma presença boa no mercado e na crítica também. E o Cangaceiro... O resto...

- Lembra dos filmes que foram financiados?

Teve esse filme do Glauber que eu não gostava, o filme era o, não, não era o “Deus e o Diabo” não... Foi aquele outro “Terra em Transe”. E se eu não me engano foi com “Terra em Transe” que eu tive a divergência final lá.

- O “Terra em Transe” não foi depois?

Eu não sei se foi “Terra em Transe” ou se foi “O Deus e o Diabo”. Eu acho que foi “Deus e o Diabo”.

- A gente tinha uma informação, e depois sobre o que você falou, que o Luis seria o próximo secretário, Luis Augusto Mendes... Então não foi o Luis Augusto que veio depois, foi o...

Não, em seguida veio o Muniz Vianna.

- E você tem alguma informação sobre o Luis Augusto Mendes?

Pra mim, é a primeira vez que eu ouço este nome. Não, sinceramente, eu não faço idéia de quem seja ou tenha sido, se vivo for.

- E a sua relação pessoal com os cineastas da época?

Olha, eu acreditava que eram muito boas e depois eu percebi que eram muito ruins.

- É, foi aquilo que você falou, aparentemente muito bem, mas...

Por, tudo por questão de divergência ideológica. Eles achavam, porque depois que o Carlos Lacerda saiu do governo, por uma série de caprichos da vida, brinquedos do acaso, eu acabei me tornando muito amigo dele. Muito amigo dele. Amigo de passar final de semana com ele lá no sítio, quando estava na Europa ele ficava na minha casa, num ia nem para hotel... Mas é a tal coisa, eu peguei, eu fui amigo do Carlos Escanteado, do Carlos poderoso eu não fui não, era impossível.

- A gente gostaria de saber as suas considerações a respeito da CAIC, positivas e negativas.

A CAIC foi uma idéia excelente e que não foi administrativa e profissionalmente bem gerida. Não lhe deram base física, nem política, nem financeira e fincaram o pé na realidade, a prática. Ela desmilinguiu-se por falta de uma consciência mais nítida por parte do governo. Não só do governo do Carlos Lacerda não, do Negrão e dos outros que vieram depois. Mas a idéia é tão boa que ela foi depois evidentemente copiada pelos institutos e fundos de cinema que vieram a ser, a EMBRAFILME, essas coisas todas. Quer dizer, só que em escala nacional. Com verba em escala nacional. E até hoje você vê que a controvérsia persiste. Uns acham que é pouco, outros acham que esta havendo nepotismo, enfim, é difícil, muito difícil. Agora eu acho uma idéia simples, fácil de aplicar, que teria que ter modificações evidentemente porque a indústria talvez já não aceitasse mais aqueles encargos que passaram a pesar sobre ela, ter descontado um x dos seus lucros e abriam um espaço compulsório para a indústria nacional. Esse caminho hoje eu acho um erro. Teria que ter havido uma conquista natural por parte do cinema, do público. E não uma imposição e a imposição não deu certo.

- Mas você acha que a CAIC foi boa?

Eu acho. A idéia, o espírito da coisa, era o mais benéfico e o único que na época tinha que ser aplicado para que se desse o pontapé inicial. Onde, da onde tiraram o dinheiro, perguntavam. Do cinema, resposta óbvia. Ah, não temos recursos. Tem sim senhor, vamos lá...

- Só uma dúvida que ficou aqui: na sua época só tinha financiamento, não tinha premiação?

Tinha uma premiação no final do ano que eu só peguei essa que, ah, eu não cheguei nem a premiação, já na discussão da premiação eu percebi que os critérios todos subvertidos. Que as influências mal são de um lado e de outro não me deixariam confortável naquela posição.

- Você chegou a ser abordado pessoalmente pelos cineastas ou algum...

Eles faziam tudo por debaixo dos panos. Coisa que eu vim saber tempos depois... Dois deles disse “Ih, você foi muito traído”. Quem me traiu, traiu a si mesmo (risos). Eu não tinha nenhum interesse em jogo, jamais quis ser cineasta nem nada parecido. Cuidava das minhas poesias, das minhas literaturas, não queria fazer cinema.

- O seu cargo era de secretário executivo? Onde ficou a Maria Lúcia?

Não, a Maria Lúcia eu chamei alguns meses depois de ter, alguns dias depois de ter assumido, quando eu vi que eu precisava de uma secretária também executiva e que também conhecesse o metier.

- O cinema novo conseguiu financiar a maior parte dos seus filmes pela CAIC?

Será? Não sei, não tenho... Eu acho que a CAIC deu uma contribuição poderosa, mas não sei se foi decisiva.

- Então você não veria nisso o ponto positivo dela?

Vejo sim, vejo sim. Eu acho que ela de alguma forma ela tocou o barco adiante. Não havia nada que ajudasse o cinema a deslanchar. Ela ajudou.

- E você acha que acabou por quê?

Eu não sei nem como acabou, mas eu acho que a CAIC não acabou. A idéia do patrocínio estatal não morreu jamais. O que hoje foi uma modificação, foram modificações sucessivas no sentido de aperfeiçoar o esquema de financiamento, não é? E o de... Basicamente o esquema de financiamento, os patrocínios que existem hoje. Portanto, em resumo, a CAIC foi uma boa idéia, tão boa, que resistiu a si mesma. Sobreviveu ao seu melancólico final. Mas ela deixou a sementinha lá.

- Voltando àquela história dos documentos. Você não tem noção de onde estão estes documentos?

Não, até porque a burocracia era muito simplificada. Não havia essa troca de documentos, de processos, de coisas. As coisas eram muito simplificadas como era do feitio do Carlos Lacerda, desburocratizar tudo. Então eu não sei que tipo de documento possa ser isso... Talvez, ah, cópias datilografadas dos roteiros apresentados. Eles iam lá para o Banco do Estado da Guanabara e resolviam tudo lá.

- Porque a CAIC só encaminhava...

Encaminhava, encaminhava. Tinha um protocolozinho, mas que já ia encaminhado determinado a uma pessoa pelo Almeida Braga para acionar os mecanismos bancários a fim da liberação de verba.

- E o regimento da CAIC?

Tinha lá uma coisa lá, mas eu acho que ninguém leu, nem o Carlos Lacerda leu, nem eu. Ninguém leu (risos). Devia ter instituído “fica instituído os nomes lá lá lá”, um pouco mais do que isso. “Destina-se a incrementar”, deve haver, em algum lugar, não sei. Se o Carlos

Lacerda era meio bagunceiro, as secretárias deles eram excelentes e não deixariam a coisa se perder dessa maneira assim. E a Secretaria de Turismo também não deixaria se perder. Não sei porque que não há na Brasil registros oficiais.

3) Entrevista com Walter Lima Jr., cineasta beneficiado pela CAIC, realizada em Setembro de 2005.

A sua relação Walter e CAIC. Contar tudo. Tudo o que você vivenciou, como é que foi o procedimento. Se você foi premiado, se você foi financiado... É, se você via isso como uma maneira de entrar no mercado na época.

Na Época ... É, logo depois que o Lacerda, o Carlos Lacerda entrou no Governo da Guanabara, então... Não havia financiamento para filmes assim, um financiamento oficial para filmes. Não era bem, não era bem um financiamento, entendeu, era um fomento para a criação de uma produção cinematográfica. E o que existia antes... O Rio de Janeiro sempre foi um foco de produção de cinema. No Brasil durante muitos anos, apenas no Rio de Janeiro se fazia filmes, então é claro que havia assim centelhas de produção, aqui e ali, assim muito esparsas. Alguém que produziu em Campinas, outro que produziu em Cataguazes, outro que produziu em Belém. Mas, sempre assim: dois anos e termina. Recife... Mas, o Rio de Janeiro tinha uma regular produção de filmes. Filmes... Tinha estúdios aqui instalados e uma regular produção de filmes. Filmes comédias, filmes de chamavam como tinha assim uma nomenclatura muitos interessante. Se dizia assim: há as músicas de meio de ano e há as músicas de carnaval, né. Eram safras musicais. Na Época do Carnaval saía uma quantidade enorme de marchinhas, sambas...Eram as músicas do Carnaval. Hoje em dia não existe mais isso. Mas, existia isso. E existia as músicas de meio de ano. Os samba-canções, as canções. Assim havia no cinema. Os filmes de carnaval, comédias. E os filmes de meio de ano, filmes mais sérios assim. Com o advento da televisão isso ficou um pouco abalado, essa rotina de produção. Porque a televisão roubou muito o público do cinema. E... E também com o aumento dos ingressos. De repente, os ingressos começaram a ter um aumento substancial, entendeu. Outras tecnologias chegaram ao cinema. Por exemplo, a tela, que era uma tela pequena passou a ser uma tela grande. Cinemascope. Os donos de cinema se aproveitaram para aumentar o preço pelo implemento que tinham dado às salas. Então, o som passou a ser estereofônico... Sabe, toda uma tecnologia que foi chegando ao cinema e que não era absorvida pela indústria cinematográfica brasileira. Então houve... O primeiro sinal dessa crise se deu com o... A falência de um estúdio em São Paulo é... Chamado Vera Cruz, onde tinha havido um ciclo de produção de filmes e que não resistiu às adversidades do mercado, entendeu. E... Eram filmes distribuídos pela Colúmbia. E alguns desses filmes inclusive tiveram repercussão internacional grande. Acho que o filme brasileiro que mais passou nos cinemas de todo o mundo foi um filme produzido pela Vera Cruz chamado "O Cangaceiro". Acho que só agora com "Cidade de Deus" a gente se aproxima de bater aquele recorde. Mas, o estúdio foi à falência e aquilo causou um trauma, uma repercussão muito grande dentro do cinema brasileiro. Eu estou falando de 10 anos antes do advento da CAIC. Então com a chegada da televisão, a evasão de público e mais esse trauma... O fechamento dos estúdios no Rio de Janeiro. Praticamente o cinema brasileiro tava num período de silêncio absoluto. Então, muito pouca gente se encorajava a produzir filmes. Porque os filmes do mercado brasileiro é estrangulado pela distribuição de filmes principalmente filmes americanos. E aí o que acontece quando chega o governo... O Carlos Lacerda no Estado da Guanabara. A capital muda. Surge o Estado da Guanabara. O Lacerda é eleito. O Lacerda era um homem extremamente contraditório, polêmico. Uma figura. Como jornalista, tinha participado de coisas assim realmente é... Dramáticas da vida brasileira. Até que culminam com o suicídio do Getúlio, coisa assim... Então, tudo o que se esperava do Lacerda era um governo assim

meio irritado e, pelo contrário, ele fez um governo extraordinário. Fez um governo extraordinário. Até hoje agente vive sobre o impulso de atitudes e medidas e obras que no governo dele foram tomadas. Os túneis, essa linha amarela. Tudo isso eram coisas, projetos traçados na administração do Governo Carlos Lacerda. Então, no âmbito da Cultura, ele teve um olhar para o cinema. E, de repente, foi criada essa Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica no meio daquela crise. Parecia uma portinha que se abria. Eles não ofereciam grande coisa. Eu não sei assim em termos de número calcular o que seria aquele financiamento hoje em dia. Mas, não era grande coisa. Vamos dizer que no orçamento de um filme muito barato, muito barato. Um filme muito barato era um filme assim de uns 30... 30 milhões de cruzeiros. Mas, muito barato! Eles ofereciam 9.

- Como se fosse um terço da produção....

Bem, mas para fazer um filme muito barato. Eu tô calculando isso pelo filme que eu fiz. Eu tive um financiamento na leva dos primeiros filmes financiados pela CAIC o meu primeiro filme, “Menino de Engenho” teve a aprovação do roteiro. Então isso aí me possibilitou fazer o filme. Mas, isso era mais ou menos uns 30% do orçamento do filme. E o meu filme era super barato. Para te dar uma idéia, eu tinha feito um filme como assistente de direção pouco tempo antes e o filme era “Deus e o Diabo na terra do sol” e era um filme hiper barato. Na mesma época que produzi esse “Deus e o Diabo na terra do sol” havia um outro filme que tava sendo produzido chamado “Os fuzis”, do Ruy Guerra, e esse filme custou, pelo o que se dizia, esse filme custou em torno de uns 70 milhões de cruzeiros. “Milhões de cruzeiros” parece grande coisa.... Não é porcaria nenhuma, entendeu. Mas, 70 milhões de cruzeiros... E “Deus e o diabo” tinha custado assim uns 30. Então, ele não era nem a metade do custo. Pois, o meu era um pouco menos do que “Deus e o diabo”, pra dar uma idéia. Mas havia esse fundo de fomento e mais um suplemento para quem tirasse aquele financiamento, aquela ajuda inicial. Um suplemento financeiro. E aí era uma coisa financiada pelo Bando do Estado da Guanabara, de uma quantia semelhante. Então, se você tirasse, se você tivesse acesso àqueles 9 milhões de fomento iniciais, você teria 9 milhões mais adiante quando o filme estivesse filmado e em fase de pós-produção. Então isso significava que você já tinha bem perto de um orçamento final, mais da metade do orçamento do filme, entendeu. Você teria que conseguir, vamos dizer assim, uns outros 9 para terminar o filme. Foi isso que eu fiz. Eu consegui.... Aí no meu caso eu fiz um filme que passava na Paraíba, escrito por um Paraibano que é o José Lins do Rego e eu acho que o Zé Lins do Rego foi, quer dizer, o nome Zé Lins do Rego, que era uma pessoa extremamente querida, infelizmente hoje em dia não tão lida como deveria ser, mas... O Zé Lins era uma pessoa extremamente querida. Eu não conheci o Zé Lins. Eu tive contato com os amigos do Zé Lins quando eu quis fazer o “Menino de engenho” e parecia que as portas se abriam só porque eu ia fazer um filme baseado no Zé Lins. Só pra te dar uma idéia eu consegui um financiamento, o tal financiamento do BEG e o meu fiador era nada mais, nada menos que o João Avelange – aquele cara do futebol – que era uma pessoa que eu conhecia de imprensa, de nome de imprensa. E isso foi conseguido assim: pela filha de Zé Lins que procurou um amigo do pai... No dia que eu vou com ela até o BEG – ela me levou até lá, para me apresentar ao João Avelange, para assinar as promissórias.

- Betinha...

Betinha...Betinha Lins do Rego. Elizabeth Lins do Rego. Então, eu acho que nesse momento os filmes que foram produzidos pela CAIC, eles deram início a uma fase de ouro do Cinema-Novo. Não apenas esse filme, o “Menino de Engenho”, mas também o “Desafio”, de Paulo César Saraceni – que é o primeiro filme a tratar imediatamente logo depois do Golpe Militar do que tinha acontecido... Do Golpe. A CAIC também financiou “Terra em transe”. E depois dava prêmios. O Governo do Estado dava prêmios ao melhor filme. Houve uma política de

fomento e de implemento da produção, querendo reavivar o Rio como um centro, um pólo de produção cinematográfica, de novo, no Brasil. Houve esse cuidado. E eu acho que boa parte do Cinema-Novo de então foi produzido pela CAIC. Se não produzido, ele recebeu de alguma forma os efeitos da existência da CAIC. Porque começaram a se produzir filmes aqui, então isso contagiava outros. Alguns desses filmes forma filmes assim sem nenhum compromisso imediato, como filmes de efeito imediato sobre a bilheteria, entendeu. Ou seja, não eram filmes comercialmente estabelecidos já como filmes de interesse popular. Não. Eram filmes de interesse artístico, cultural.

- Então quer dizer que a CAIC fomentava, dava o financiamento através do Banco do Estado da Guanabara, dava premiações... No caso do financiamento, ela exigia algum retorno depois?

Não.

- Não...?

Não, a CAIC não. Ela era uma fomentadora. Ela aprovava o roteiro, e ela, segundo o critério de uma comissão que julgava que aquilo fosse interessante como produção, ela dava aquele inicial, uma inicial injeção para a produção do filme, mas no nível do fomento, pura e simplesmente. Agora, você teria que pagar o BEG, o dinheiro que você tomou no BEG, e que assinou uma promissória pra isso. Só. Os filmes deveriam fazer menção de que eram produzidos pela CAIC, quer dizer, que tinham o financiamento da CAIC, e só. Era isso. E você vê que nem era necessário que fosse filmado aqui no Estado do Rio, no Estado da Guanabara. Você calcula se isso fosse feito em Pernambuco, Fortaleza, São Paulo. Ninguém pegaria dinheiro em São Paulo para vir produzir um filme no Rio... Esse bairrismo de que tanto a gente é acusado, né. Isso não existiria lá. Aqui não existiu isso. Aliás, é uma característica muito interessante da produção que se faz até hoje aqui no Rio. A Rio Filmes, por exemplo, que é um órgão de distribuição, que adianta dinheiro sobre a receita de filme, hoje em dia praticamente com as portas semi-fechadas, né. Mas ela distribui filmes de todos os estados do Brasil. E isso naquele momento ocorreu, não havia essa xenofobia estadual, entendeu...

- Você chegou a mencionar que, se você tivesse tido o primeiro fomento, de nove milhões, você poderia pegar mais nove milhões com o Banco do Estado da Guanabara... Mas, havia um acompanhamento... Você falou que era só em fase de pós- produção. Tinha alguém que ia lá verificar se o filme estava de fato em fase de pós-produção para você poder pegar o financiamento?

Não, você apresentava o filme... Você dizia: oh, o filme está assim neste estado, se houvesse o interesse do banco, não me lembro mais, mas... Se houvesse o interesse do banco, o banco podia ir lá no laboratório e ver o filme... Você mostrava o copião, né... Você tinha como provar isso.

- E esse primeiro financiamento que você recebia, eles também verificavam como estava sendo empregado esse dinheiro?

Olha, todos os filmes que foram produzidos pela CAIC, todos... Eu não me lembro de... Talvez... Eu não sei se ele tirou um financiamento, se ele teve um fomento da CAIC, mas pelo menos ele pleiteou... Que foi um cineasta veteraníssimo do cinema brasileiro, alguém que tinha sido praticamente durante anos “O” cinema brasileiro, porque só ele produzia. Era um cineasta chamado Lulu de Barros – Luis de Barros. Esse cara ele teve um financiamento para produzir um filme chamado “Marinha heróica”... Uma coisa assim, logo depois do Golpe... Ele quis um filme, acho que chamava “Marinha heróica”. Não sei se ele fez o filme, ou se ele

teve o financiamento, ou se ele... Era muito velhinho, não sei se ele conseguiu realizar, não sei. Mas, é o único caso que eu me lembro, assim, de alguém que esteve cotado para ser fomentado, pra ser produzido... E... Eu não sei se foi, entendeu. Eu sei que esse filme não foi feito. Mas, todos os outros filmes foram produzidos, foram realizados.

- Como você avalia os critérios de seleção deles, assim, o que você achou desses filmes que foram beneficiados... Como é que é, como é que funcionava? Era um edital que eles lançavam e aí vocês...

Eles lançavam um edital e você apresentava o roteiro. Eles tinham uma comissão que examinava os roteiros... Eu lembro que na ocasião do “Menino de engenho”, eu tive uma notícia de que meu roteiro tinha sido lido e que eles tinham gostado muito do roteiro. Então, eu sabia que eu seria um dos financiados.

O cinema brasileiro, na verdade, ele convive com um trânsito de prestígio de algumas pessoas, né, nos corredores dos palácios, dos... Sempre há isso. Eu acho que em tudo que é atividade no Brasil, de nível assim, esportivo ou cultural, ou até o que seja, sempre há esses trâmites, né.. Essas facilidades, esses pistolões... Essas coisas. Então, a um determinado momento eu fui alertado de que meu filme seria preterido, por um processo que estaria se dando pelo seguinte: pelo fato de serem nove milhões, esse dinheiro era insuficiente para produzir um projeto de mais envergadura. E aí havia a intenção de se produzir um filme... O Luis Carlos Barreto e o Nelson Pereira dos Santos tinham a intenção de fazer um filme chamado “Como era gostoso o meu francês”. Então, eles achavam que, como esses 9 milhões eram insuficientes, que ao invés de darem 9 financiamentos, 9 ou 10 financiamentos, acho que era 9, que fosse dado... 6 financiamentos.

- Mas com uma quantia maior...

W: Não, não... Você acha que eles seriam assim tão generosos...? Não. 6. Porque daqueles 3 que sobravam, faria 1 financiamento de um 1. Então, eles teriam o privilégio de ter 3 financiamentos para um filme só, os 6 ficariam com os 9. Bonitinho, né. Então eles resolveram fazer isso. Eu não sei se isso era uma coisa realmente que tava sendo negociada, mas a verdade é que eu fui alertado disso, e quem me alertou foi o Paulo César Saraceni, e começou a botar aquilo na minha cabeça... Aí fui levado por ele a uma reunião na casa do Mário Carneiro, que o pai morava ali na Lagoa, ali perto do Corte do Cantagalo, num apartamento grandão ali. E aí teve uma reunião de gente do cinema ali nesse apartamento, e a discussão, o objetivo da discussão era estabelecer isso, e o Luis Carlos Barreto estava lá. Eu tô contando isso aí, isso aí é um fato real que eu vi, que eu presenciei, mas ao mesmo tempo é uma espécie de uma anedota negada, inclusive, pela própria pessoa, mas eu vi, eu vi isso acontecer... Em um determinado momento, o PCS foi ficando tão irritado com as preleções do LCB que preparou-se para dar um soco no LCB e foi, de mão em punho..Uhhh. Mas, na hora que ele fez, chegou lá, entrou aqui o Joaquim Pedro, que foi quem levou o soco, assim... Depois, pra justificar o soco levado, cuja reação foi nenhuma, ele falou assim: Eu fiz porque sabia que seria rompida toda uma relação entre nós com esse soco, então eu resolvi me colocar na frente. Pô... É um ato de heroísmo que eu não acreditei muito. Mas, de qualquer maneira, você vê como a discussão estava acalorada. Eu sei que não houve o tal financiamento triplo para um mesmo filme, e eu tive o meu financiamento sem nenhum problema. E todos os outros 8 lá, que também estavam, foram premiados com esse financiamento, e não filme do LCB, que preferiu não estar naquela situação de pleiteador de um financiamento de filme, porque aquilo seria insuficiente também para ele. E aí eu acho que desses filmes... Eu me lembro que tinha “O desafio”. Eu acho que tinha “A hora e a vez”, de Augusto Matraga, que era um filme do Barreto, também. Além daquele do triplo, ele ainda tinha esse. E tinha... Ah, eu não me lembro mais dos filmes.

- Você se lembra dos filmes que você teve financiado seus? Financiados e premiados?
Pela CAIC?

- Pela CAIC.

Ué... Só o “Menino de engenho”. O “Menino de engenho” e... Só o “Menino de engenho”.

- Por que você acha que...

Porque a CAIC acabou logo em seguida, ela não levou muito tempo, entendeu.

- Por que você acha que acabou?

Eu não sei se eu tive no “Brasil ano 2000”, aí eu me... Eu tenho impressão que... Eu tenho impressão que eu tive.

- A gente tinha especulado pela data, se o “Brasil ano 2000” tinha sido financiado.

Eu acredito que sim. Acredito que sim.

Por que acabou?

- É... Por que você acha que acabou, quais eram as falhas dessa comissão, o quê que você via que tinha algo de errado que...

Não.... Eu acho que falhas, falhas.... Eu acho que não existia isso. Eu acho que havia uma... Aquilo era a representação de uma vontade política. E com a saída do Lacerda... Era uma expressão de uma vontade dele, entendeu, aquilo... Com a saída do Lacerda do governo as coisas perderam o ritmo que tinham, muita coisa deixou de ser feita infelizmente. Então, a CAIC perdeu seu estímulo maior, que era alguém interessado em estabelecer e fomentar um foco cultural na cidade do Rio de Janeiro. O que havia naquele momento era o seguinte que a transferência – isso vocês podem acreditar – a transferência da capital da República para Brasília tirou do Rio de Janeiro, não imediatamente, o brilho que a cidade tinha. O Rio era a capital da República. Tudo se concentrava e a cidade gerava uma energia para o país inteiro. Eu acho que a vontade política do Lacerda, na verdade, traduzia essa reanimação que era necessária à cidade, que de repente tinha se reduzido. Tinha se transformado num estado, tal a expressão que ela significava, que ela passou a ser entendida como um minúsculo estado da federação, para ter alguma particularidade. Coisa que imediatamente depois foi dissolvida, a cidade foi assimilada e o estado também dentro de todo o estado do Rio. O que não foi proveitoso certamente para a cidade e para o Estado da Guanabara naquele momento. Não foi proveitoso. Não é que eu advogue isso. Acho que até em termos de recompensa ao território anterior do estado do Rio era justo que se devolvesse o que anteriormente era da província do estado do Rio. Então, que fosse devolvido. Tudo bem. Que não inventassem outro estado. Mas, eu acho que o brilho da cidade de alguma forma desapareceu. E o que a gente vê nos anos seguintes é cada vez uma perda maior disso. Eu acho que o desaparecimento da CAIC é um desses sintomas de perda do brilho da cidade. Até um determinado momento a cidade gerava esse tipo de coisa. E eu acho que o ânimo que existe aqui ainda... A gente ainda pode ver no exemplo que eu dei da Riocine a gente sente isso. Uma visão... Uma atitude não preconceituosa em termos do que seja a qualificação do pretendente a algum benefício do estado, e que ele deva ser daqui, que ele seja... A cidade sempre foi extremamente generosa com o Brasil. É uma cidade brasileira. Ela não é uma cidade do estado do Rio de Janeiro apenas, ela é uma cidade do Brasil. E eu acho que os brasileiros sentem isso. E eu acho que o Lacerda quis fazer exatamente isso. Os filmes eram filmes que falavam de cangaço, tratavam de outras regiões... Não era uma coisa especificamente... Ele tava interessado que houvesse cinema aqui.

- No ambiente cinematográfico, os cineastas, como eles encaravam a CAIC, desde a seleção...

Com uma certa desconfiança, porque o Lacerda representava uma voz de direita, e as pessoas tinham certo pudor, por puro preconceito político, de tratar de assuntos assim tão delicados, como por exemplo, o fomento à cultura com um homem que se classificava como um homem de... Uma voz da direita. Mas, o que eu sinto que aquilo era puro... E até hoje eu acho que essa imagem do Lacerda ainda persiste, de um homem de direita, quando na verdade ele era um... Apesar de ter sido ligado à direita no Brasil, ele também foi ligado ao partido comunista, entendeu. Era um livre atirador. Uma pessoa que tive a oportunidade de conhecer... Eu achava uma figura sensacional. Do ponto de vista assim... Como jornalista, eu achava extraordinário, achava extraordinário. Não sei se isso era uma coisa que... E interessante, assim, na conversa, na presença. Uma figura. Figura. Única. Eu nunca vi. Eu não conheci nenhum jornalista, nenhum político brasileiro que tivesse a presença dentro da oposição como a dele. Não conheço. Pode ser que tenha vindo antes. Eu não fui contemporâneo disso, não sei. Mas, eu vi. Acompanhei a campanha dele pra derrubar o Getúlio Vargas, eu era garoto... Devorava a Tribuna da Imprensa, aqueles artigos dele. E eu achava aquilo sensacional. Até porque lá em casa ninguém era Getulista, então... As pessoas tinham sido perseguidas pelo Estado Novo, então tudo bem. Aquilo ali era tido como uma coisa ótima, entendeu. Então, o Lacerda pra mim... Apesar de tudo o que se dizia: ah, não, ela faz um governo que está jogando os mendigos no Rio da Guarda, ele está limpando a cidade... Havia um folclore em torno disso. Pode ser até que isso tivesse acontecido, eu não passo a mão na cabeça, não. Mas, eu acho que algumas coisas foram necessárias. Por exemplo, tirar a favela de alguns pontos da cidade... Eu acho que ele fez o correto. O erro foi ter colocado num local onde não havia transporte pras pessoas. Não é tirar as pessoas daqui dos mocambos que tinha aqui na Lagoa Rodrigues de Freitas, que era uma favela, e levar pra Cidade de Deus e não ter um trem pra colocar as pessoas no centro da cidade. Aí... É como confinar as pessoas no fim do mundo e vire-se. Isso foi um erro monstruoso. Mas, tirar a favela da Lagoa era uma coisa justa. Tirar a favela ali do Cantagalo foi uma coisa justa. A favela de cima do Túnel Novo. Você entrava em Copacabana, você estava no meio de uma favela. E hoje em dia o que a gente vê é que a cidade é uma favela com uma cidade entorno. Mas, a cidade é uma favela. Então, eu acho que essa política dele deixou ele muito antipático, entendeu. Principalmente, em relação a focos da população que de alguma maneira eram informadas e manipuladas por um pensamento de políticos, vamos dizer assim, de esquerda, mas com interesses assim imediatos, eleitores e imediatos. Havia uma intenção. Acho que é... Aquilo tinha um sentido. Eu acho até hoje que... A mim me espanta. Vir andando em direção da minha casa até aqui a PUC e saber que o morro já não é verde, o morro é uma favela aqui atrás. É assustador isso. Assustador até porque aquelas pessoas moram em condições as piores possíveis. A única vantagem delas é que estão morando perto do emprego. Essa é a vantagem. Mas, quando chove... Eu, por exemplo, eu que não moro ali, eu fico apreensivo... Falo assim: Cara, o que deve estar acontecendo... Essas pessoas penduradas assim. Poxa, você está vendo a água desabando, os raios desabando... E você imediatamente se reporta àquilo. Como é que devem estar aquelas pessoas. De vez em quando você sabe das notícias: desabou não sei o quê, soterrou não sei o que lá. Eu acho que o cuidado que se manifestou no governo dele era um cuidado que não era uma cosmética na cidade. Acho que tinha um plano de ação social ali. E eu acho que no caso específico da cultura também aconteceu isso. Um cuidado para que a cidade fosse revitalizada. Com a perda dos interesses de ser uma capital da República. Eu acho que o desaparecimento foi um acontecimento triste dentro do quadro da cultura no Rio de Janeiro. Porque se aquele raciocínio se estendesse não apenas ao cinema, mas ao teatro, às ativ... Aos esportes. Alguma coisa realmente de muito interessante teria ocorrido. A contribuição que a

vida cultural, a vida esportiva da cidade poderia dar como expressão nacional encontraria um ponto de apoio extremamente forte. Hoje em dia você vê ainda, no mesmo estado de coisa pessoas que saem de lá não sei de onde, lutando contra tudo e contra todos para poder correr numa maratona. Pra poder... Né. Você vê isso. Eu acho que... Sei lá. A criação de um fundo de fomento que visasse apoiar o gesto cultural, seja ele no cinema, no teatro ou nos esportes, o que seja... Eu acho que era uma providência super louvável. Eu na ocasião que terminou, eu realmente fiquei com pena. Interessante que aquilo se irradiou para algumas áreas. Tentou-se isso em Minas. Para você ver como a influência da cidade ainda se manifestava. Tentou-se isso em São Paulo com a lei Mendonça. São focos de irradiação dessa notícia, que nunca chegaram a funcionar como funcionou aqui a CAIC. E o próprio Lacerda também via quando chegava o fim do ano ele ia ver os melhores filmes, que davam premiação, né. Então, ia ver os melhores filmes. E ficava no palácio vendo os filmes... Então, que dizer, havia o interesse pessoal do cara nisso. E aí... Sei lá. Era uma coisa interessante, pô. Não era simplesmente para aparecer como notícia. Não... E depois no fim do ano ainda tinha um suplementozinho de uma verba que atendia a alguma coisa daquele que tinha feito aquele filme que certamente devia estar com a corda no pescoço. Aparecia. Eu tive esse prêmio com o próprio...

- Foi com o próprio “Menino de engenho”?

Com o próprio “Menino de engenho”. Era o ano do quarto centenário do Rio de Janeiro.

- Como era a premiação? Era só melhor filme...

Tinha um dinheiro.

- Mas, tinham várias categorias... Como é que...

Não, era o melhor filme. Só o melhor filme.

- E o dinheiro era...

O dinheiro era interessantíssimo. Rs...

- Era mais interessante que o fomento inicial?

Não, era mais ou menos por ali. Um pouquinho menos.

- Mas juntando tudo, né?!

É... Era interessante. Era o “Prêmio Governo Estado da Guanabara”. Nesse ano do “Menino de engenho” como era o quarto centenário da cidade, o prêmio que foi dado foi o chamado “Prêmio Quarto Centenário da Cidade do Rio de Janeiro”. E aí deram um prêmio em dinheiro ao filme. Foi muito bem vindo, aliás.

- E sempre era anual esse edital?

Era anual.

- E a premiação também...?

A premiação também.

- Você chegou a comentar que você, acho que se acontecesse a mesma coisa no esporte no teatro, talvez teria levantado as coisas. Como era a relação cinema-teatro na época? Porque parecia, pelo o que a gente estudou um pouco da CAIC, ela pegava uma certa quantia de bilheteria de outras diversões, desde circo ao teatro ao próprio cinema para poder formar esse fundo para investir, para financiar os filmes. E vendo as entrevistas

de outras pessoas a gente vê que tinha uma certa reclamação do pessoal do teatro em relação a esse financiamento...

Mas, isso é até hoje, né. Existe até hoje. Eu acho que o teatro é muito pouco beneficiado por esse tipo de política. E quando é beneficiado, é beneficiado de uma maneira assim... Por exemplo, a gente saber que uma peça ligada ao interesse do secretário de cultura do estado está recebendo um milhão de reais e outros trinta espetáculos não estão recebendo nada, nem 10. Pô, é horrível saber disso. E a gente sabe que isso existe. Há pouco tempo tinha lá, a “Ópera do malandro” recebeu um milhão de reais para ser produzida, e aí nos jornais a gente vê a reclamação de grupos de teatro que estavam pleiteando 20, 30 mil reais, coisas assim e não recebiam. Não tinham casas de espetáculo para montar espetáculo. Eu acho que alguma coisa tem sido feita. Criação dessas tendas. Mas, eu acho que o teatro sofre muito com isso. E eu acho que deveria ter uma política para atender isso, uma política de emergência até. Não só para recuperar os teatros, como para fomentar a criação das temporadas de teatro. O que vai ser produzido durante o ano que é do interesse comum. O que nós vamos ganhar com isso. Não apenas na área do teatro mais experimental, que parece muitas vezes se manifestar como o único que tem direito. Ah, não, eu faço filme experimental, por isso eu tenho mais direito que você que vai fazer um filme que vai ganhar dinheiro na bilheteria. Eu falei... Como é que eu sei que eu vou ganhar dinheiro na bilheteria? É um jogo. Eu não sei se eu vou ganhar dinheiro na bilheteria coisa alguma. Até porque o mercado é invadido pelos americanos, como é que eu sei. Sei lá Sei lá se eu vou ter algum patrocínio da TV Globo para colocar comerciais no ar e transformar meu filme num acontecimento público? Pode ser que eu não tenha nada disso, né. Então, eu tenho o mesmo direito que tem o fulano que está fazendo um filme experimental. Mas, eu acho que não devia ter esse olhar paternalista por uma coisa pura e simplesmente experimental. Devia-se ter uma visão, digo no campo do teatro, também empresarial até. Fomentar o empresário de teatro, porque ele que tem às vezes 3, 4 peças em cartaz. E que é interessante que aquele cara exista no teatro, porque ele faz funcionar o teatro, a atividade funcionar. Tem gente que ganha dinheiro com isso. Que trabalha nisso. E eu acho que isso não funciona nem no campo federal, e no campo estadual eu vejo que há a criação dessas tendas e tudo. Mas... O circo, por exemplo, é uma coisa... Dá pena, dá pena. Sabe, a total falta de sensibilidade em relação a isso, como que quisesse extinguir a atividade, que é uma coisa tão bonita, uma coisa ancestral que a gente não sabe de onde vem isso. É tão antigo, tão antigo que tá lá nos primórdios de tudo a idéia do circo. No entanto, os locais mais significativos para atrair público são vetados ao circo. Nem na Presidente Vargas, onde havia lá um local pavoroso para eles irem, porque ninguém vai lá na Presidente Vargas, calcula... Só camelô. Então, deram lá para os camelôs. Aqui na Lagoa, onde era um local justo para ter, ou na Barra, um lugar interessante onde tem tanta gente morando, é impossível praticamente colocar. Eu me lembro que o Marcos Frota, eu trabalhei num projeto com o Marcos Frota num circo que ele tem, ele queria fazer um filme. Eu sou muito amigo dele, entende. E ele conseguiu, só porque se chama Marcos Frota, porque tem os favores de ser um artista de televisão, ele conseguiu um dos lugares mais surpreendentes, para as pessoas de circo... Elas ficavam espantadas: como é que ele conseguia aquilo? Então, ele conseguiu colocar o circo dele do lado do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.... Quer dizer, do ponto de vista inclusive físico, altamente perigoso, porque ele está em frente à boca da barba, vem um Tsunami leva ele embora, dá uma ventania leva o circo embora. Não era um local adequado. Mas, ele conseguiu botar o circo dele ali. E o botou também lá perto do Barra Shopping, ali no meio, ele botou o circo ali. Lá em Olinda, também, ele botou do lado do Centro Cultural da cidade, que é um prédio, um edifício sensacional, ele botou ali. Mas, normalmente, onde está o circo? Onde é que está o circo na cidade? A cidade tem circo? Hoje tem espetáculo? Você não sabe onde é que tem? Onde é que tá o palhaço? Onde é que tá? A gente não sabe onde é que tá. E parece que sabe, há uma certa indiferença com uma vida cultural, as possibilidades

de uma vida cultural na cidade e no país! Muito grande. O cinema passou a ser , vamos dizer assim, a menina dos olhos disso. Talvez porque tenha uma repercussão maior, ou projete isso fora daqui e traga maiores benefícios políticos. Atividades assim, vamos dizer, passageiras tipo o teatro ou o circo, essas atividades não foram beneficiadas, mas eu acho que é onde a gente está, é a nossa imagem. É como a gente aparece através da nossa cultura. Eu acho que nesse ângulo, visto através do cinema, eu acho que o Governo do Lacerda naquele momento foi super sensível. Não sei como é que foi em relação ao teatro. Mas, eu acho que o teatro sempre reclamou de uma indiferença. No caso específico de uma relação de gente de teatro e gente de cinema eu nunca senti nenhum antagonismo. Nunca senti. Até porque as pessoas de teatro fazem filmes, ou então, periodicamente abandonam o teatro para fazer filmes ou abandona o cinema para fazer teatro. Tipo Domingos de Oliveira. Que vai e vem, vai e vem. E como você faz filmes? Com atores. E atores trabalham também em teatro? Trabalham. Então, você lida com essas pessoas permanentemente.

- Eu tenho uma curiosidade aqui. Neste livro do Carlos Alberto Matos, ele cita a CAIC como um organismo estadual criado a partir de articulações de Glauber Rocha...

Não, não é verdade.

- Então, você não concorda...

Não, isso não é verdade. Não, não, não é verdade. Não é verdade. Primeiro o Glauber não tinha a menor aproximação com o governo do Lacerda. O Glauber teve até um certo melindre de ter tido o “Terra em transe” financiado pela CAIC. Ele era um pouco assim discreto em relação a isso. Nunca fez menção maior a isso. Mas... O Glauber não era uma pessoa naquele momento, quando a CAIC foi criada, uma figura que circulava no Rio de Janeiro nos corredores dos palácios. Não era isso. Ele circulava nos corredores dos jornais. Mas, dos palácios... Podia se a CAIC fosse lá na Bahia, talvez fosse, mas aqui não. Ele pode ter trazido uma euforia, uma efervescência pelo agitador cultural que ele era, em relação à idéia do cinema, à atividade cinematográfica, isso pode ter sido inspirador. Atingindo Cláudio Melo e Souza, as pessoas que estavam ligadas. Ligado poderia estar o Cacá Diegues, que era amigo do Sérgio Lacerda, tinha estudado aqui com o Sérgio Lacerda e com o Arthur da Távola.

- E o Cacá era muito ligado ao Glauber também.

E o Cacá era muito ligado ao Glauber. Mas, essa presença essa específica do Gláuber como o inspirador... Não sei.

- Você falou muito da estética da época do cinema, que era muito o cangaço, e quando a gente estudou sobre a CAIC a gente achou um pouco conflituoso: o que o governo na época propunha, porque foi quase e ao mesmo tempo do governo militar e os filmes que eram financiados, porque eram exatamente filmes com cunho político mais... E não de acordo com o que o governo propunha, digamos assim. Como é que você vê isso? E eu acho que a CAIC ajudou muito o Cinema Novo...

Eu acho que é até uma coisa injusta a não consideração, sabe, um gesto injusto. Para você vê como... Você não lê em nenhum escrito do Glauber alguma coisa que louvasse a ação da CAIC. Você não vê. Eu acho que isso é um esquecimento injusto. Não faz justiça aquilo que realmente se deu. Porque não houve preconceito de ordem político. Pelo contrário. Pelo contrário. Eu acho que houve uma adoção assim de uma postura de total liberdade em relação a isso. Não só financiando os filmes do Glauber, como outros filmes também propondo um comentário sobre o que estava ocorrendo no país. Eu acho que de alguma maneira o esquecimento disso... Não digo, sei lá, esquecimento.... Ou um... A omissão da citação desse gesto político que resulta nisso Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, essa

omissão ter existido de uma forma assim tão sistemática nos escritos, nas palavras das pessoas. Como se elas tivessem uma certa cautela de não se relacionar com a fonte inspiradora de onde vinha aquilo. E essa fonte quem era? Era o próprio governo do Carlos Lacerda. Que afinal, não durou tanto tempo assim, né? Durou muito pouco tempo.

- O Negrão de Lima, deu uma certa continuidade...

Não, o Negrão de Lima foi um grande governador aqui. Mas, ele pegou um fluxo de coisas, ele deu o sentido ao que tinha acontecido antes. Ele não parou nada, pelo contrário, ele ainda levou essas coisas a diante. E ali terminou. Quando terminou o Negrão de Lima terminou. E quem era o Negrão de Lima? O Negrão de Lima era um homem de cultura, um embaixador, uma figura do mundo. Um cara que tinha vivido fora também no mundo. Ele tinha uma visão cosmopolita da coisa. Ele não era um caipira ali de Campos, e nenhuma dona de casa campista, como a gente vive hoje em dia. A gente está literalmente, literalmente a neném. Abandonado por toda e qualquer idéia de que a gente esteja vivendo numa cidade que irradia uma energia, luz para o resto do país. A gente está totalmente desfocado. Esse não era aquele momento. Aquele momento era outro, total.

- Você lembra do episódio da entrada do Fernando na CAIC...?

O Fernando entrou... Eu creio que ele entrou por sugestão do Antônio Luiz Viana. Porque o Fernando trabalhava na cinemateca do Museu de Arte Moderna e era uma pessoa de total confiança do Antônio Muniz Viana, que foi quem imediatamente assumiu a CAIC e fez uma gestão que eu acho assim brilhante. O Muniz Viana, também, é uma figura assim bem contraditória. Dentro do quadro do cinema brasileiro o Muniz Viana é uma figura meio maldita. É um cara apontado como um sujeito de extrema direita e não é. Eu sou um bem próximo do Muniz e eu sei que o que há ali é um livre pensador, entendeu. Um cara que não tem nenhum compromisso político com a direita absoluta... Não. O que ele é é um anarcopensador, que tanto hoje pode estar ligado a uma coisa, como amanhã a outra, mas, com uma capacidade de uma visão democrática muito aguda, sem nenhum compromisso maior com este ou aquela tendência política. Foram o Muniz e o Fernando que deram o financiamento ao “Terra em transe”. Ali declaradamente o filme era um filme de crítica ao que estava acontecendo. Não havia a menor dúvida... O Gláuber não apresentou um projeto dizendo que era uma coisa para fazer outro, como foi o caso do Paulo César Saraceni, que apresentou um projeto chamado “A fera da Penha”, que era um caso famoso de uma mulher que tinha matado uma criança, e depois fez “O desafio”. Não porque resolver escamotear o projeto. Mas, porque de repente os fatos políticos eram tão agressivos em um determinado momento que ele se sentiu envolvido no meio de uma onda de transformação política no país, que ele não queria ficar indiferente a isso. Então, resolveu fazer um filme de emergência em relação isso. Transformou o filme dele em outra coisa. Mas, ninguém sabia que ele ia fazer aquele filme. Mas, o filme do Gláuber, não, ele apresentou como tal e foi aprovado como tal. Pelo Fernando, e certamente com a inspiração do Muniz Viana. Eu tive uma relação com Fernando e com o Muniz Viana, com o Fernando principalmente, muito íntima. Eu fazia uma vida de cineclubes no Rio de Janeiro muito ativa. E conheci Fernando nas saídas dos cineclubes. Conversando sobre filmes e ficamos muito amigos. Então, a um determinado momento, o Fernando foi convidado para trabalhar na cinemateca do Museu de Arte Moderna que estava sendo criada. E um dia ele me aproximou do Muniz Viana e o Muniz me convidou. Certamente por uma gestão do próprio Fernando. E eu fiquei trabalhando com ele lá durante uns dois anos. Então, não foi isso que me fez ganhar essa premiação lá na CAIC. Porque quem me deu isso foi o Cláudio Melo e Souza, que não tem nada a ver com isso. E depois porque sendo o Zé Lins do Rego um amante de futebol daqueles doentios, ele certamente no meio esportivo, e o Cláudio Melo e Souza é um deles, ele era uma pessoa amada, querida....

Apesar de que não era Botafogo, nem Fluminense, mas era um flamenguista daqueles doentes, mas ele conseguiu, apaixonado como era, estabelecer uma relação de amizade muito grande no meio esportivo, do jornalismo esportivo. E o Cláudio era uma pessoa muito próxima dele certamente, não sei até que ponto. Mas, eu tive a oportunidade de conversar com ele sobre o roteiro do filme e ele realmente tinha lido o roteiro do filme, não premiou o nome da pessoa que estava fazendo, mas premiou o roteiro. E ele fazia o reconhecimento, e isso é uma coisa que me chamou atenção, porque eu quando fui fazer o roteiro do “Menino de engenho” eu me vi entorno de uma obra que falava insistentemente do mesmo assunto. Ele fez uma série de livros em torno do mesmo tema: o ciclo da cana de açúcar. E o roteiro do filme se apropriava de cenas daquele livro, daquele outro. E o Cláudio sabia, o Cláudio conhecia a obra do Zé Lins do Rego. Então, se algum pistolão houve para mim, houve do próprio Zé Lins.